

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

GABRIEL ROSSETTO AMORIM

**RESSONÂNCIAS ENTRE O EXPRESSIONISMO
ABSTRATO E O FREE JAZZ**

Vitória/ES
2024

GABRIEL ROSSETTO AMORIM

**RESSONÂNCIAS ENTRE O EXPRESSIONISMO
ABSTRATO E O FREE JAZZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e cultura

Linha de pesquisa: Interartes e novas mídias

Orientador: Alexandre Siqueira de Freitas

Vitória/ES
2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

R829r Rossetto Amorim, Gabriel, 1995-
Ressonâncias entre o expressionismo abstrato e o free jazz /
Gabriel Rossetto Amorim. - 2024.
123 f. : il.

Orientador: Alexandre Siqueira de Freitas.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Interartes. 2. Free jazz. 3. Expressionismo abstrato. 4.
Ressonâncias. 5. Improvisação. 6. Novas mídias. I. Siqueira de
Freitas, Alexandre. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

GABRIEL ROSSETTO AMORIM

RESSONÂNCIAS ENTRE O EXPRESSIONISMO ABSTRATO E O FREE JAZZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração “Arte e Cultura” e na linha de pesquisa “Interartes e novas mídias”.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS
Data: 23/04/2024 13:45:38-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Orientador



Documento assinado digitalmente
FABIANO ARAÚJO COSTA
Data: 30/04/2024 17:30:54-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES
Avaliador Interno



Documento assinado digitalmente
ANDRÉ DOMINGUES DOS SANTOS
Data: 30/04/2024 17:51:15-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. André Domingues dos Santos
Universidade Federal do Sul da Bahia - PPGER/UFSB
Avaliador Externo

Vitória/ES
2024

AGRADECIMENTOS

Quero expressar minha gratidão às pessoas e instituições que contribuíram para a realização desta dissertação de mestrado.

Agradeço ao meu orientador, Professor Alexandre, pelo apoio, orientação e valiosas contribuições ao longo deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora, Professores André e Fabiano, agradeço pelas críticas construtivas e sugestões que enriqueceram este estudo.

Agradeço à FAPES e a UFES pelo suporte e recursos oferecidos durante o curso de mestrado.

Por fim, agradeço à minha família e amigos pelo apoio constante.

RESUMO

Investigamos paralelismos entre música e pintura no século XX, com um enfoque particular nos programas do expressionismo abstrato e do *free jazz*, nas décadas de 1950 e 1960. O objetivo primordial foi identificar semelhanças entre essas duas modalidades distintas de expressão artística. Para atingir tal objetivo, adotamos uma abordagem metodológica fundamentada no conceito de “ressonâncias”, concebido por Freitas (2012), segundo o qual o observador aproxima obras artísticas de modalidades distintas com o objetivo de extrair novas leituras e camadas interpretativas. Com as aproximações entre matérias/técnicas musicais e pictóricas, apuramos possíveis semelhanças nutridas de nossa experiência artística, num viés fenomenológico. A discussão subsequente realçou a capacidade das abordagens interartes de ampliar o escopo interpretativo das obras, muitas vezes desvelando estratos de significados que foram amparados pela relação do meio com a experiência (MCLUHAN, 1964). Acreditamos que o álbum “*Free jazz: a collective improvisation*” (1960) de Ornette Coleman e a pintura “*White light*” (1954) de Jackson Pollock adquirem semelhanças principalmente no contexto tátil e na importância dada à improvisação, como força motriz dessas artes. Quando ouvimos a música pelos fonogramas através de fones de ouvido, reduzimos a distância da fonte sonora até nosso aparelho auditivo, fornecendo na experiência um sentido afluído da tatibilidade, o que será amparado pela teoria da música audiotátil (CAPORALETTI, 2018). Ademais, exploramos as ambivalências subjacentes à análise comparativa dessas duas modalidades artísticas. Concluimos, portanto, que este estudo promoveu perspectivas atualizadas no domínio das abordagens interdisciplinares entre música e pintura, no recorte mencionado, a partir de análises da poética de Jackson Pollock inserido no movimento do expressionismo abstrato e de gravações de Ornette Coleman e seu grupo de improvisação coletiva do *free jazz*, delineando novas vias para a convergência entre esses dois domínios criativos no âmbito da experiência interartística que envolve o sujeito, meio e o ambiente na contemporaneidade.

Palavras-chave: Interartes, Free jazz, Expressionismo abstrato, Textura, Ornette Coleman, Jackson Pollock

ABSTRACT

We investigated parallels between music and painting in the 20th century, with a particular focus on the programs of abstract expressionism and free jazz, in the 1950s and 1960s. The primary objective was to identify similarities between these two distinct types of artistic expression. To achieve this objective, we adopted a methodological approach based on the concept of “resonances”, conceived by Freitas (2012), according to which the observer brings together artistic works from different modalities with the aim of extracting new readings and interpretative layers. With the approximations between musical and pictorial materials/techniques, we investigate possible similarities nurtured from our artistic experience, from a phenomenological perspective. The subsequent discussion highlighted the capacity of interarts approaches to expand the interpretative scope of works, often unveiling layers of meaning that were supported by the relationship between the medium and experience (MCLUHAN, 1964). We believe that the album “Free jazz: a collective improvisation” (1960) by Ornette Coleman and the painting “White light” (1954) by Jackson Pollock acquire similarities mainly in the tactile context and in the importance given to improvisation, as the driving force of these arts. When we listen to music through phonograms through headphones, we reduce the distance from the sound source to our hearing aid, providing the experience with a heightened sense of tactility, which will be supported by the theory of audiotactile music (CAPORALETTI, 2018). Furthermore, we explore the ambivalences underlying the comparative analysis of these two artistic modalities. We conclude, therefore, that this study promoted updated perspectives in the field of interdisciplinary approaches between music and painting, in the aforementioned section, based on analyzes of the poetics of Jackson Pollock inserted in the abstract expressionism movement and recordings by Ornette Coleman and his improvisation group free jazz collective, outlining new paths for convergence between these two creative domains within the scope of the interartistic experience that involves the subject, environment and environment in contemporary times.

Keywords: *Interartes, Free jazz, Abstract expressionism, Texture, Ornette Coleman, Jackson Pollock*

LISTA DE PINTURAS

Pintura 1. “White light” (1954). Jackson Pollock, oil paint, enamel and aluminum on canvas, (122.4 x 96.9 cm), New York.	11
Pintura 2. “No. 14” (1960). Mark Rothko, oil on canvas, (290.8 × 268.3 cm), New York.	31
Pintura 3. “American today” (1931) Benton. Egg tempera with oil glazing over Permalba on agessoground on linen mounted to wood panels with a honeycomb (233,7 × 406,4 cm), New York.	45
Pintura 4. “Guernica” (1937), Pablo Picasso. Oil on canvas (349,3 x 776,6 cm), Espanha.....	48
Pintura 5. “Improvisation” (1914). Wassily Kandinsky, watercolor and pencil on paper (35.6 × 44.8 cm), New York.	51
Pintura 6. “Birth” (1941). Jackson Pollock. Oil on canvas (164,1 x 55,1 cm), New York.	53
Pintura 7. “Mural” (1943). Jackson Pollock. Oil on canvas (243 × 604 cm), New York.	54
Pintura 8. “Autumn Rhythm: Number 30” (1950). Jackson Pollock, enamel paint on canvas, (266.7 × 525.8 cm), New York.	58
Pintura 9. “One: Number 31” (1950). Jackson Pollock, oil and enamel paint on canvas (269.5 x 530.8 cm), New York.	59
Pintura 10. “Convergence Number 10” (1952) Jackson Pollock. Oil and Enamel on Canvas (393.7 x 237.5 cm), New York.....	61
Pintura 11. Green Silver (1949). Jackson Pollock, Alkyd enamel, oil and aluminum paint on board, (57.8 x 78.1 cm), New York.	106

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Trecho da partitura da obra de Morton Feldman (1971).	30
Figura 2. © Hans Namuth. Jackson Pollock pintando em seu estúdio, New York, 1950.	64
Figura 3. Fragmentos das pinturas Number 30, 31, 10 e esboço imagético tátil.....	65
Figura 4. Linha guia dos eventos de “Free jazz: a collective improvisation” (1960). Fonte: (COLEMAN, 2021).....	95
Figura 5. Fonte: Kwami Coleman (2021).....	97
Figura 6. Sonic Visualizer - “Free jazz” (1960) 0s-07s círculo esquerdo, 07s-22s círculo direito.....	98
Figura 7 "tema a e b" Fonte: Kwami Coleman (2021).	101
Figura 8. Free jazz: uma improvisação coletiva (1960). Ornette Coleman.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Introdução às Ressonâncias.....	12
Dos sentidos e da abertura.....	23
Da experiência estética.....	32
Percurso das semelhanças.....	42

CAPÍTULO 1

JACKSON POLLOCK E O EXPRESSIONISMO ABSTRATO

1.1	Influências pictóricas de Jackson Pollock.....	45
1.2	Jackson Pollock, pintor de ação ou pós-cubista?.....	55
1.3	Nossas considerações sobre a poética de Jackson Pollock.....	69

CAPÍTULO 2

ORNETTE COLEMAN E O FREE JAZZ

2.1	Breve contextualização do programa <i>free jazz</i>	78
2.2	Ornette Coleman e o manifesto <i>harmolodics</i>	84
2.2.1	Da improvisação coletiva.....	86
2.3	Nossas considerações sobre “ <i>Free jazz</i> ” (1960)	94

CAPÍTULO 3

RESSONÂNCIAS

3.1	Breves relatos dos artistas.....	105
3.1.1	Ornette Coleman e a pintura do expressionismo abstrato.....	105
3.1.2	Jackson Pollock e o <i>jazz</i>	107
3.2	Ressonâncias entre “ <i>White Light</i> ” (1954) de Jackson Pollock e “ <i>Free jazz: a collective improvisation</i> ” (1960) de Ornette Coleman.....	109

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS

bibliográficas.....	119
---------------------	-----

Longe de ser um lugar pacífico de encontro das artes,
é zona de tensão que perturba as fronteiras entre disciplinas e domínios artísticos.

Seu principal objetivo:
enriquecer entendimentos, liberar sentidos e renovar olhares em face das obras de arte (FREITAS, 2012).



Pintura 1. White light (1954). Jackson Pollock, oil paint, enamel and aluminum on canvas, (122.4 x 96.9 cm).

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79481>

Introdução às Ressonâncias

No capítulo introdutório, composto por quatro partes, é apresentada uma visão abrangente e contextualizada da pesquisa em questão, na qual são delineadas a justificativa, a problemática, as hipóteses, os objetivos gerais e específicos, a metodologia e a estruturação do texto. Apesar das expectativas comuns de uma introdução concisa, foi decidido prolongar sua extensão, dada a singularidade deste trabalho.

Inicialmente, são discutidas uma série de especificações terminológicas embasadas nas obras de diversos autores. Michael Foucault e Georges Didi-Huberman são evocados para abordarmos o conceito de semelhança; Merleau-Ponty para a análise da presença do corpo e Marshal McLuhan para a extensão corpórea e o meio; Luigi Pareyson e Umberto Eco para a investigação do processo artístico e da interpretação; por último, Sérgio Basbaum, Yara Caznok e Fernando Iazzetta são referenciados para explorarmos as percepções e os sentidos. Essas referências teóricas estabelecem uma base sólida para a análise e discussão que serão desenvolvidas ao longo deste trabalho.

A pintura expressionista abstrata, “*White light*” (1954), de Jackson Pollock, vista na página anterior, nos pareceu nutrir semelhanças com o álbum musical, “*Free jazz: a collective improvisation*” (1960), de nome homônimo ao movimento, *free jazz*, encabeçado em parte, pelo compositor e multi-instrumentista, Ornette Coleman¹.

Desta percepção que aproxima duas artes de modalidades distintas a partir da experiência, como ocorreu para nós entre as obras de Coleman e Pollock, surge o desejo do pesquisador interartes – inquieto quanto ao que acabou de presenciar: uma música remetendo a uma pintura, e uma pintura a uma música – de investigar como isso se dá, ou ao menos quais as vias, poderá tomar para melhor compreender esta percepção.

Para isso, trazemos à baila nossas considerações interartes abordadas por meio do conceito de “Ressonâncias” (FREITAS, 2012), baseada na liberdade do receptor/observador em estabelecer correspondências entre pares de obras de arte

¹ Recomendamos que o leitor ouça o álbum “*Free jazz*” (1960) e veja a pintura apresentada “*White light*” (1954), de modo simultâneo, para melhor compreensão do que está sendo abordado nesta pesquisa.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=iPDzISda8P8&ab_channel=JazzTimewithJarvisX

distintas e fertilizar mutuamente seus entendimentos. Isso ocorre, de acordo com a concepção desse conceito, por meio da simpatia, uma das figuras articuladoras das semelhanças elencadas por Michael Foucault no livro “As palavras e as coisas”. Sobre a simpatia:

Nela nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo. Em um instante percorre os espaços mais vastos: do planeta ao homem que ela rege, a simpatia desaba de longe como o raio; ela pode nascer, ao contrário, de um só contato [...], Mas é tal seu poder, que ela não se contenta em brotar de um único contato e em percorrer os espaços; suscita o movimento das coisas no mundo e provoca a aproximação das mais distantes. Ela é princípio de mobilidade [...] mais ainda, atraindo as coisas umas às outras por um movimento exterior e visível, suscita em segredo um movimento interior — um deslocamento de qualidades que se substituem mutuamente [...] desaparece então em ligeiro vapor, em fumaça azul, em nuvem: tornou-se ar. A simpatia é uma instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade — de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal suspensos por simpatia à atração de um único ímã (FOUCAULT, 2000, p. 31-32).

Este tipo de pesquisa surge de uma curiosidade, de um prazer em puxar fios das tramas artísticas para saber onde as obras passam a se tocar. Partem de uma afecção que salta, a princípio, na espontaneidade de uma experiência concreta, e depois se inscreve no mundo pela experiência da ação da fala que, para Merleau-Ponty, é o gesto primordial da linguagem: a fala como gesto expressivo do corpo. Ela é encarregada em traduzir a ação própria do que foi proposto pelo observador; nutre a existência da linguagem.

A fala como expressividade de todo o corpo-observador, posteriormente, encontra na escrita o registro desta compreensão, corrente no ocidente pós-imprensa na instituição dos métodos, da literatura, enfim, daquilo de quem intenciona propagar um ponto de vista notado para outro, criando assim uma rede de noções para diversas alçadas do conhecimento².

² Escrever é abalar o sentido do mundo, aí, fazer uma interrogação indireta, que o escritor, em vista de um suspense derradeiro, abstém-se de responder. A resposta é dada por cada um de nós, que para aí transporta sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo do escritor é infinita: não se para jamais de responder ao que foi escrito longe de toda resposta. (BARTHES, 1987, p. 5).

O maior benefício da expressão não é consignar em um escrito pensamentos que poderiam perder-se, um escritor quase não relê suas próprias obras, e as grandes obras depositam em nós, na primeira leitura, tudo aquilo que a seguir extrairemos delas. A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. (MERLAEU-PONTY, 1999, p. 248).

Em outros termos, nosso objetivo interartes incorre quando percebemos alguma semelhança entre obras artísticas distintas, e note que esta semelhança é fundada pelo observador particular, cabendo a este trazê-la à tona para o mundo, propulsando novas dimensões de reflexão a partir do que o próprio observador provocou: o contato entre as obras.

Para que as ressonâncias ganhem força e não se tornem vagas metáforas, é preciso impor uma harmonia ativa, que deve vir do aspecto de transferência ou comunicação que as simpatias também comportam. A partir da similaridade percebida entre obras que, pode-se dizer, não se tocam, o receptor busca desvendar suas origens e pode descobrir ou produzir muitos outros paralelos, através de seu estudo e de suas poéticas. O receptor provoca, assim, um contato entre obras. (FREITAS, 2021, p. 136).

Essa emergência da simpatia instiga a comparação de uma semelhança entre os aparentemente ‘incomparáveis’; obras artísticas de modalidades distintas, uma composta de matéria tangível, como a tinta, e outra constituída de matéria vibrante, como as ondas, materiais de diferentes naturezas. Entretanto, a noção de incompatibilidade que as separa nem sempre foi compreendida de uma maneira consensual. A própria incompatibilidade surge apenas para indivíduos suficientemente distanciados no tempo histórico para perceberem o processo das artes como distintos e, instituírem assim, suas autonomias; e daí, ao menos para o homem verbalizado e tipografado, traçar as possíveis semelhanças dos diferentes através de suas interpretações.

O traço essencial da música e da pintura modernas é sua autoreferencialidade, sua autonomia em relação ao mundo, sua vocação para a experiência autônoma de um único sentido: a pintura, para os olhos; a música, para os ouvidos. A arte moderna constituiu uma espécie de máquina semiótica que expande enormemente o universo sógnico, mas exclui, na força de sua lógica operativa, corpo, narrativa, representação, mundo: por fim, torna-se vazia. Quando tal processo se esgota, tudo aquilo que fora sistematicamente abandonado desde Goya, em nome da especialização, da pureza, da reordenação racional e fragmentária do mundo, retorna. O mundo a que as imagens retornam, no entanto, não é mais aquele da

natureza: é o do espetáculo. Ouviremos então palavras como “intermedia”, “mixed-media” e hibridismos de todas as formas; veremos o retorno do corpo, que reivindica sua integridade, sua temporalidade, e a experiência direta dos sentidos. Mas teremos também uma nova tecnologia – digital. (BASBAUM, 2012, p. 261).

A própria força da noção de semelhança se estanca na sociedade do século XVIII, como observa Foucault. Ela dominou o mundo até ser subjugada pelos limites da observação, onde não caberia espaço para semelhanças de coisas notavelmente distintas. Por outro lado, Georges Bataille e Didi-Huberman, segundo Freitas (2021), expandem a noção da semelhança, adquirindo um significado menos focado na crença absoluta na similitude das coisas, porém, mais focada na experiência de quem observa. Isso é justamente nosso interesse nesta pesquisa.

Dos objetos, as semelhanças migram para o olhar. Seu reconhecimento insere-se na experiência. Uma dupla experiência que é ao mesmo tempo uma prova, algo ao qual se submete, e uma experimentação, um ato, como notou Georges e Didi-Huberman. No primeiro sentido, ela nos surpreende, atua sobre nós e revela-se por um viés fenomenológico. Como experimentação, por outro lado, são exigidas atividade e decisão. Ela revelará um ponto de vista que se liga mais diretamente à estrutura e à forma do que foi experimentado. A experiência deve ser sempre pensada sob esse duplo olhar, como algo experimentado e algo por fazer. As assinaturas, marcas que permitem que as coisas se assemelhem, saem de sua zona de conforto e a leitura das coisas abre-se a uma percepção que deve ir além da óbvia descrição dos contornos. (FREITAS, 2021, p. 113).

Freitas (2021) delineou, em seu livro “Ressonâncias entre música e pintura”, nos dois primeiros capítulos, um momento reservado para essas discussões sobre as diferenças e semelhanças entre as artes, apresentando diversas proposições de filósofos e artistas ao longo da história. Nos interessa principalmente a observação de Luigi Pareyson que reconhecia duas principais vias do pensamento moderno acerca do pluralismo das modalidades artísticas. A primeira se referia aos empiristas, para os quais cada arte é vista como autocentrada. Considera como infrutífero o pensamento em aproximar artes distintas, por se tratar de coisas evidentemente diferentes. O que quer esteja em comum, deve se declarar na própria experiência. Já a segunda corrente, a dos filósofos, prendem-se aos atributos mais genéricos da arte e se esquecem dos dados da experiência, por não justamente penetrarem nela, apenas as escrutinando pela letra, sem a vivência da própria experiência estética. A estética sim é um problema estritamente filosófico, como diria Pareyson, especulativa, mas a experiência estética, distintamente da primeira, é o próprio

ato de execução da obra, e, portanto, uma especulação vazia de experiência estética, seria produto infértil, pois falaria somente do filósofo e pouco do processo da obra.

Essas duas posturas, como Pareyson tão bem observou, extremadas como o são na modernidade, negam o princípio fundamental de que a unidade das artes se realiza nas diferenças: “A unidade e a diferença das artes só se afirmam e se explicam juntas, e ambas são problemas da estética, isto é, problemas estritamente filosóficos”. Logo, é importante que a estética, numa posição mais aberta e compreensiva, se dirija à especificidade e à diferença das artes sem o temor de ofuscar sua unidade. Pois, tanto a unidade quanto a pluralidade são pressupostos artísticos. (FREITAS, 2021, p. 53).

A filosofia é uma área especulativa e não normativa, não está intrínseca no fazer da obra, e, daí, a diferença dos objetivos da estética, da dos programas de arte, crítica da arte e história da arte, estas últimas que atuam somente quando a obra é definida exitosa pelo artista. Aqui, Pareyson nos chama atenção para não confundirmos um trabalho da estética com os da poética. A poética sim é normativa e programática, está ligada ao fazer do tempo da obra. A estética como mencionada é especulativa e, portanto, não caberia a ela instituir regras a determinadas obras de artes que concentram poéticas, isso caberia a crítica da arte ou história da arte, por exemplo.

A estética aceita a grande pluralidade de poéticas que possam vir a se mostrar; precisa se render ao programa, seja pictórico ou musical, durante a experiência estética para estar por dentro do que a própria obra carrega em sua nutrição, se não seria estéril a verbalização do sujeito pensante. Mas, quando este sujeito pensante envolve-se com a experiência estética nutrida sobretudo de uma consciência forjada por um ser dotado de fazer, operatividade e toda uma vida espiritual num sentido amplo, o que engloba a própria fisicalidade, então, entendemos que, para Pareyson³, sem fechar-se ao empirismo e ao racionalismo purista, ou, ao conteudismo e formalismo, conseguimos uma compreensão da unidade da arte sem ofuscar suas particularidades, em busca de semelhanças que se nutrem, ao menos, nas diferenças.

Isto é, a observação das diferenças que ocorre na própria execução particular de cada arte,

³ Em sua teoria estética, Pareyson evita acentuar uma consideração genética da obra de arte e privilegia uma consideração dinâmica. Enquanto a primeira se dirige à reconstituição dos antecedentes históricos da obra e é apenas um dos modos de abordá-la, a dinâmica dirige-se a discernir a obra no acto de aprovar-se e é indispensável para a apreciação de seu valor artístico. Trata-se de tentar reconstituir o desenvolvimento orgânico da obra, isto é, sua teleologia interna e a lei de sua perfeição. (GARCEZ, 2013, s.p).

tanto para o artista, quanto para o observador.

É certo que bem se trata de uma atividade do leitor e do intérprete e, mais precisamente, de uma atividade claramente positiva, que não se limita negativamente a afastar os obstáculos para apresentação que a obra faria de si mesma, isto é, que não se limita a "deixar de ser", mas intervém para "fazer ser"; porém, esta atividade não desfigura nem falseia de per si a obra de arte, a qual não tem outro modo de apresentar-se a não ser esta operação do leitor; além do mais apenas nesta atividade do executor ela consegue, verdadeiramente, apresentar-se como é, ser aquela que quer ser, viver como quer viver. (PAREYSON, 1997, p. 217).

Abordando o processo artístico em Pareyson, vemos que toda atividade humana é nutrida do fazer, este que contém invenção e execução. Seja simplesmente para pegar um copo de água, sempre precisaremos inventar o modo como levamos o copo ao bocal da torneira, então sempre que executamos um ato. Seu núcleo tem sempre uma fagulha da invenção que sustenta o próprio processo formante da forma formada.

Mas, o fazer, para a arte, é também um perfazer, invenção e descoberta, algo que envolve espontaneidade e direcionamento, pois ao mesmo tempo que o artista opera ele descobre, tendo em si a poética subjetiva que normatiza sua *forma-formada*, esta que nasce de um *spunto*, um ponto de ignição que começa a obra. Um gesto da tentativa que persegue o êxito, um ativador de formas-formantes; o indicativo de que já estamos em busca do êxito.

Com base nesta dialética da forma formante e forma formada a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. Naturalmente, é necessário notar que os pressentimentos aos quais ela se oferece e que orientam o processo de produção não tem valor cognoscitivo, mas apenas operativo: não são nem previsões, nem intuições, nem conhecimentos, e nem ao menos projetos, mas identificam-se com a consciência da descoberta e do sucesso que o artista tem se e quando lhe acontece encontrar ou triunfar. Deste primeiro ponto de vista, o processo artístico é, portanto, caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada. (PAREYSON, 1997, p. 189).

A obra feita, por sua vez, torna-se mundo próprio, aberto a interpretações das mais distintas pelos corpos autônomos do observador particular. Com seus gostos e juízos, perseguem a obra que carrega sua particularidade que a define e faça exemplaridade⁴, ou

⁴ Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra

seja, dotada de uma lei interna coerente com sua formação.

Mas, por que desta breve discussão sobre estética e poética? Isso se dá pela contextualização de nossa pesquisa. Em partes, nossa investigação se firma na poética, só que com abertura para uma especulação acerca da experiência estética e, portanto, de forma alguma seria um trabalho de cunho puramente normativo como para o juízo crítico da arte.

Nós entendemos "poética" num sentido mais ligado a acepção clássica: não como um sistema de regras coercitivas (a *Ars Poética* como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista. Explícita ou implicitamente: de fato, uma pesquisa sobre as poéticas (e uma história das poéticas; e, portanto, uma história da cultura vista através do prisma das poéticas) baseia-se seja nas declarações expressas dos artistas [...] seja na análise das estruturas da obra, de sorte que da maneira como a obra está feita se possa deduzir o modo pelo qual ela queria ser feita. Está claro portanto que, na nossa acepção, a noção de "poética" como projeto de formação ou estruturação da obra acaba abrangendo também o primeiro sentido mencionado: a pesquisa em torno do projeto originário aperfeiçoa-se através da análise das estruturas finais do objeto artístico, vistas como documentos de uma intenção operacional, indícios de uma intenção [...] Por outro lado, aqui não nos interessa o estudo das poéticas com a finalidade de verificar se as várias obras cumpriram ou não o projeto inicial: essa é tarefa do juízo crítico. O que nos interessa é esclarecer os projetos de poética para iluminarmos através deles [...] uma fase da história da cultura. (ECO, 1991, p. 25).

Nossa aproximação é uma interpretação particular a respeito do que há de semelhante, e aqui retomamos a noção larga de semelhança utilizada para nossa pesquisa; é uma semelhança que nasce do fenômeno, da experiência estética a partir de uma observação que transgride as formas das coisas, gerando novas compreensões entre as obras destes programas distintos. Daí, certo grau de especulação sobre o que é semelhante nas diferenças.

Trata-se, em suma, do processo de interpretação que, de etapa em etapa, de uma primeira leitura imediata a leituras cada vez mais intensas e profundas, avança estimulado pelo gozo e excitado pelo juízo, e em todo momento é sensibilidade e pensamento, prazer e apreciação, pausa de contemplação e ato de valoração conjuntamente. (PAREYSON, 1997, p. 240).

individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito [...] Em arte, a obra triunfa porque triunfa; triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, por que realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesmo. (PAREYSON, 1997, p. 185).

Especula-se que o expressionismo abstrato entre em ressonância com o *free jazz* por meio de uma interpretação⁵, ou seja, uma leitura particular feita pelo observador, forjando semelhanças nutridas sobretudo na experiência estética, esta permeada de crítica e poética.

Ler uma obra de arte, para Pareyson, significa executá-la, isto é, “fazê-la ser” na sua própria realidade e na vida com a qual ela própria quer viver. Para executá-la é preciso associar-se ao seu processo criador, alcançar ver a obra no acto em que ela regula a sua própria formação. Assim como a obra solicitou o artista a fazê-la como ela própria queria ser feita, assim ela solicita o leitor a executá-la como ela quer ainda existir. “[...] a fidelidade (do leitor) é devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada”. (PAREYSON *apud* GARCEZ, 1984, p. 165).

Então, nosso trabalho nasce da observação da arte, esta que é formada por uma atividade artística guiada pela teleologia do êxito, que inventa e executa uma lei coerente com a formação da obra.

Sobre a interpretação, recorremos a Umberto Eco, um dos estudiosos que partem da teoria de Pareyson, alargando a concepção de obra e forma, nos artistas contemporâneos, por consequência, a leitura da obra pelo observador, também, participa deste alargamento.

Umberto Eco lançou o livro "Obra Aberta" (1962), uma compilação de ensaios que abordam a poética da arte contemporânea. Eco baseia-se nos conceitos de fidelidade e liberdade interpretativa reaproveitados da letra de seu professor Luigi Pareyson. O argumento é que as obras de arte possuem características de ambiguidade e auto reflexividade. Mesmo apresentando uma forma aparentemente fechada, como um organismo equilibrado, elas permanecem abertas a uma variedade de interpretações sem comprometer sua singularidade inalterável. Nessa perspectiva, Eco enfatiza o papel do

⁵ A interpretação, formula o filósofo, é o encontro de uma pessoa com uma forma. Esta apresenta uma infinidade de aspectos, cada um dos quais a contém por inteiro, embora nunca se possa exaurir a sua infinidade. A pessoa, por sua vez, pode adotar infinitos pontos de vista, isto é, infinitos modos de ver a obra, cada um dos quais contém toda sua espiritualidade, embora também não exaure todas as suas possibilidades. Ensina Pareyson que a interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa. Interpretar consiste, portanto, em sintonizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra [...] O processo da interpretação parte, pois, de uma dualidade inicial, onde o sujeito procura ter seu objeto claramente diante de si, na sua inviolável independência para poder nele fixar a fundo o olhar e chega a uma identidade final, onde a obra entrega-se plenamente à imagem que soube revelá-la. (GARCEZ, 2013, s.p).

receptor, pois a cada experiência, o intérprete interpreta e executa, permitindo que a obra seja fruída sob uma perspectiva original a cada apreciação (LOPES, 2010).

Na dialética da obra e abertura, contrastam sobre aquela obra imaginada pelo compositor, executada por este em sua privacidade, e depois forjadas em símbolos capazes de nortear um intérprete⁶ que fará a leitura, e executará a peça substancialmente de modo fidedigno. Porém, o que vemos na direção contemporânea são obras que abrem ao intérprete executante uma liberdade criativa, reverberando essa abertura no leitor observador – o fruidor. Isso é notável nas obras de *free jazz* de Ornette Coleman e grupo.

A noção de "obra aberta" não apresenta relevância axiológica. O espírito destes ensaios não é dividir as obras de arte em obras válidas ("abertas") e obras não válidas, obsoletas, feias ("fechadas"); acreditamos ter firmado suficientemente que a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, uma constante de qualquer obra em qualquer tempo [...] a noção de "obra aberta" não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético, embora elaborado com a ajuda de numerosas análises concretas, utilíssimo para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea [...] Em sentido mais empírico, diríamos tratar-se de uma categoria explicativa, elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas. Portanto; visto tratar-se de uma tendência operacional, poderá ser encontrada em maneiras diferentes, incorporada a múltiplos contextos ideológicos, realizada de modo mais ou menos explícito; tanto que, para torná-la explícita, foi necessário petrificá-la numa abstração que, como tal, não é encontrada concretamente em parte alguma. E essa abstração justamente o modelo da obra aberta. (ECO, 1991, p. 26).

No álbum "*Free jazz*" (1960), que será analisado no capítulo dois, veremos nítidas estruturas pensadas por Coleman, mas executadas através de interpretações de outros particulares, ou seja, uma obra que somente atinge sua forma na execução coletiva.

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: A peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 1991, p. 37).

O "*Free jazz*" (1960) utiliza de materiais pré-elaborados em alguns momentos, mas a prática coletiva é algo que brota sempre de uma operatividade interacional interpoética,

sem que uma simbologia norteadora pré-estabelecida possa estruturar a distância entre compositor e intérprete (a relação diádica será abordada mais adiante).

Agora o intérprete também compõe de maneira coletiva, tornando-se um coautor. E, retomando a via do observador como executor e intérprete: esta composição coletiva em tempo real, também, passa a ser uma abertura para o fruidor que observa a arte.

Portanto, enquanto fruidores notamos simbologias que remetem a algum programa da música, como uma sonoridade de *New Orleans*. Porém, também notamos momentos da obra que são próprios daquele novo programa, do *free jazz*, por justamente aderirmos a dialética entre obra e abertura, formamos então uma interpretação a respeito da experiência estética de uma improvisação coletiva, esta que está fora de uma zona sistemicamente simbolizada e particular sobre o que significa cada fazer, pois são inúmeras liberdades dos agentes musicais (LEWIS, 2009).

No expressionismo abstrato, essa abertura é facilmente vista na operatividade de Jackson Pollock. Não existe uma organização simbólica em acordos prévios entre o pensamento explícito de Pollock e a imagem da pintura. Essa relação nasce na própria ação do corpo em confronto com a tela. Mas, ao mesmo tempo, não podemos dizer que a pintura de Pollock desprovê de estrutura simbólica. O que mencionamos é: o pintor não criou símbolos para que executantes interpretassem suas obras de maneira como uma pintura figurativa promove, porém, o próprio fazer da obra consiste no símbolo.

A interpretação passa a ser aberta para cada corpo que confronte a obra de Pollock, justamente por essa abertura desprovida do símbolo norteador sistemático ao unir gesto e símbolo. Quando encaramos a obra de Pollock na pintura de ação, refazemos o passo de seus gestos.

Olhemos um quadro de Pollock: a desordem dos signos, a desintegração dos contornos, a explosão das configurações nos convida ao jogo pessoal das relações instauráveis; contudo, o gesto original, fixado no signo, nos orienta em direções dadas, nos reconduz a intenção do autor. Ora, isto acontece só e exclusivamente porque o gesto não permanece como algo de estranho ao sinal, um referente ao qual o signo remeta por convenção [...] gesto e signo encontraram aqui um equilíbrio peculiar, irreproduzível, feito de uma feliz adesão dos materiais imóveis na energia formante, de um relacionamento recíproco dos signos, capaz de nos levar a fixar a atenção sobre certas relações que são relações formais, de signos, mas ao mesmo tempo relações de gestos, relações de intenções [...] Este tipo particular de fusão é o que a cultura ocidental reconhece como a característica da arte, o resultado estético. E o intérprete que, no próprio momento em que se abandona ao jogo das livres relações sugeridas, volta continuamente ao objeto para nele encontrar as razões da sugestão, a

mestria da provocação, a esta altura não desfruta mais unicamente sua própria aventura pessoal, mas desfruta a qualidade própria da obra, sua qualidade estética. E o livre jogo das associações, uma vez que é reconhecido como originado pela disposição dos signos, passa a participar dos conteúdos que a obra apresenta fundidos em sua unidade, fonte de todos os dinamismos imaginativos consequentes. Desfruta-se então (e descreve-se, pois, outra coisa não faz qualquer intérprete de uma obra informal) a qualidade de uma forma, de uma obra, que é aberta justamente porque é obra. (ECO, 1991, p. 175).

Para o fruidor, aquele que observa a obra e a interpreta também acompanha-se essa transigência da obra aberta, como mencionado, o observador sem o símbolo prévio da interpretação do autor, está livre para atuar num plano que coloca toda sua bagagem de experiências sobre a obra, passando a interpretá-la dentro sua própria particularidade, menos guiado pela simbologia privada de um autor e mais guiado pela experiência simbólica que este mesmo cria, o observador, ao confrontar uma arte dentro de uma concepção dialética de obra e abertura.

No caso, não temos grande interesse em analisar profundamente, de maneira tradicional, ambas as artes, somente pensando nas suas particularidades, isto já foi feito de maneira exemplar. Nossa busca é pelas semelhanças notadas por nós, particulares, de um encontro interartístico que de forma alguma insere-se exclusivamente sobre as particularidades das artes, e sim, se expande para tratar o ato artístico na sua pura operosidade de fazer arte, na singularidade, no plano de fundo onde coexistem música e pintura.

Sabemos que a concepção da poética é fundamental para entendermos a normatividade específicas, e por isso, lançamos luz à Pareyson, porém, quando abrimos brecha para um reino interpretativo, algo que Umberto Eco promove na dialética da obra e abertura, então particularmente não falamos apenas de acordes e progressões para música, e nem de planaridade ou ilusão para pintura. Retomamos o que muitas vezes é esmaecido: o próprio corpo, enquanto operador do fazer artístico, ou seja, uma atividade sobretudo tátil.

Em resumo, inicialmente definimos um universo conceitual que sustente a ideia das Ressonâncias entre obras artísticas de modalidades distintas, e sua ligação com a palavra semelhança, esta que é também, mencionada por Didi-Huberman (FREITAS, 2012), imbricando uma abertura para suas reivindicações, as do próprio observador inserido numa experiência estética. Na interpretação do observador, este que passa a forjar uma espécie de ambiente de fundo entre música e pintura, aproximando os distantes artísticos

sem temer a dor inevitável que ocorrerá ao serem chocadas, suas formas, enquanto artes diferentes, nutridas de materiais diferentes, modos de execuções diferentes, apreciações diferentes, estas de programas artísticos, o expressionismo abstrato e o *free jazz*, que, para nós, se inserem na dialética da obra e abertura de Eco.

As obras não perdem suas autonomias, pois são executadas dentro de suas particularidades, mas existe um ato congênito que faz o observador ao executá-las, aproximando música e pintura, que se mostra através da sensibilidade na experiência estética. Portanto, a seguir, falaremos um pouco sobre os sentidos e o conceito de textura, como termo que evoca diretamente a tatilidade e pode nos servir de ferramenta metodológica para nossa empreitada.

Dos sentidos e da abertura

Sobre os sentidos e a pluralidade da experiência, acreditamos que não podemos conceber uma pureza a respeito dos sentidos no âmbito fenomenológico: a audição, a visão e o tato, faculdades corpóreas, sempre atuarão conjuntamente, em menor ou maior grau, no contato com uma obra de arte, pois não conseguimos, nem por um momento, desassociarmos nossos sentidos da própria existência. O corpo vive por completo a experiência, mas a partir do momento que o corpo é visto apenas como feixes de mecanismo, música e pintura se distanciam, quase como nunca se tocassem. E, como já vimos, o próprio corpo detém a noção da comparação, mesmo que não tenhamos consciência plena durante a experiência estética.

Com a noção de esquema corporal, não é apenas a unidade do corpo que é descrita de uma maneira nova, é também, através dela, a unidade de sentidos e a unidade do objeto. Meu corpo é o lugar, ou antes a atualidade mesmo do fenômeno de expressão (Ausdruck), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são premissas uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido, e, por ela, a expressão verbal (Darstellung) e a significação intelectual (Bedeutung). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e ele é, ao menos em vista do mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315).

Não se trata de uma mera metáfora do sentir entender que ouvir música, em maior ou menor grau, pode também articular a tatibilidade e visualidade sobre a trama. Ver um quadro é também atividade tátil e sonoro, mesmo que tenhamos dificuldade em notar este possível ato de união, que desde a Antiguidade, já foi representada, quando as musas dançavam e cantavam no alto do monte Hélicon, descrito visualmente por Hesíodo.

A dança em volta da fonte é uma prática de magia simpatética com que o pensamento mítico analógico crê garantir a perenidade do fluxo da fonte. O círculo ininterrupto, que a dança constitui, comunicaria por contágio o seu caráter de renovação constante e de inesgotável infinitude ao fluxo da água, preservando-o e fortalecendo-o. Nestes dois versos justapostos as Musas dançam em torno da fonte violácea e do altar do fortíssimo Zeus. Como centros criados pela circunferência da dança, a fonte e o altar se equivalem. E todo o contexto deste Proêmio mostrará que, como a fonte é fortalecida e mantida pela dança, o altar do bem forte filho de Crono (i.e., a presença da própria força de Zeus) é mantido pelo canto e dança das Musas. O fluxo recebe da dança a sua força, e o altar de Zeus, força suprema, também a recebe da voz e da dança das Musas. Um verbo como *mélpomai* (= “cantar-dançar”), donde o nome Melpoméne para uma delas, indica o quanto eram sentidos pelos gregos antigos como uma unidade os atos de cantar e dançar, a voz e o gesto. — Voz e gestos que, executados pelas Musas, tornam aqui presente a Força de Zeus entre os homens. (HESÍODO, 1995, p. 17).

A retomada do corpo-observador pela corrente fenomenológica de Merleau-Ponty, se mostra como fundamento para as nossas Ressonâncias, pois é dele, de seu corpo que observa e absorve as artes de modalidades distintas, que percebe as semelhanças e forja a língua para referenciar; é de onde a noção da própria semelhança se engendra numa proto-ação da linguagem abrindo horizontes para novas perspectivas da imaginação, onde reside sentido aproximar artes distintas.

A percepção da semelhança entre obras de arte distintas em uma comparação interartística pode variar de indivíduo para indivíduo, dependendo da estrutura única de seus organismos. Isso é evidenciado quando artistas associam música e pintura, como na vinculação de uma cor a um som (KANDINSKY, 1996). Essas associações são, em grande parte, subjetivas e dependem da percepção individual. Por exemplo, a frequência aguda de um trompete pode ser relacionada ao vermelho por um artista e a outra cor por outro.

Ao reconsiderarmos a ciência sob o postulado de um observador que é um corpo a

observar, resgatamos a reflexão como um ato interno, e da reflexão sobre a diferença, notamos as semelhanças.

O corpo exerce um papel de mediação entre nós e o mundo; ele é natureza e, ao mesmo tempo, cultura. É natureza porque é oriundo do mesmo tecido das coisas do mundo natural e está submetido às suas forças, mas também possui forças para transcendê-las. Por ter condições de transcendência, o corpo é também cultura, já que ultrapassa a fronteira do animal, do natural, e constrói outra ordem, a simbólica, criando a cultura. É por isso que o corpo deixa de ser visto como mero mecanismo biológico, uma mera soma de manifestações causais, para ser visto como expressão de sentidos. O corpo, assim entendido, não é mera passividade, inércia, determinismo, mas mediação com os outros e com o mundo. É nesse sentido que Merleau-Ponty é enfático ao afirmar: "*eu não sou o resultado ou entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam meu corpo*". (PEIXOTO, 2012, p. 47).

Refletir, nesse contexto, é autoconhecer-se como capaz de imaginar. Essa capacidade envolve a produção daquilo que experimentamos no espelho interno do corpo, que é o próprio corpo. No processo de estruturação autônoma, a reflexão nos permite reintegrar a ciclicidade de um organismo composto por diferentes estruturas e o meio, instaurando novos entendimentos.

Ao eleger a experiência corporal como originária, Merleau-Ponty evidencia a unidade do mundo como mundo sensível. Institui aí a intersubjetividade, negada tanto pelo racionalismo quanto pelo empirismo e o positivismo. Nessa perspectiva filosófica, "corpo e mundo são um 'campo de presença' onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. Há um logos do mundo estético, um campo de significações sensíveis constituintes do corpo e do mundo" [...] É esse logos do mundo estético que, segundo Merleau-Ponty, possibilita a intersubjetividade como intercorporeidade que, por intermédio da manifestação corporal na linguagem, realiza a comunicação com os outros e com o mundo, criando-se, assim, o logos cultural, o "mundo humano da cultura e da história". (CHAUÍ *apud* PEIXOTO, 1989, p. 12).

Quando John Dewey relacionou os primeiros compassos da nona sinfonia de Beethoven (1808) à pintura "Jogadores de cartas" de Cézanne (1890-1892), realçou um certo aspecto de dureza nas obras, uma sensação de convergência entre a experiência destas artes distintas a respeito de suas qualidades.

Em consequência da qualidade volumosa fazer parte de ambos, tanto a sinfonia quanto o quadro têm poder, força e solidez – como uma ponte de pedra bem construída. Ambos expressam o duradouro, aquilo que é estruturalmente resistente. Dois artistas, por meio de diferentes veículos, colocam a qualidade essencial de uma pedra em coisas tão diversas quanto um quadro e uma sequência de sons complexos. Um faz seu trabalho usando cor e espaço, o outro, som e tempo – o qual, nesse caso, tem o volume maciço do espaço. (DEWEY

apud FREITAS, 2010, p. 372).

Dewey estão interpretando a imagem de fundo da qualidade ‘dureza’, sentida não apenas por sua visão ou audição, mas também pela sua noção corporificada que é nutrida sobretudo por uma memória associativa e reflexão. Nota-se também que esta imagem do corpo não se comporta como a mesma imagem que emana da pintura, que vemos no conteúdo de um quadro no domínio visual. O que parece acontecer é uma formação do que entendemos como imagens mentais, sobretudo corporais.

Não há, de fato, o que contestar: o domínio da imagem é o domínio do visual. Essa relação está menos na essência do que é imagem, do que na preponderância do visual como forma direta e imediata de representação. A apropriação desse sentido pelas artes visuais e pelos meios de comunicação ajudou a selar a relação entre imagem e visualidade de maneira inequívoca. Mas imagem é tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração. Portanto, não seria um ato irregular, nem mesmo um mero artifício de metáfora, usá-la na representação de um outro campo que não fosse visual. Por que não pensar que os odores que remetem a tanta memória, ou o toque da mão que reconhece uma superfície, e mesmo o nosso sentido de equilíbrio que nos mantém no prumo e regula nossa relação espacial com o mundo, por que não pensar que todas estas são formas imagéticas com as quais criamos vínculos de representação com as coisas que conhecemos? Pode-se argumentar que há aí uma diferença em relação à pintura do quadro, à fotografia impressa no papel, ou aos desenhos na tela do computador: enquanto estes exercem suas formas de representação por meio de suportes que estão fora de nós, a memória, o tato ou o equilíbrio criam imagens dentro de nós e merecem, por isso, o apelido de imagens mentais. (IAZZETTA, 2016, p. 377).

A imagem corporalizada está mais para um sinete aristotélico, uma assinatura do vivido, uma impressão opaca que se traduz na imaginação a partir da sensibilidade. Audição e visão tendem a perceber a mesma qualidade, por analogia, a partir de seu corpo vivido que proporciona para nós a capacidade intelectual de formular linguagens e verbalizar esta similaridade percebida, para Dewey, a dureza da pedra. Note que, mesmo essa descrição não sendo verdade universal (alguém pode não reconhecer esta qualidade mútua), de qualquer forma, a experiência de outro poderá ser congruente, ou mesmo reformulada a partir desta proposição, permitindo um novo olhar sobre obras de Beethoven e Cézzane.

É claro, então, que a imagem não se reduz ao domínio visual. Há imagens mentais, há imagens sonoras e, por que não, há imagens espaciais. E se o espaço pode ser percebido visualmente, ele não é essencialmente visual, já que podemos senti-lo também de maneira tátil ou auditiva, por exemplo. Ou seja, podemos criar diversas imagens de algo, que por serem sempre representações, são sempre

imagens parciais daquilo que é representado. Assim, é possível também embaralhar os campos perceptivos, criar imagens sonoras a partir da pintura, criar imagens estáticas no cinema, dar a impressão de movimento em esculturas fixas. (IAZZETTA, 2016, p. 379).

De forma complementar, nos aproveitamos de um dos caminhos estabelecidos pela corrente psicológica de Lawrence Marks (1978) como base no que chamou de doutrina da unidade dos sentidos, que engloba informações equivalentes, atributos e qualidades análogos, propriedades psicofísicas comuns e das correspondências neurais (ENGELMANN, 2002), para tratarmos das percepções e dos sentidos, partindo do pressuposto de que os diferentes sentidos podem perceber e informar-nos sobre os aspectos e características comuns presentes no mundo externo.

O conceito de percepção está assentado sobre a crença de que os objetos, em si, encerram propriedades que se assemelham ou se diferenciam, solicitando ora a união, ora a separação dos sentidos. O mais claro exemplo dessa concepção é o atributo do movimento, presente em diferentes objetos e eventos, e que aparece como estímulo comum a diferentes canais sensoriais: visão, tato e audição. (CAZNOK, 2015, p. 117).

Por mais que a ideia de Marks parta do pressuposto de que inicialmente havia um sentido primordial do qual derivou os outros cinco, percebidos por Aristóteles, segundo o autor, cada aparelho sensitivo tem suas nuances bem definidas: o ouvido para captar o som, os olhos para a visão, mas é na *modalidade* que a figura da linguagem pode ser capaz de aproximar as diferenças e semelhanças cabíveis de comparações, ou seja, um linguajar promovido pelo entendimento da ação que aproximou o observador de um novo observante. Este passara, a partir de sua autonomia, a assinalar o que é comum e o que não é, e mesmo que tudo seja distinto, a própria completeza validaria uma unidade, que se localiza no reino de todas as diferenças, das coisas que se repelem por inteiras, o que não parece ser o caso da música e da pintura.

Nenhuma experiência sensorial unitária abrange o abismo entre visão e som, ou entre calor e cheiro. Apesar das muitas coincidências entre as modalidades, analogias entre os sentidos não podem superar completamente seu isolamento ontológico. Mesmo na unidade, os sentidos demonstram diversidade. (MARKS, 1978, p. 188).

A mais proeminente das nossas semelhanças iniciais, num contexto contemporâneo, é

referente à textura e à densidade das obras, ou seja, refere-se ao aspecto resultante de um organismo em movimento, de um emaranhado composto por partes ou vozes em interação percebido pela tatibilidade. Acreditamos que ambas as artes se aproximam através de uma sensibilidade comum derivada do movimento, que compreendemos e instituímos na língua através do vocábulo usual, não apenas das artes no domínio visual, mas como também, do sonoro e do tátil.

Os termos ‘textura’ e ‘densidade’, de certa forma, “sempre” tiveram um significado ou ideia na música europeia. Porém, a partir do século XIX, com Debussy [...] “em sua obra *Jeux*, para orquestra, a presença não apenas episódica ou ‘descritiva’, mas estrutural de um pensamento textural pode ser considerada um marco” (CAZNOK *apud* FERRAZ, 1990). O conceito de textura é frequentemente utilizado para se referir a certo percebimento estético das obras, como compreender uma fuga, uma polifonia, uma passagem em *staccato*, ou em *glissando*. Todas essas, sugestões de termos textuais e imagéticos a princípio do domínio visual, da própria letra, passam a tecer afinidade e atribuir significações à música.

Ao se deixarem de ser elementos resultantes e secundários para se tornarem eixos formais e poéticos, a textura e a densidade instauraram uma forma de ouvir música que faz perceber obras de qualquer período ou estilo de uma maneira diferente. Não só determinadas poéticas contemporâneas cuja condição *sine qua non* de fruição está relacionada aos agenciamentos texturais, tal como a música eletroacústica, mas também procedimentos polifônicos renascentistas ou orquestrais barrocos ganham uma nova dimensão perzeptivo-analítica. (CAZNOK, 2015, p. 107).

Músicos como John Cage, Morton Feldman, Earl Brown e Christian Wolf aliados a grupos de pintores, Franz Kline, Robert Motherwell, Richard Pousette-Dart, Mark Rothko, Cy Twombly, Barnett Newman, promoveram aproximações interartísticas entre música experimental⁷ e pintura abstrata, lançando luz a uma geração de artistas que viriam a trabalhar elementos que transitassem entre as linguagens artísticas, a fim de desvelamentos poéticos, o que não é o mesmo caso da nossa investigação. O *free jazz* não influenciou diretamente o expressionismo abstrato, nem vice-versa, como nos exemplos mencionados acima. Porém, resolvemos apresentar esta relação entre músicos e pintores

⁷ Movimento da continuação cronológica mencionado por Webern que parte do canto gregoriano até o atonalismo *schoenbergiano*, aquele lado da música que esta associada a história ocidental da música de concerto ou, como genericamente chamada, música clássica.

que se influenciaram, como um reforço para nossa percepção de texturas num contexto interartístico que já vinha sendo trabalhado através do que Freitas chamou de Reflexos, outra abordagem metodológica, que foca nas traduções interartísticas: um pintor que vai até a música buscar subterfúgios para sua própria arte e vice-versa, lançando ao mundo dos sentidos, por vezes, certas unidades da sensibilidade que emanam de obras de modalidades distintas.

Devemos estar cientes da seguinte consideração a respeito desta aproximação interartística baseando-se na metodologia empregada, a das Ressonâncias que se diferencia dos Reflexos. Para que ela ocorra, é necessário que as semelhanças percebidas, partam do espectador antes que os próprios artistas se influenciem mutuamente. Logo, diferentemente dos artistas citados, que propositadamente se erguiam sobre a arte vizinha para obter inspiração, no caso dos nossos objetos de estudo, isso acontece de maneira indireta, sem uma inspiração direta entre os artistas, por mais que Pollock ouvisse *jazz* e Coleman e grupo contemplassem pinturas, o que será abordado no capítulo três.

O motivo pelo qual apresento brevemente os Reflexos é para demonstrar como esta revolução dos sentidos entre artes de modalidades distintas reverberou no pensamento ocidental no século XX, podendo ser visto, inclusive, como um caminho que incentive o processo de Ressonância no espectador, pois são através destas investidas que tomamos a consciência do fenômeno sensorial entre dispositivos distintos, aquele que utiliza mais de um sentido para captar a correspondência artística através da experiência, aproximando artes de modalidades distintas, fortificando um laço entre as linguagens, onde o espectador parece forjar estruturas subjacentes e análogas entre a impressão visual e audível.

O que antes era considerado apenas uma metáfora – a textura sonora de uma obra, ou a ressonância de um quadro, por exemplo – passou a ser uma forma de expressão legítima. As poéticas mais recentes, herdeiras desse movimento que rompeu os limites operacionais e perceptivos das diferentes linguagens artísticas, trouxeram novas formas de pensar o fenômeno da multissensorialidade. (CAZNOK, 2015, p. 105).

Para exemplificar um dos reflexos, notamos o que se deu entre Feldman e Rothko em “*Rothko Chapel*” (1971), título que homenageia o pintor em um período posterior ao seu falecimento, tendo sido fundada a capela em seu nome, onde se encontram algumas de suas pinturas, destas que Feldman se inspirou para compor música. Feldman tentou recriar musicalmente os movimentos a partir de valores pictóricos, o que ele entende como um agenciamento sinestésico da obra de Rothko. O compositor aposta em uma densa e, muitas vezes, lenta narrativa representada por notas longas e pelo silêncio, que se desdobram sobre dissonâncias de vozes (demonstradas na partitura: soprano, alto, tenor e baixo), viola, percussão e celesta, rememorando uma espécie de textura que sente da pintura.



Figura 1. Trecho da partitura da obra de Morton Feldman (1971).

A percepção dos clusters, de glissando, de nuvens de sons, assim como dos movimentos que os ligam, é uma percepção que, além de sua dimensão estritamente auditiva, solicita uma atenção e uma participação ativa de nosso corpo; nós podemos falar, então, de uma fixação corporal dessas estruturas figurativas elementares do tipo contínuo nas profundezas de nosso “sentir originário”. Isso talvez explique que suas significações, de ordem essencialmente qualitativas, sejam captadas de uma só vez pela percepção, sem que nós tenhamos necessidade de recorrer a qualquer de mediação, de qualquer tipo. (BAYER *apud* FREITAS, 1987, p. 130-131).



Pintura 2. No. 14 (1960). Mark Rothko, oil on canvas, (290.8 × 268.3 cm).

Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/97.524/>

Desse modo, a nova dimensão perceptiva analítica promovida por essa abertura do conceito de textura explorada por diversos artistas, possibilitou em nossas comparações, a percepção de elementos da textura heterofônica⁸, da música contemporânea, que foi reformulada. Neste caso, é vista como uma textura multivocal descentralizada, sem uma voz principal. Cada voz tem um papel autônomo como solista e acompanhante, simultaneamente. Estas são também características importantes que nutrem nossas semelhanças entre o *free jazz* e o expressionismo abstrato, desenvolvidas nesta pesquisa.

A emergência dos contatos entre as artes distintas, música e pintura, abriu significativas

⁸ Culturalmente, é o anseio da desierarquização das estruturas normativas na arte, que para nós está coeso com as propostas do *free jazz*, e não menos distante dá prática norte-americana da pintura que, como veremos no desenrolar da dissertação, se afasta do cânone europeu, não como quem reclusa o passado de forma a esquecê-lo, porque nem o *free jazz* o faz. O passado só não é capaz de submeter o presente à hegemonia que instaurou e criou lastros dominantes, ditando como se faz. A raiz lexical da heterofonia é antiga e vaga, mas na musicologia germânica pós-iluminista ela é concebida em contraste com a polifonia tonal – o ápice do pensamento e design musical ocidental – como uma textura multivocal primitiva e intuída (isto é, ilógica). (COLEMAN, 2021, p. 278).

possibilidades de reflexões sobre os meios visuais e sonoros, inclusive uma aproximação terminológica da comunicação dos sentimentos gerados na afecção da arte. Certa convergência da comunicação/códigos passa a conceber um entendimento que perpassa as artes de modalidades distintas, música e pintura, retomando a arte à sua unidade. Por isso, quando falamos em heterofonia, que pela sua etimologia se refere ao som, englobamos também a visualidade que, de outra forma, poderia ser chamada de heteromorfia.

Da experiência estética

Inicialmente, chamamos atenção para a seguinte questão: é notável que o fluxo de informação catalisada pela *internet*, na atualidade, promoveu uma maior acessibilidade para os contatos Interdisciplinares entre música e pintura ao nos aproximar dessa experiência. Pois, num patamar renovado das tecnologias, o fone de ouvido e a tela do computador te permitem experienciar o *free jazz* do grupo Ornette Coleman e a pintura expressionista abstrata de Jackson Pollock, sem sair de casa. Em qual outra realidade isto seria possível? Na era dos tocadores de vinil e museus? Você precisaria de uma série de fatores para que, porventura, você se deparasse com uma pintura de Pollock e uma música de Ornette Coleman, gerando assim o confrontar das obras, e as interpretações das semelhanças.

A primeira possibilidade seria adquirir fisicamente esses materiais, algo fora de cogitação para a grande parte das pessoas, por simplesmente tratar-se de produções mecânicas limitadas. A pintura de Pollock estaria apenas nos museus e o vinil de Coleman, nos baús de colecionadores. Isso nada mais é que um sintoma da própria relação do corpo com o meio. Se já produzimos em massa, o caminho desta narrativa aquisitiva, tendeu a seguir o que se fez, a transição para o mundo digital, onde o meio tem o acesso globalizado da informação, que no seu primeiro estágio lança luz a uma série de novidades, mas com o tempo tende a unir por demais os distantes, numa espécie de abismo das identidades, forjando um comportamento similar entre culturas que jamais se “pareceram” tão próximas.

Sobre a ideia entre meio e arte, o *free jazz*, assim como outros movimentos anteriores, se aproveitaram da tendência tecnológica da época que promovia a produção de discos fônicos capazes de registrar a música, propriamente um fonograma, desencadeando uma série de influências sobre o imaginário, tanto do artista, quanto do espectador no universo sonoro.

O simples acesso a discos e a difusões radiofônicas desmascarou a escuta, mostrou o seu poder, expôs os seus limites. Com a fonografia a escuta pode livrar-se das limitações da memória, já que a gravação podia ser repetida indefinidamente. Ele pôde criar seus próprios rigores de valoração uma vez que cada gravação podia ser confrontada com uma outra e um compositor comparado a outro com muita facilidade. A possibilidade da escuta distrair-se com outros sons, cada vez mais presentes, colocou-a na agenda do processo de composição musical. (IAZZETTA, 2016, p. 388).

Com essa escuta desmascarada, podemos notar novas percepções que acontecem nas interações dos grupos de Ornette Coleman e John Coltrane. Todos músicos que perseveraram tocar a mesma música que tocavam fora do estúdio, com intuito documental de preservarem no fonograma a performance que faziam na fisicalidade do mundo, ou seja, demonstrar a expressividade própria e coletiva dentro de um grupo interacional num contexto musical de extemporização⁹, o que reverberou para Miles Davis em seu álbum *Bitches Brew* (1969), como nota Fabiano Araújo (2020) pela musicologia audiotátil: uma guinada para a instância da CNA (Codificação Neo-Aurática) secundária, a arte de “editar”, a utilização da tecnologia como eixo poético.

Através da Codificação Neo-Aurática (CNA), os componentes audiotáteis são objetivados ou textualizados na fonofixação. Isso quer dizer que os “valores audiotáteis” aparecem imprimidos na gravação através da inscrição gestual relacionada à codificação Neo-Aurática (CNA), que, vincula-se ao parâmetro cognitivo psicofísico do médium. Desta forma, através da fonofixação, a musicologia audiotátil entende que música audiotátil é legítima ao assumir o status positivo das categorias que definem a estética moderna ocidental: identidade autoral, originalidade criativa, mobilidade da norma estética e autonomia da obra, ou seja, os significados semânticos associados à escritura na música ocidental de tradição notacional. (CORRENTINO, 2019, p. 5).

⁹ A extemporização pode ser definida como uma prática objetivada de um modelo mental construído em uma performance em tempo real, análoga, mas não idêntica às práticas de interpretação de uma partitura. O modelo mental construído na prática de extemporização é culturalmente e antropologicamente compartilhado e transmitido por agentes atuantes com a música improvisada, porém, não é reconhecido como improvisação pelos agentes antropológicos que participam desta musicalidade, como por exemplo, nas comunidades do jazz. (CORRENTINO, 2019, p. 6).

Diferentes dos primeiros, os *free jazzistas*, que correspondem a CNA primária, tendo como produto justamente a gravação crua da performance, o que de forma direta já subscreve o *free jazz* na TMA (teoria das músicas audiotáteis).

Aqui introduzimos a Teoria da Música Audiotátil de Vincenzo Caporaletti, que se categoriza como uma vertente do pensamento pós-pós estruturalista, isto porque, parte da continuação do pensamento de Pareyson, a partir de uma visão estruturalista de Umberto Eco, para conceber a perspectiva da musicologia audiotátil. Segundo Caporaletti, podemos notar desta relação de composição e interpretação três modelos ocidentais, sendo:

- O diádico, que cria esta distância entre compositor e intérprete, o primeiro que institui signos, o segundo que decodifica estes, isto inserido numa lógica textual da partitura notacional, numa fenomenologia alográfica.
- O oralístico que tem a ver com as práticas tradicionais, folclóricas, ritualistas e de ordem evanescente, ou seja, que só acontecem naquele momento e depois desaparecem, e tem caráter de fenômeno autográfico.
- Por último, o modelo audiotátil que reconhece o médium da gravação como determinante da tradição cultural de músicas como o *jazz*, de característica autográfica (CAPORALETTI *apud* CORRENTINO, 2019).

Sobre a alografia, entendemos quando possuímos uma determinada partitura, como de Bach, Mozart, Vivaldi, Beethoven, e para executá-la, é necessário que decodifiquemos os símbolos presentes na partitura, pois este é o modo desejável para sua execução. No caso da música audiotátil esta relação diádica perde sentido para dar lugar ao conceito de autografia, pois reconhece a consciência estética do artista de projetar-se sobre a fonofixação, isto é, sobre uma codificação Neo-Aurática¹⁰.

Retomando Luigi Pareyson na estética da formatividade, um trabalho que visa sobretudo um passo pelo itinerário do fazer artístico, compreendemos então que Pareyson permite olhar a noção de técnica embutida no próprio processo criativo, algo que no sistema da partitura está externo, pois a composição está para o intérprete como a revocação do

¹⁰ Este termo “aura” vem da letra de Walter Benjamin (1936), quando declarou o fim da aura da obra de arte num cenário de alta especialização da modernidade. Caporaletti retoma o termo demonstrando que na verdade a aura não se perdeu, ela apenas se transpôs a partir de uma nova relação entre sujeito, objeto e meio.

espírito do compositor. Como se através do gesto simbolizado pela partitura tocássemos Bach.

O problema é que no âmbito da música de formatividade audiotátil, a “forma formante” (entendida como a “persona” do artista mediada pelo PAT em prevalência) não funciona de acordo com este último esquema conceitual. Isto porque o PAT é um modo de cognição incorporada; é a “persona” com o corpo; o corpo que ouve o tactus. É um modo de cognição intuitiva – que não é mental, mas baseado na “racionalidade corporal” – que engendra uma intencionalidade formativa psicocorpórea. Além disso, na música audiotátil, não há distância entre a produção do texto musical e a performance. Finalmente, há a dimensão intersubjetiva da improvisação na performance coletiva. Estas são em suma as especificidades no âmbito audiotátil, que requerem uma reconsideração da noção de “spunto” através do médium cognitivo do PAT. (ARAÚJO COSTA, 2022, p. 6).

No audiotátil, a técnica é algo intrínseco ao fazer da arte, amalgamada ao corpo do artista, acabando com a distância entre compositor e intérprete, é mesmo dessa questão que o conceito em letra, de improvisação, nasce.

Pareyson se utiliza do conceito de *persona* para caracterizar justamente todo o conteúdo formante presente no artista. Se, antes, o conteúdo era evocador do externo, agora ele é a própria forma, e a forma como já vimos diz mais sobre o corpo formante do artista nestas artes do que de um conteúdo externalizado. No caso do *free jazz* a forma é um somatório de artistas em co-composição que executam e descobrem enquanto fazem música por meio de improvisação coletiva.

Portanto, enquanto no sistema diádico a técnica está sobre a objetividade, nos termos da simbologia textual; na música audiotátil, está na subjetividade. A relação tátil vem do instrumento, da técnica de natureza subjetiva, incorporando valores estéticos específicos da cultura audiotátil, bem diferente dos valores da cisão do regime da escritura – compositor e intérprete.

Uma perspectiva inovadora, para todo o campo composto pela pesquisa e debates sobre a música, pode advir dos estudos sobre as tradições do jazz e do rock, as quais deram origem a este campo de pesquisa que, desde alguns anos, se identifica como Teoria das músicas audiotáteis ou Teoria da formatividade audiotátil. Este modelo não se limita a colocar um acento sobre as mediações antropológicas e cognitivas, sob a base das aquisições recentes das neurociências. Ele vai além teorizando o princípio audiotátil (PAT) e colocando em causa as bases epistemológicas, as quais estavam fundadas sobre a estrutura do pensamento científico ocidental, (não somente, diga-se de passagem, no que concerne a musicologia), e (re)introduzindo o Sujeito no lugar geométrico de onde ele havia sido retirado pela herança platônico-cartesiana, no caso, a própria teoria musical. (CAPORALETTI, 2018, p. 2).

A técnica subjetiva é de valor endossomático, ou seja, processos internos próprios de um gestual que forma um *groove*, um *swing*, um balanço. É a experiência do corpo que forma a experiência cognitiva e serve à exigência do espírito, no sentido amplo, do artista. Logo, a poética composicional coletiva é formada através do processo formativo de cada artista, por meio de uma interpretação intuitiva dentro de um grupo de improvisação coletiva e que adquire congenialidade¹¹ no decorrer do tempo da obra, cujo princípio epistêmico é a sensibilidade contextual, operada por uma interface psicogestual do tipo gestáltica. É consubstancial à própria natureza sonora, é própria de um fazer criativo relacionado a uma dimensão cultural, cuja existência é sincrônica ao processo criativo (CORRENTINO, 2019).

Com as sessões gravadas em agosto de 1969, coletadas em *Bitches Brew*, o percurso rumo à realização total da projeção de valores transcendentais audiotáteis chega ao seu fim, onde a própria maneira de se referir à música foi transformada. No final da década de 1960, Davis delineou o significado simbólico igualitário e libertário da interação experimentada no free jazz – no qual, além disso, ele advertia que a ausência frequente de pulsação (na verdade, menos frequente que se imagina) tornou possível tirar proveito de uma das maiores oportunidades que o contexto audiotátil pode oferecer – explorando a interação em um *groove* profundamente comunicativo de derivação *funk* e *rock*. (ARAÚJO COSTA, 2020, p. 11).

Quando o *free jazz* se inscreve no texto,¹² – aqui compreendido de forma mais ampla, isso quer dizer, no princípio audiotátil (PAT)¹³ – permite-se a concepção desta percepção por Miles Davis pela escuta do fonograma, possibilitando assim a reconfiguração de um

¹¹ Ensina Pareyson que a interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa. (GARCEZ, 2013, sp.)

¹² [...] no sentido antropológico mais largo, isto é, tanto como expressão individualizada pela música dependente de uma notação – a codificação mais ou menos “aberta” – como em referência às práticas ligadas à dimensão criativa em tempo real (CAPORALETTI, 2018, p. 10).

¹³ O Princípio Audiotátil (PAT) é definido como um tipo específico de percepção, cognição e abordagem do tipo psicofísica da realidade sonora. Assim, o PAT é forjado através do efeito da mediação cultural das tecnologias sobre a dimensão sensorial e sobre o processo cognitivo do médium audiotátil (a partir da noção de médium formador de experiências). Através da abordagem musical pelo PAT podem ser analisadas as determinantes causais presentes na dimensão “poiética” e “estésica” de um sistema somático-psíquico, midiaticamente ativo, e presentes na sonoridade operada por meio de uma racionalidade corpórea relacionada a repertórios específicos. Assim, é possível entender a fenomenologia de um médium psico-corpóreo, alternativo ao médium da notação, “...o qual numa perspectiva epistemológica, – por ser ao mesmo tempo abstrato (matemático) e fundado na espacialidade sensorial da visão–, determina um tipo específico de percepção e cognição primária da realidade sonora...”. (CAPORALETTI *apud* CORRENTINO, 2019, p. 5).

sistema em função da formação de outros, todos derivados de uma performance coletiva inscrita nos processos psicofísicos característicos da mediação tecnológica.

Este arcabouço teórico da musicologia audiotátil é bastante utilizado, por exemplo, para comparações entre gravações de um mesmo músico sobre versões distintas, buscando problematizar as tomadas de decisões de acordo com cada contexto. Além disso, discute-se a autografia de um determinado músico, algo que nos faça reconhecer a música de John Coltrane, de Ornette Coleman, de Hermeto Pascoal. Isso não é o caso, porém, de nosso objeto de estudo: o *“Free jazz”* (1960).

Nossa investigação está localizada nos estudos sobre improvisação coletiva, e, portanto, direcionaremos nosso foco para os denominados “lugares interativos formativos” (LIF’S), o que aqui chamaremos, também, de eventos interativos ou ambientes interativos. Todos estes termos visam estudar este lugar de encontro entre os músicos numa prática da improvisação coletiva. Utilizaremos alguns conceitos inseridos no processo de negociação dos músicos numa prática coletiva que serão levantados mais adiante no capítulo dois, onde será analisado em parte o fonograma do disco *“Free jazz”* (1960). Nesta introdução, apenas demonstramos a metodologia utilizada para analisarmos questões de interação coletiva no contexto do *free jazz*, que se refere ao material, a interação entre os músicos, a atitude dos músicos e a música formada.

O intuito deste objetivo é uma concepção que amplie nossa perspectiva numa experiência interartística, capaz de ressonar, o LIF, por simpatia, com a pintura *“White light”* (1954).

Estamos falando sobre um processo analítico fundado sobre a perspectiva dos meios, algo que só é possível percebermos através da instância tecnológica que permite estas percepções sobre as obras de arte, pois estas possuem em seu itinerário de formação, a própria influência do meio.

A música alcança o status que a pintura havia com a fotografia, que graças a esta, inclusive, é possível que acessemos pinturas registradas para nossas análises, disponibilizadas pelos museus em seus sites, como o do Museu de Arte Moderna (MoMa), permitindo novas perspectivas a respeito das obras, pois anteriormente, quem quisesse trabalhar com pinturas precisaria muitas vezes visitar museus, ou então adquirir as obras, o que nem sempre é possível. Ressaltamos aqui, portanto, que nosso acesso as pinturas de Pollock se deram por meio de reprodução digital, mudando o meio da experiência.

A contrapartida de uma percepção que se torna autônoma com relação ao referente é o referente, ele próprio, que se rebela: à reboque do trem, da máquina a vapor, do fluxo incessante de mercadorias, da consolidação de uma lógica capitalista que transforma tudo em processos de troca e negociação, impondo velocidade até então impensada de transformações à sociedade europeia (eliminando, por assim dizer, os traços finais da Europa pré-capitalista), a realidade se torna volátil, efêmera, inapreensível pela contemplação, intangível. A fotografia, primeira das técnicas mecânicas de produção de imagem em larga escala, assinala esta necessidade de apreender o instante que escapa por entre os dedos, separando háptico e óptico em experiências de temporalidades e espacialidades distintas. (BASBAUM, 2012, p. 259).

A consequência de maior acessibilidade instiga novos olhares, havendo a possibilidade de outros percebimentos, visto que, este tipo de pintura se torna inesgotável, e cada olhar é um novo, como se fosse uma nova pintura, percepção análoga a quando falamos sobre o “*Free jazz*” (1960), você pode ouvi-lo de qualquer parte, a qualquer hora, nas palavras de Ornette Coleman.

A fotografia da pintura libera para o espectador o tempo eterno de contemplação, sem que a hora do museu o expulse, e libera também a possibilidade de dar *zooms* e isolar a pintura em fragmentos para análises mais minuciosas, mas subsume a corporeidade dos materiais conforme a tecnologia comprima as informações.

Ocorre um fenômeno quando transportamos a experiência física da pintura para a tela digital, ou seja, uma contemplação da obra via mediação tecnológica. As obras de Pollock não são planas e puramente bidimensionais, pois quando chegamos perto delas, podemos notar relevos provindos tanto da espessura da tinta como elementos adicionados sobre a tela que estimulam o viés tátil, porém, quando vemos a pintura pela tela do computador, este estímulo tátil é reduzido, e o observador passa a preencher ‘lacunas’ sobre a bidimensionalidade da fotografia, de forma alucinada, numa analogia a letra de McLuhan, esta, a foto, que é um conjunto de fótons, colocando o observador em busca desta percepção tátil que seria mais intensa na observação in *locus* da obra.

Dependendo de que sentido ou faculdade é prolongado tecnologicamente, ou “auto-amputado”, o “fechamento” ou a busca de equilíbrio pelos demais sentidos é facilmente previsto [...] entretanto, se o som, por exemplo, for intensificado, tato, paladar e visão serão afetados imediatamente. O efeito do rádio sobre o homem letrado ou visual foi o de reavivar suas memórias tribais, e o efeito do som acrescido ao cinema foi o de reduzir o papel da mímica, do tato e da cinestesia. Igualmente, quando o homem nômade se voltou para os meios sedentários e especializados, os sentidos também se especializaram. O desenvolvimento da escrita e da organização visual da vida possibilitou a descoberta do individualismo, da introspecção e assim por diante. Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e

essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo. Assim, não há meio de recusarmo-nos a ceder às novas relações sensoriais ou ao “fechamento” de sentidos provocado pela imagem da televisão [...] Na América, cultura intensamente visual, a televisão abriu as portas da percepção audiotátil para o mundo não-visual das linguagens faladas, da alimentação e das artes plásticas. Como extensão e acelerador da vida sensorial, todo meio afeta de um golpe o campo total dos sentidos. (MCLUHAN, 1964, p. 62).

A mesma capacidade que nutriu a semelhança para a gravadora *Atlantic* e tantos outros que aproximaram Coleman de Pollock, está para nós, a diferença está por um olhar renovado intrínseco aos meios tecnológicos como o fone de ouvido e telas que promovem imagens. A gravadora, inclusive, ao perceber a semelhança entre as obras, abre inicialmente para os demais observadores atemporais, quando ela crava uma reduzida imagem de “*White light*” (1954), de Jackson Pollock sobre a capa do vinil “*Free jazz*” (1960), de Ornette Coleman; o que fazemos foi ampliar essa apresentação, trazendo o som mais para perto do corpo, com fones de ouvido, e a pintura nas telas digitais.

O fone de ouvido mais fechado, *over-ear*, em formato de concha, permitiu uma melhor visualização do emaranhado sônico dos grupos de improvisação, realçando nuances que muitas vezes podem passar despercebidas em performances ao vivo ou por meio de monitores de som, pois, o ar dissipa informação no caminho até nossos aparelhos auditivos. Já o fone, reduz essa distância e excita os sentidos de uma outra forma, possibilitando uma construção/arquitetura imagética do que emana o vinil, com uma organização acentuada dos elementos, não apenas percebendo ritmos e timbres, mas também percebendo com maior fidedignidade o movimento do som que é a tradução da energia corpórea em psicofísicas do agente musical, sobretudo de um ato operativo.

Isto quer dizer, quando ouvimos o fonograma digitalizado do disco “*Free jazz*” (1960) por meio dos fones de ouvido, de acordo com a masterização, se é monofônica ou estéreo, obtemos uma percepção distinta da obra artística, realçando elementos distintos, como se ora vislumbrássemos as atitudes individualizadas no modo estéreo, ora surgindo todo um emaranhado descentralizado dentro de um só fundo que une a heterogeneidade do coletivo, no modo mono, criando formas sobre nossa imaginação. Estas que nos remetem diretamente às pinturas de Jackson Pollock.

Esta tecnologia, o fone de ouvido, pode aderir ao estatuto da musicologia audiotátil que fornece novas abordagens de análise quando tratamos destas músicas ditas audiotáteis, que se inserem nos processos textuais dos fonogramas. Assim, permitem que, através de espectrogramas, consigamos elementos distintos da capacidade de matriz visual ocidental, calcada numa perspectiva notacional/textual, em virtude de valores da matriz audiotátil que valoriza o corpo do sujeito, com o *tactus*.

É uma experiência estética parcialmente distinta de uma performance ao vivo dos músicos com a exibição paralela das pinturas, onde certamente seríamos capazes de nutrir semelhanças, bem como, também somos capazes de nutrir, apenas olhando aquele pequeno quadro de Pollock inserido sobre o vinil de Coleman. Não tratamos de uma hierarquia, mas sim de uma indagação sobre as diferenças da nossa posição de observador do mundo atribuídas a meios que terceirizam o lugar e o modo da experiência, mas que não acabam com a experiência concreta da arte.

A experiência do ouvir e ver obras de artes distintas no meio digital, de preferência de modo simultâneo, é um fenômeno que ganha ênfase, principalmente na contemporaneidade, onde o celular por si só é capaz de fornecer as obras, provocando as comparações.

Nos dias de hoje, a autonomia do observador dotado de equipamentos de fácil acesso, parece trilhar um caminho frutífero do corpo no mundo contemporâneo. Na acessibilidade tecnológica, ou seja, pelo atributo científico do meio, podemos conceber relações entre artes ‘distantes’ sem tê-las efetivamente nas palmas das mãos.

Entendendo o conhecimento como algo que nasce da articulação entre o sentir e o simbolizar, definição essa que é facilmente respaldada pela fenomenologia, é adequado entender a arte como conhecimento. Ainda que os resultados e os processos da prática e da fruição/interação estética sejam diferentes daqueles das ciências e das linguagens verbais, é preciso reconhecer que existem grandes similaridades no que concerne a construção dos conhecimentos. Conhecer, em seu entendimento mais primordial, consiste em criar formas. Na criação, como instauração de conhecimento, ciência e arte encontram seu denominador comum. (FREITAS, 2018, p. 171).

Sobre a fenomenologia trabalhada nesta dissertação, nos termos da era digital, ou seja, uma percepção baseada na transposição do vinil para os *streamings* e das telas das pinturas nos museus para telas dos celulares/computadores, revocamos os pensamentos de Marshal McLuhan a partir do que Sérgio Basbaum (2022) fala sobre a percepção

digital.

A cultura digital imprimiu notável aceleração ao mundo. Estes ambientes que chamamos imersivos são apenas espaços distintos dentro do ambiente maior de uma cultura planetária em que estamos mais e mais imersos no instante: a noção de historicidade dissolve-se na circularidade do instante sinestésico; as experiências do tempo narrativo e do espaço contemplativo visual se dissolvem em sensação. Estamos, novamente, num mundo mágico, onde emergem todo o tipo de metáforas e discursos espirituais e míticos de nossa experiência [...] A estes aspectos, largamente sinestésicos, de nossa experiência contemporânea, chamo **percepção digital**. (BASBAUM, 2012, p. 264, grifo nosso).

Feitas as considerações metodológicas desta dissertação, apresentamos uma espécie de itinerário da experiência, a maneira como pensamos metodologicamente nossas análises de observadores em um contexto interartístico.

Numa macro perspectiva das obras, absorvemos um momento que se refere a um emaranhado característico, seja um evento específico da música, representando um ambiente-interativo-sônico que será equiparado a aspectos da pintura. Este momento inicial é o que gruda, o que faz as artes se aproximarem num plano de fundo e, portanto, é fundamental que exista, para o observador, o momento da experiência estética, antes mesmo de avançar nesta leitura, caso contrário, torna-se um ambiente inócuo.

A partir da perspectiva inicial, passamos a examinar o que acontece nestes eventos de emaranhados. Para a música, são os ambientes interativos da improvisação coletiva, buscando compreender as tomadas de decisões dos músicos enquanto um grupo característico ao escolherem determinado material sonoro para introduzirem no emaranhado sônico, no caso, para nossa análise, focamos na poética do grupo de improvisação coletiva de Ornette Coleman e no *harmolodics*. Na pintura de ação, analisaremos o comportamento das formas circunscritas através dos gestos de Jackson Pollock, sejam as linhas, os pontos que brotam em função da gravidade, imprimindo sobre a tela determinadas texturas mórficas. Ou seja, uma descrição mais detalhada dos eventos percebidos na primeira etapa, onde se executa a obra.

Logo, a nossa perspectiva interartes está fundada num processo de observação calcada pela tecnologia, o que influi diretamente no perceber e investigar, acarretando mudanças na possibilidade de aproximar artes distintas através da maleabilidade material que transporta a música e a pintura para nosso cotidiano de maneira imediata, instigando um

maior fluxo da fricção entre obras de modalidades distintas que passam a fruir num universo que ofusca esta distinção da matéria física.

Nosso objetivo, como pesquisadores em uma comunidade acadêmica atualizada na área de artes, é estimular as pessoas a experimentarem estas relações, permitindo que outras semelhanças sejam percebidas de acordo com a estrutura de cada observador; isto numa perspectiva positiva para a experiência da arte. Quando provocamos contatos entre as obras, aprendemos mais sobre elas, e às vezes passamos a enxergá-las com outros olhos.

“O aspecto mais fascinante do livro de Alexandre Freitas, contudo, não é comparar o incomparável (título do ensaio de Marcel Detienne citado por ele), mas propor e fornecer elementos para um jogo ativo da sensibilidade que contempla. De algum modo, as comparações vão grudando nos objetos, tornando-os multidimensionais. Seus comentários que aproximam a pintura de Mark Rothko da música de György Ligeti, na segunda parte do livro, mudaram minha forma de experimentar ambos. Enriqueceram minha experiência. Trouxeram uma qualidade ligetiana para os quadros de Rothko, e algo de rothkiano para as peças musicais de Ligeti” (Relato de Paulo Costa no prefácio do livro “Ressonâncias entre música e pintura” de Alexandre Freitas, orientador deste trabalho, de onde a noção de Ressonâncias foi retirada.)

Percurso das semelhanças

Baseamo-nos naquilo que Freitas (2012) chamou de “Percurso das semelhanças”, para analisarmos as relações de similaridades que estariam à espreita no desenrolar destes movimentos artísticos e que, de alguma maneira, puderam contribuir para o enriquecimento da comparação. É importante frisar que, em trabalhos interartes, não se busca instituir verdades ou conclusões definitivas a respeito de artistas, obras e técnicas, e que, muitas vezes, caminhos metodológicos de determinados autores não necessariamente serão utilizados com total rigidez¹⁴.

14 [...] Ou seja, nossa aproximação dos objetos artísticos é particular e não se configura necessariamente em um modelo esquemático para outras pesquisas. As construções analíticas estarão sempre submissas às

Sabemos também que ambas as artes são autônomas, implicando muito mais um interesse de parte do espectador, pesquisador, artista em aproximá-las, do que uma demanda necessária da própria arte ou da parte do artista. É um ato de pôr a criatividade em jogo, este que será ordenado conforme a ação do espectador, pesquisador e artista em traduzir ou relacionar artes de modalidades distintas, conforme seus objetivos.

Estar consciente da existência de uma gama de possibilidades e caminhos para exercer o comparatismo no interior desta pesquisa deve ser tão importante quanto entender a necessidade do que Nattiez chama de “individualidade metodológica”. A singularidade das obras e/ou dos encontros entre elas construirão a singularidade dos métodos para abordá-los. A busca por semelhanças, secretas ou não, dependerá da aplicação de um método que respeite a identidade das obras, mas que não negligencie novos entendimentos da própria noção de semelhança. (FREITAS, 2012, p. 103).

Sobre o expressionismo abstrato e Pollock, abordamos as críticas norte-americanas a partir de Clemente Greenberg (1952, 1955, 1961) e Harold Rosenberg (1952). Para o *free jazz*, da poética de grupo em Ornette Coleman e o manifesto da *harmolódics*, utilizamos como referência teórica: Kwami Coleman (2021), dialogando com a parte estética do *free jazz*, e a letra da musicologia audiotátil concernente a análises de espectrogramas, para pensarmos no âmbito tátil, bem como sobre a improvisação. Já em George Lewis (2007), Carles e Comolli (1976), apresentamos relações intrínsecas ao *free jazz* relativas aos grupos socioculturais específicos, no caso, os Africanos-americanos, enquanto artistas envolvidos no percurso da criação jazzística.

Em um estudo sobre o “comparatismo”¹⁵, Freitas (2012) expõe sobre o que não podemos prescindir dentro das aproximações interartes, de forma que sustentemos uma pesquisa comprometida a extrair considerações fecundas. Tal estudo se desdobra em frentes de investigações sobre as similaridades em função de uma aproximação amparada por comentários a respeito das obras, técnicas, inspirações, seja pelos próprios artistas ou críticos das artes.

É interessante observar que, apesar da relação homomórfica revelar-se mais viável em um estudo de comparação entre as artes, tanto a crença nas homologias quanto a busca por equivalências vão sempre intervir, mesmo que mais sutilmente. As equivalências e as homologias acabam nos remetendo às dimensões essenciais para atingir os objetivos comparatistas e a homomorfia.

dinâmicas particulares das obras. Ressonâncias, Reflexos e Confluências são princípios e direções teóricas para se exercer livremente uma Estética Comparada (FREITAS, 2012, p. 159).

15 Citado por Freitas (2021), segundo Étienne Souriau (1990, p. 728-729), “a estética comparada Coloca em valor o que as artes distintas podem ter em comum, o que pode ser transposto e suas influências mútuas.”

As dimensões históricas e temáticas são reveladoras e poderão esclarecer aspectos das estruturas das obras. Ou seja, as três formas de correspondência se sobreporiam em um projeto comparatista interartístico. (FREITAS, 2012, p. 99).

Por mais que nossa investigação se volte ao homomorfismo, termo referente ao reconhecimento de correspondências formais ou estruturais entre obras artísticas de modalidades distintas (FREITAS, 2012), nosso interesse foi trazer o que se tem discutido sobre as artes e artistas nas últimas décadas, que pudessem lançar luz ao desenvolvimento desta investigação, reforçando nossa percepção inicial e constituindo um aprofundamento nos estudos interartes.

CAPÍTULO 1

JACKSON POLLOCK E O ‘EXPRESSIONISMO ABSTRATO’

1.1 Influências pictóricas de Jackson Pollock



Pintura 3. “American today” (1931) Benton. Egg tempera with oil glazing over Permalba on agessoground on linen mounted to wood panels with a honeycomb (233,7 × 406,4 cm).

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/499559>

Durante os anos da Grande Depressão nos Estados Unidos, da famosa crise de 1929, em uma sociedade abalada economicamente, emerge um movimento artístico liderado por Thomas Hart Benton, que escreveu o método “*The Mechanics of Form Organization in Painting*” (1926), trabalho manuscrito feito pelo pintor para entendermos seu modo organizacional da arte pictórica.

Benton encontrou eco em uma cena cultural onde o regionalismo de John Steuart Curry junto com o realismo social de Grant Wood, autor da publicação “*Revolt Against the City*” (1935), representam os anseios da cena artística nacional americana. Isso se deu na arte de Benton através da retomada de magnitude e proporcionalidade encontrada na arte mural, que muitas vezes eram representadas por imagens referentes à vida estadunidense.

O trabalho de Benton até o início da década de 1920 era geralmente modernista e muitas vezes abstrato. Em 1924, porém, Benton viajou para Missouri para ver seu pai doente. O retorno ao seu estado natal o inspirou a recuperar suas raízes no meio-oeste e a romper com o modernismo, concentrando-se em assuntos rurais americanos, como a vida nas siderúrgicas, nos campos madeireiros, nas

minas de carvão e nos campos de algodão [...] Benton começou a pintar em estilo naturalista influenciado pelo mestre espanhol El Greco (grego, 1541 - 1614) , e tornou-se conhecido como o praticante mais inovador da pintura mural em uma década de grande importância para este meio na América [...] Em 24 de dezembro de 1934, quando Benton se tornou o primeiro artista a ter uma obra (um autorretrato) na capa da revista Time, ele era considerado um dos três principais pintores regionalistas americanos, junto com Grant Wood (americano, 1891 - 1942) e John Steuart Curry (americano, 1897 - 1946) . Ao longo deste período, Benton foi um professor influente na Art Students League de Nova York, onde Jackson Pollock (americano, 1912 - 1956) foi um de seus alunos. (SOUTHWICK e TORCHIA, 2018, s.p, tradução nossa¹⁶).



Figure 1. *The Mechanics of Form Organization in Painting, 1926.*

Neste período que se estendeu até o final da década de 1930, os artistas exaltavam questões sobre seu país, como na coleção denominada “*American Today*” (1931) (Pintura 3), de Benton. Máquinas, homens e natureza dividem espaço na tela estadunidense: obras que alavancavam um valor à cultura, apresentando uma imagem norte-americana.

Jackson Pollock foi pupilo de Benton e, portanto, acabou absorvendo principalmente duas questões mencionadas: o modo organizacional das formas na tela, de uma forma dinâmica acentuada pelo modernismo da primeira época de Benton, e pela arte muralista de grandes proporções, adotada posteriormente por inspiração de El-Greco e pelos muralistas

¹⁶ *Benton's work until the early 1920s was generally modernist and often abstract. In 1924, however, Benton traveled to Missouri to see his ailing father. Returning to his home state inspired him to reclaim his Midwestern roots and break with modernism by focusing on rural American subjects such as life in the steel mills, lumber camps, coal mines, and cotton fields. [...] Benton began painting in a naturalistic style influenced by the Spanish master El Greco (Greek, 1541 - 1614), and became known as the most innovative practitioner of mural painting in a decade of great importance for this medium in America [...] On December 24, 1934, when Benton became the first artist to have a work (a self-portrait) on the cover of Time magazine, he was considered one of the three main American regionalist painters, along with Grant Wood (American, 1891 - 1942) and John Steuart Curry (American, 1897 - 1946). Throughout this period, Benton was an influential teacher at the Art Students League of New York, where Jackson Pollock (American, 1912 - 1956) was one of his students.*

mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiro (Guggenheim, 2020)¹⁷, ambas características recorrentes em sua pintura.

Nas correntes europeias do fauvismo ao cubismo, também se nota alguma herança do muralismo espanhol. Em “Guernica” (1937) (Pintura 4), Pablo Picasso, uma das maiores influências de Pollock, representou o horror estampado em rostos de humanos e animais em meio as guerras civis espanhola, com um tom profundo de crítica política através de sua obra com matizes de cores frias, corroborando com o tema de conflito que estava acontecendo devido aos ataques nazistas, tendo sido Guernica, cidade escolhida por Hitler e Mussolini nas articulações fascistas que assolavam a Espanha (TÓIBÍN, 2006).

Em 1937, a república espanhola pediu a Picasso que criasse uma grande composição para a Exposição Internacional de Paris. Este pedido surgiu logo após o acontecimento mais destrutivo da guerra civil espanhola: o bombardeamento da pequena aldeia basca de Guernica. A comuna foi destruída; centenas foram mortos ou feridos, todos civis inocentes. Picasso, que na época morava em Paris, soube da situação através dos jornais. Profundamente comovido pelos testemunhos que leu e pelas fotografias que viu, Guernica tornou-se o seu grito enfiado contra esta ausência de humanidade. O desdém de Picasso pela guerra era evidente, e quando o embaixador nazista, Otto Abetz, ficou na frente da peça e perguntou a Picasso se “foi [ele] quem fez isso”, Picasso respondeu desafiadoramente “não, você fez”. (ARTSPER, 2019, s.p, tradução nossa¹⁸)

¹⁷ “Pollock misturou areia com sua tinta, talvez em parte inspirado por observar artistas Navajo executando uma pintura de areia na exposição *Indian Art of the United States* do MoMA em 1941”, informação fornecida pelo Museu de arte Moderna (MoMa), que consta na etiqueta da galeria de Jackson Pollock: *A Collection Survey, 1934-1954*, 22 de novembro de 2015 a 1º de maio de 2016.

¹⁸ *In 1937, the Spanish Republic asked Picasso to create a large composition for the Paris International Exhibition. This request came shortly after the most destructive event of the Spanish civil war: the bombing of the small Basque village of Guernica. A community was destroyed; Hundreds were killed or injured, all innocent civilians. Picasso, who at the time lived in Paris, learned of the situation through the newspapers. Deeply moved by the testimonies he read and the photographs he saw, Guernica became his enraged cry against this absence of humanity. Picasso's disdain for war was evident, and when the Nazi ambassador, Otto Abetz, stood in front of the piece and asked Picasso if “it was [him] who did it”, Picasso responded by asking “no, you did”.*



Pintura 4. “Guernica” (1937), Pablo Picasso. Oil on canvas (349,3 x 776,6 cm).

Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

São notáveis as formas geométricas em recortes, fragmentações sobrepostas em outros locais da tela, o que indica a fase cubista do pintor, mas de forma alguma, se inscreve sobre qualquer redutibilidade, visto que, é possível notarmos elementos surrealistas na pintura de Picasso que foi um artista visual de grande diversidade expressiva, não se fechando sobre uma égide específica (ARTSPER, 2019). Foi, aliás, um dos precursores desta prática menos tradicional da pintura, ousando nos aspectos formais, experimentando e propondo posicionamentos estilísticos particulares, além de estabelecer diálogo com tendências abstracionistas.

Sobre a fragmentação¹⁹ do período moderno, que se nutriu da consciência cartesiana-linear, vemos o entorpecimento do visual que se engendrou na especialização devido às questões como a reprodutibilidade, a inovação fotográfica e sua extensão de possibilidades imagéticas implicando na relação de sujeito e objeto (MCLUHAN, 1964)²⁰.

¹⁹ Por um número grande de razões, por diferentes ângulos e diferentes autores, a palavra-chave para o século XIX é fragmentação. Tome-se, como o faz Coli, o exemplo dos corpos da pintura neo-clássica, de Gericault e Ingres, feitos sob a inspiração da parábola de Zeuxis: a beleza é criada a partir dos mais belos fragmentos da natureza. Estes, porém, também geram monstros, como o Frankenstein de Mary Shelley. Para pensadores tão distintos como Siegfried Krakauer, Vilém Flusser ou Karl Marx, o século XIX produz um homem e uma cultura fragmentados (BASBAUM, 2012, p. 258).

²⁰ Configurou-se um modo particular de estruturação e organização da realidade fundado sobre o “pensamento calculante”, sobre a pré-constituição dos dados da previsibilidade antecipadora do ente, e em seguida verificada por prova experimental. Com este fim, deveria se constituir uma fundamental cisão fundadora, entre Sujeito e Objeto, de sorte que este último possa se dar em sua objetividade, não

A ruptura radical que a produção artística experimenta desde o início do século XX pode ser descrita como um deslocamento, uma desterritorialização da arte-representação até então vigente. Um movimento pelo qual o vínculo imemorial entre a arte e a representação se rompe criando as condições para emergência de uma produção inusitada que questiona mais a condição humana do que reconforta o observador, tal como acontece na representação da figura conhecida. Uma subversão da forma, bem como das técnicas utilizadas para expressá-la, ganha corpo na vida e na obra de diversos pintores e seus efeitos repercutem em toda produção artística do período. A desterritorialização pode ser compreendida ainda como uma “dissolução” das formas retratadas pelas artes plásticas desde os primórdios da civilização. (CARVALHO; MANSANO, 2020, p. 5).

A fotografia promoveu uma imagem fidedigna colocando o pintor em ao menos duas direções: aperfeiçoar sua técnica para se aparelhar à beleza fornecida na foto, ou ainda um cubismo expressivo como foi para Picasso que compôs “Guernica” (1937) baseando-se nas fotografias dos destroços, um quase-abstrato das vítimas e da cidade. Ou, então recusar a abstração do exterior em função de seu próprio interior, como no caso dos surrealistas que exploravam os sonhos.

Pode ser até que essa resistência à reprodução fotográfica seja precisamente o que atrai alguns artistas contemporâneos. Eles querem sentir que a sua obra permanece realmente única, o produto de suas próprias mãos, num mundo em que tanta coisa é feita à máquina e padronizada. Alguns optaram por telas de dimensões enormes onde a escala é o único fator que causa impacto; e essa escala também perde sua finalidade numa ilustração reduzida. Acima de tudo, porém, numerosos artistas são fascinados pelo que chamam de “textura”, a sensação tátil de uma substância, sua maciez ou aspereza, sua transparência ou densidade. Portanto, rejeitam a tinta usual e preferem outros meios, tais como a lama, a serragem ou a areia. (GOMBRICH, 2000, p. 435).

Jackson Pollock, conhecido por seus problemas pessoais declarados, foi influenciado por sua própria luta pessoal com o alcoolismo, o que o levou a participar de sessões de psicoterapia com a base psicológica analítica proposta por Carl Jung. Essa influência posteriormente foi reconhecida pelo mundo da crítica de arte, especialmente em relação às suas primeiras obras abstratas expressivas, como “Crucificação” (1939), “Bird” (1940) e “Moon Woman Cuts the Circle” (1943), o pintor baseava-se no conteúdo e nas formas, adotando princípios junguianos para atribuir significados, como associar a cor vermelha à emoção (SESAR, 2023).

“perturbada” pela subjetividade agente, de maneira que pudesse resolver-se em conceitos matemáticos que fizessem os “visíveis” complicados e diferenciados, dos “invisíveis” simples (CAPORALETTI, 2018, p. 3).

Posteriormente, e mais importante para nós, sua arte foi influenciada pelo surrealismo, especialmente no que diz respeito ao automatismo do inconsciente. Esse processo envolvia a libertação da imagem externa para conceber formas através de uma complementação do inconsciente na formação do abstracionismo, derivando da arte improvisada e das articulações que se desprendiam do figurativismo consciente.

A experiência no campo da psicologia analítica nos tem mostrado abundantemente que o consciente e o inconsciente raramente estão de acordo no que se refere a seus conteúdos e tendências. Esta falta de paralelismo, como nos ensina a experiência, não é meramente accidental ou sem propósito, mas se deve ao fato de que o inconsciente se comporta de maneira compensatória ou complementar em relação à consciência. Podemos inverter a formulação e dizer que a consciência se comporta de maneira compensatória com relação ao inconsciente. A razão desta relação é que: 1) os conteúdos do inconsciente possuem um valor liminar, de sorte que todos os elementos por demais débeis permanecem no inconsciente; 2) a consciência, devido a suas funções dirigidas, exerce uma inibição (que Freud chama de censura) sobre todo o material incompatível, em consequência do que, este material incompatível mergulha no inconsciente; 3) a consciência é um processo momentâneo de adaptação, ao passo que o inconsciente contém não só todo o material esquecido do passado individual, mas todos os traços funcionais herdados que constituem a estrutura do espírito humano e 4) o inconsciente contém todas as combinações da fantasia que ainda não ultrapassaram a intensidade liminar e, com o correr do tempo e em circunstâncias favoráveis, entrarão no campo luminoso da consciência. A reunião destes fatos facilmente explica a atitude complementar do inconsciente com relação à consciência. (JUNG, 2000, p. 132-133).

Sobre os anseios do abstracionismo que atravessavam Pollock e uma série de outros pintores americanos, temos também a influência de Kandinsky (1996), que colocou a natureza exterior em contraste com a natureza interior do sujeito, um constructo que parece dar novas formas ao mundo da arte, mais abstratas do que figurativas.

Seja como for, utiliza-se hoje, via de regra uma construção despojada, a qual constitui, aparentemente, a única possibilidade de exprimir o objetivo na forma [...] podemos também reconhecer o espírito do tempo no domínio da construção: não uma construção evidente (“geométrica”), que salta aos olhos como sendo a mais rica ou a mais expressiva construção oculta que se desprende insensivelmente da imagem e que, por conseguinte, se destina menos aos olhos que à alma. Essa construção oculta pode ser constituída de formas aparentemente jogadas ao acaso na tela, as quais, não teriam – mais uma vez, na aparência – qualquer ligação entre si: a ausência exterior dessa ligação é aqui sua presença exterior [...] E isso permanece inalterado para os dois elementos: a forma do desenho e a forma da pintura. (KANDINSKY, 1996, p. 120).

A pintura passa a usufruir de um tempo corrido, sem as bases da projeção anterior, revista e cuidadosamente sobreposta, servindo-se da possibilidade do refazer. Agora o pintor lida com a incerteza que pode surgir; seu débito com o tempo passa a se liquefazer numa vontade fugaz.

Enquanto a impressão busca representar um objeto específico por meio da mimese, da imitação Antiga, a improvisação permite uma liberdade criativa que se desprende da representação literal/textual, o que coloca o tempo da pintura em proximidade com o da música. O cânone da arte até a década de 1930 lastrou a significação do conteúdo sobre as formas literárias, inclui-se a forte promoção do figurativismo expressivo (Pintura 3), quando na pintura americana da década de 1940, o não figurativismo no cânone do abstrato parece desprender-se destas narrativas, rumando a outras perspectivas.

O espectador pode identificar formas reconhecíveis, manchas ou ‘blocos’, por assim dizer, que tornariam cognoscíveis dentro da pintura *“Improvisação”* (1914) (figura 7) de Kandinsky. Não devemos descartar a possibilidade de alguma herança representativa emergindo da impressão do pintor, algo que nos remete a alguma estrutura reconhecível, pois mesmo este reconheceu que se encontrava no início desta investida abstrata nos anos 1900.



Pintura 5. *“Improvisation”* (1914). Wassily Kandinsky, watercolor and pencil on paper (35.6 × 44.8 cm).

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/33718>

Ademais, sobre este período anterior ao expressionismo abstrato, vale destacarmos o fato de que no ano de 1935, pós-crise, o governo norte-americano, como nota Greenberg no artigo “Pintura à americana” (1955), impulsionou através do órgão *Work Project administration* (WPA) não apenas o trabalho industrial, como a própria cultura pelos *Federal Arts Project*, *Federal Theater Project* e *Federal Writers’ Project*, promovendo um incentivo à arte, ao teatro e aos escritores, atitudes que foram atreladas politicamente no momento da polarização entre o ocidente e o oriente.

O maior e mais importante dos programas culturais do New Deal foi a Works Progress Administration (WPA), um enorme programa de alívio de emprego lançado na primavera de 1935 [...] com base nos anos 30, o WPA tornou-se o alvo mais frequente dos críticos do New Deal no Congresso e na imprensa [...] em 1938, uma coalizão de republicanos e democratas conservadores começou a pressionar sua oposição às políticas culturais do New Deal. No final de julho de 1938, o representante J. Parnell Thomas, do Comitê da Câmara para Investigar as Atividades Antiamericanas (HUAC, também conhecido nos anos 30 como o “Comitê dos Dies”, depois que seu presidente Martin Dies) afirmou que ele tinha “provas surpreendentes” de que os Projetos de Teatro e Escritores eram “um viveiro de comunistas” e “mais um elo na vasta e incomparável rede de propaganda do New Deal”. Ele anunciou que uma investigação séria iniciada. (ADAMS E GOLDBARD, 1995, s.p, tradução nossa²¹).

Pollock acompanhou de perto este trajeto de influência entre arte e governo, que teve início nos anos 1930 ao lado de Benton e que, depois, Pollock seria um artista financiado nas décadas de 1940 pelo museu Guggenheim, momento que o regionalismo de Benton e Wood perdem força, tanto internamente nos objetivos do governo, quanto pela própria crítica da arte.

Isso quer dizer, inicialmente, que a arte nos Estados Unidos estava ligada às correntes focadas no regionalismo figurativo e no “conteúdo”, que tem início em Benton. Analogamente, este programa de arte regionalista, é visto na união soviética, sua futura arqui-inimiga. Ou seja, quando o governo capitalista encontra fuga numa arte totalmente inovadora, que é o expressionismo abstrato, vê a oportunidade de distanciar-se cada vez mais

²¹ *The largest and most important of the New Deal cultural programs was the Works Progress Administration (WPA), a massive job-busting program launched in the spring of 1935 [...] Building on the 1930s, the WPA became the target most frequent of New Deal critics in Congress and in the press [...] In 1938, a coalition of conservative Republicans and Democrats began their opposition to the New Deal's cultural policies. In late July 1938, Representative J. Parnell Thomas of the House Committee to Investigate Un-American Activities (HUAC, also known in the 1930s as the "Dies Committee" after its chairman Martin Dies) stated that he had "astonishing evidence" that the Theater and Writers Projects were "a hotbed of communists" and "yet another link in the vast and incomparable New Deal propaganda network." He announced that an investigation would be launched.*

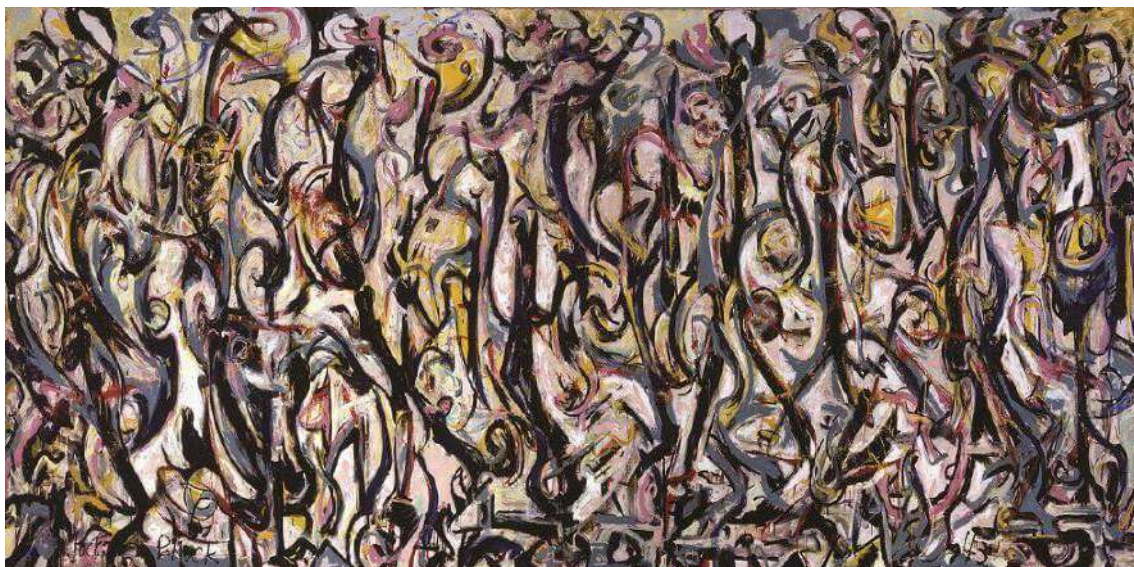
do comunismo, atestando sua autonomia capitalista, que garante uma suposta liberdade de expressão para seus seguidores, afinal, podia-se dizer: “olhe como são as pinturas de Pollock, quer mais ‘liberdade de expressão’ do que elas?”

Em “*Birth*” (1941) obra de Jackson Pollock, ainda notamos formas mais acentuadas tendendo a um figurativismo deturpado do que absorveu de Benton, como em “*American Discovery Viewed by Native Americans*” (1922) apostando em cores vibrantes, além de remeter à arte nativa-americana com um traço mais grosso, menos refinado. Inspirado também pelas obras de Picasso, alguma lembrança de “*Les Femmes d’Alger*” (1907) e “*Guernica*” (1937), projetando silhuetas, decerto mais abstratas do que o “cubista”.



Pintura 6. “*Birth*” (1941). Jackson Pollock. Oil on canvas (164,1 x 55,1 cm).

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-birth-t03979>



Pintura 7. “Mural” (1943). Jackson Pollock. Oil on canvas (243 × 604 cm).

Fonte: <https://www.jackson-pollock.org/mural.jsp>

Seguindo esta tendência, em “Mural” (1943) Pollock radicaliza, mesmo que ainda não alcançasse o *status* de ‘expressionista abstrato’ ou de ‘pintor de ação’, sua arte flertava cada vez mais com o abstracionismo gerado na *action painting*. Notamos elementos em cor preta de traços grossos percorrendo a tela de forma vertical com bifurcações em suas extremidades, num fundo de cor vibrante de paleta que transita entre o amarelo, vermelho e branco, dando um ar místico para suas obras no cânone de seu programa que ainda nutria muito de um aspecto da natureza, algo que continuará em vigor, mas de maneira menos direta.

Você pode ver os elementos do esquema organizacional de Benton: fileiras verticais envoltas em redemoinhos de forma. Nenhuma das pinturas abstratas de Pollock tem um design mais bentoniano do que a obra inovadora conhecida como “Mural”, que Pollock pintou em 1943 e que foi recentemente restaurada e agora está em turnê mundial. (MENAND, 2015, s.p, tradução nossa²²).

David Anfam comenta no documentário sobre Jackson Pollock intitulado “*Mural: The History of a Modern Masterpiece*”²³, de 2016, produzido na Universidade de Iowa e

²² You can see the elements of Benton's organizational scheme: vertical rows wrapped in swirls of form. None of Pollock's abstract paintings is more Bentonian in design than the groundbreaking work known as the “Mural,” which Pollock painted in 1943 and which has recently been restored and is now on a world tour.

²³ https://www.youtube.com/watch?v=ZXzHJlf86x8&ab_channel=UniversityofIowa

dirigido por Kevin Kelley, que em 1943 houve uma exposição da fotografia de ação que nutriu semelhanças com a pintura de Pollock, provavelmente servindo como fonte de inspiração para o pintor, retornando ao ponto mencionado anteriormente da influência da fotografia para os pintores no início do século. Nesse ponto de sua carreira, posterior ao “Mural” (1943), na década de 1950, Pollock volta seu interesse para a ‘não-figuração’, desenvolvendo a técnica de *drip painting* (pintura por gotejamento), que consiste num emaranhado de formas pelo quadro de maneira intensa imprimindo uma espécie de movimento expressivo, além de desafiar a estrutura rígida do cavalete, colocando o quadro sobre o chão.

Pollock tinha sido cativado pelo surrealismo, mas descartou gradualmente as imagens fantásticas que tinham obcecado suas telas, optando pelos exercícios de arte abstrata. Tornando-se impaciente com os métodos convencionais, colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou projetou suas tintas de modo a formarem configurações surpreendentes. Lembrou-se provavelmente de histórias de pintores chineses que tinham usado tais métodos nada ortodoxos, bem como a prática dos índios americanos de fazerem imagens na areia para fins mágicos. (GOMBRICH, 2000, p. 433).

1.2 Jackson Pollock, pintor de ação ou pós-cubista?

Nossa intenção inicial foi de corroborar com a parte formal da arte descrita por Clement Greenberg, algo que não é difícil para o moderno, distanciar-se para analisar a arte e percebê-la a partir da narrativa histórica, elementos que se declaram similares entre pinturas de décadas antes de Pollock. Poderia ser um absurdo pensar a arte fora dos princípios que a fazem ser arte, e esta é a maior crítica greenbergiana a Harold Rosenberg, que veremos no tópico adiante.

Para Greenberg, o que ocorre não é uma ruptura da arte, e sim o caminho mais racional – leia-se – de pensamento Kantiano, declarado pelo mesmo, ao elaborar críticas da arte utilizando a própria disciplina da arte enquanto capaz de obter-se o “purismo” do pensamento. Seguindo esta lógica, é quando a pintura se dissocia das influências coadjuvantes da música (como foi para Paul Klee) e da escultura. A pintura é julgada a

partir do passado, como se víssemos um Cézanne, um Picasso ou um Kandinsky nas obras de Jackson Pollock.

A justificação para o termo “expressionista abstrato” reside no fato de que a maioria dos pintores que ele designa se norteou pelo expressionismo alemão, russo ou judaico, desprendendo-se da arte abstrata cubista tardia. [...] partiram da pintura francesa, adquiriram dela seu senso básico de estilo [...] extraíram dessa pintura sua mais vívida noção de uma arte maior, ambiciosa, e da direção geral que a arte tinha de seguir na época em viviam. (GREENBERG, 1955, p. 77).

O ‘expressionismo abstrato’, na perspectiva greenbergiana, é um movimento que extrai subterfúgios dos períodos artísticos europeus, do cubismo ou da tradição parisiense em busca de uma arte nova, que como mencionado anteriormente, estava alastrada no imaginário dos pintores americanos anteriores, o que mudou devido à própria relação entre homem e meio, na concepção de uma arte pictórica abstrata. A pintura, em resumo, numa perspectiva greenbergiana, se volta à planaridade, abstraindo-se das técnicas ilusórias que utilizavam na tradição da pintura oriunda da Europa.

O tipo de pintura que se tornou conhecido como expressionismo abstrato é ao mesmo tempo abstrato e pictórico. Há vinte anos essa combinação se mostrou bastante inesperada. A própria arte abstrata pode ter surgido do caráter pictórico do cubismo analítico, de Leger, Delaunay e Kandinsky trinta anos antes, mas há tratamentos pictóricos de todos os tipos, e até Kandinsky parecia contido se comparado a Hofmann e Pollock. Seja como for, tem-se a impressão de que as origens pictóricas da arte abstrata e quase-abstrata ficaram um tanto esquecidas e, durante as décadas de 1920 e 1930, a arte abstrata havia passado a se identificar quase completamente com as silhuetas planas e os contornos firmes do cubismo sintético, de Mondrian, da Bauhaus e de Miro (a arte de Klee foi, uma exceção, mas o tamanho reduzido de suas obras tornou o tratamento pictórico relativamente discreto; só percebemos realmente o caráter pictórico de Klee quando ele foi posteriormente “ampliado” por artistas como Wols, Tobey e Dubuffet). (GREENBERG, 1964, p. 111).

Para Harold Rosenberg (1952), famoso pelo artigo “*The American Action Painters*”, existe uma ruptura no pensamento da arte pictórica que emerge nos novos pintores americanos, sugerindo um ambiente que valorize mais a prática artística desassociada da tradição artística. Anteriormente, isso se traduzia numa relação de subserviência à imagem da natureza da arte nutrida na Europa, ou seja, uma arte ligada ao fazer prático enclausurado pela história da arte, o que foi contraposto ferozmente por Clement Greenberg, um dos nomes mais evocados a respeito dos ‘expressionistas abstratos’ ou ‘abstratos pictóricos’, termo utilizado por Greenberg para demonstrar a continuação da arte numa linha cronológica da pintura, de Giotto a Pollock.

Desde a guerra, todos os estilos de pintura do século XX estão sendo levados à profusão nos Estados Unidos: milhares de pintores “abstratos” – lotados cursos de ensino de Arte Moderna — uma dispersão de novos heróis — ambições estimuladas por novas galerias, exposições de massa, reproduções em revistas populares, festivais, dotações. Será está a habitual aproximação da América com as formas de arte europeias? Ou algo novo está sendo criado? Para a questão da novidade, uma definição pareceria indispensável. Algumas pessoas negam que haja algo de original na pintura americana recente. O que quer que esteja a ser feito aqui agora, afirmam, foi feito há trinta anos em Paris. Você pode rastrear as caixas de símbolos deste pintor até Kandinsky, as formas lunares daquela até Miró ou mesmo até Cézanne. (ROSENBERG, 1952, p. 1).

O que Rosenberg pensa não é a obra de arte como vínculo imagético contemplativo, tal qual se percebe na tradição e, portanto, não deve ser avaliada a obra pelos aspectos formalísticos tradicionais da pintura. O reflexo da obra abre a via da percepção enquanto gestual autobiográfico impresso sobre a tela que reverbera sobre o espectador, como uma afecção do próprio movimento do artista. A corporeidade do artista é refletida enquanto ato. Trata-se de um sinete que marca a obra com o gesto humano de pintar, não como o gesto da pintura de objetificar o corpo em função de outra imagem, da natureza da história da arte, se não a de sua própria existência enquanto corpo. Por isso, não faria sentido simplesmente justificar uma pintura de Pollock a partir de uma pintura tradicional da história da arte ocidental.

Num determinado momento, a tela começou a aparecer, para um pintor americano após outro, como uma arena para agir - e não como um espaço para reproduzir, redesenhar, analisar ou "expressar" um objeto, real ou imaginado. O que deveria aparecer na tela não era uma imagem, mas um acontecimento. O pintor já não se aproximava do cavalete com uma imagem na mente; ele foi até lá com o material na mão para fazer algo com aquele outro pedaço de material à sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro. É inútil argumentar que Rembrandt ou Michelangelo trabalharam da mesma maneira. Você não consegue Lucrécia com uma adaga manchando um pedaço de pano ou colocando formas espontaneamente em movimento sobre ele. Ela tinha que existir em algum outro lugar antes de entrar na tela. (ROSENBERG, 1952, p. 2).

A arte pictórica atribui-se de elementos enérgicos de movimento como a dança, o que outrora a música também sentiu. A energia molecular entra em cena e os artistas passam a valorizar a ação como fundamento para sua investida criativa.

A arte – relação da pintura com as obras do passado, correção de cor, textura, equilíbrio etc. – retorna à pintura por meio da psicologia. Como diz Stevens sobre a poesia, “é um processo da personalidade do poeta”. Mas a psicologia é a psicologia da criação. Não a da chamada crítica psicológica que quer “ler” uma

pintura em busca de pistas sobre as preferências sexuais ou deficiências do artista. O trabalho, o ato, traduz o dado psicologicamente em intencional, em um “mundo” – e assim o transcende. Com as referências estéticas tradicionais descartadas como irrelevantes, o que dá sentido à tela não são os dados psicológicos, mas o papel, a forma como o artista organiza a sua energia emocional e intelectual como se estivesse numa situação de vida. O interesse reside no tipo de ato que ocorre na arena de quatro lados, um interesse dramático. A crítica deve começar por reconhecer na pintura os pressupostos inerentes ao seu modo de criação. Desde que o pintor se tornou ator, o espectador tem de pensar num vocabulário de ação: seu início, duração, direção – estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade, espera alerta. Ele deve tornar-se um conhecedor das gradações entre o automático, o espontâneo e o evocado. (ROSENBERG, 1952, p. 4).



Pintura 8. “Autumn Rhythm: Number 30” (1950). Jackson Pollock, enamel paint on canvas, (266.7 × 525.8 cm).

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488978>

Após um momento introdutório, abordaremos as pinturas analisadas em nosso trabalho da fase *action painting* de Jackson Pollock da década de 1950, realizando uma breve descrição de elementos pictóricos abstratos identificáveis.

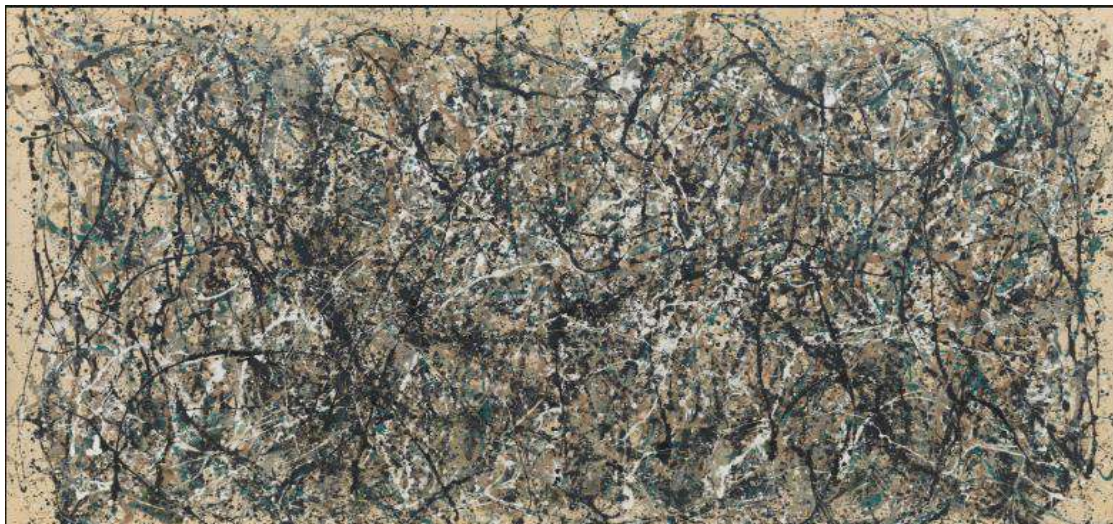
Em “Autumn Rhythm” (1950), Jackson Pollock utiliza do “gotejamento”, tradução de *drip*, daí, *drip painting*, seguindo uma rítmica aparentemente imprevisível, característica recorrente na pintura de Pollock.

Numa visão panorâmica revelamos elementos característicos em diferentes pontos do quadro, costurados por uma dinâmica de improvisação induzida pelo ritmo corpóreo do pintor da ação. Tematicamente, Pollock se aproveita do movimento da natureza interna,

porque o próprio declara “eu sou a natureza”. Neste caso, a natureza do corpo que se envolve ao ritmo do outono.

Nele, a ideia de tornar visível o que não é visível (as forças e energias humanas e inumanas) parece tomar forma. Para o crítico Harold Rosenberg que foi o inventor da expressão *action painting* a pintura dos expressionistas abstratos era uma forma de ação e essa ação era mais significativa que o resultado do quadro. (COSTA, 2007, p.3).

Apostando em cores como o preto e o branco, Pollock delinea o movimento que se apresenta num primeiro plano, sobre um fundo batido de matiz clara, realçando a sua dança que fora impressa sobre a tela, o palco da dança. É um impulso da pintura em se meandrar sobre o primordial das musas, é quando ela efetivamente sente algum resquício do prazer de ser dança.



Pintura 9. “One: Number 31” (1950). Jackson Pollock, oil and enamel paint on canvas (269.5 x 530.8 cm).

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78386>

Em “One” (1950), outra tela de Pollock, podemos notar uma densidade maior no emaranhado do seu fluxo de linhas e curvaturas, bem como a presença de outras matizes de cores, mais brilhantes e metálicas de tom verde e azul no centro da pintura, deixando apenas as bordas superiores, inferiores e laterais com o fundo em destaque, de um tom próximo do que utilizou sobre a “Autumn Rhythm” (1950).

É perceptível a tendência poética de Pollock, nesta fase de sua carreira, na década de 1950, de explorar sobretudo a dinâmica corpórea para manusear a intensidade dos fluidos, sem tornar o quadro apenas um imenso borrão, realçando aspectos singulares a cada contemplação que o espectador se confronta ao encarar a tela.

“One: Number 31” (1950), uma das maiores pinturas de Pollock, exemplifica sua técnica de “gotejamento”, na qual ele deixava cair, pingar ou jogar tinta em uma tela colocada no chão. Seus cordões coloridos registram força e velocidade, mas também são graciosos e líricos, animando cada centímetro da composição. No chão, Pollock disse: “Estou mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, pois assim posso contorná-la, trabalhar pelos quatro lados e literalmente estar na pintura.” O processo de Pollock foi comparado aos movimentos de uma dança. (MoMa, 2019, etiqueta da galeria).

Ao manipular pincéis, pedaços de madeira ou barras de ferro, o artista teve controle, por vezes, parcial das suas impressões, mas isso não significa falta de controle, pois mesmo um atleta olímpico não logra êxito sempre em suas alçadas esportivas. A minha ideia sobre seu trabalho está no perfazer pareysoniano²⁴. Em outras palavras, Pollock aprende enquanto faz, desenvolvendo uma estratégia autêntica sobre seu modo de pintar.

Vários relatos descrevem seus processos de trabalho (de Pollock) em que ele dança numa espécie de semi-êxtase, derrubando, despejando, pingando, borrando e manipulando a tinta com a ajuda de facas e ripas de madeira sobre as telas colocadas no chão. Ele costumava dizer: a pintura tem vida própria. Eu tento fazer com que ela se manifeste. Nesta fase de seu trabalho ele não pintava imagens, somente ação. (COSTA, 2007, p. 1).

²⁴ A forma, antecipada pelas tentativas que procuram realizá-la, torna-se então a lei de organização do processo que, indo a bom termo, a executa. Assim, a formação, sob este aspecto, é na realidade um processo unívoco e improporável além de certo ponto. É um processo orgânico em que a própria forma, antes de existir como obra realizada, age como lei de organização. A obra de arte tira seu valor do fato de ser adequação não a outra coisa mais a si mesma, de sorte que o processo de sua formação consiste em transformar em forma formada a forma formante. Isto quer dizer, precisamente, proceder do único modo em que se pode e deve proceder e concluir o processo no único ponto em que este encontra o seu próprio e natural acabamento. (PAREYSON, 2001, p. 77).



Pintura 10. “Convergence Number 10” (1952) Jackson Pollock. Oil and Enamel on Canvas (393.7 x 237.5 cm).

Fonte: <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp>

Outra pintura que utilizamos como referência de análise é a “*Convergence, Number 10*” (1952), de Pollock, que se difere das duas obras mencionadas anteriormente, principalmente, pela presença de cores mais abertas, como o vermelho e o amarelo que passam a vibrar sobre o quadro, explorando o que deu início na fase dita “*black painting*”, ao apostar em cores pretas em seus pontos. Notamos algumas sobreposições do azul sobre o branco, criando uma textura de densidade mais espessa, bem como entre o preto, amarelo e o vermelho, criando elementos de ação bem distintos das pinturas anteriores. Seria está uma distinção inicial para traçarmos o vocabulário da ação?

Notamos que existem ao menos três percepções sobre a experiência destas três obras apresentadas: a primeira é uma ação dentre as três, mais contida; não contida enquanto ato, mas contida enquanto sentimento-vontade do ato. Pollock esteve com vontade de preservar menos elementos em sua dança, valorizando talvez, a noção do ritmo próprio, uma verdadeira ação do outono sendo desnuda pelo cair das folhas e frutos, desnudando a arte pictórica abstrata suavemente.

Nas outras duas obras, a gradação de elementos sobre o plano se torna cada vez mais densa. Seria a densidade então um fator constante para diferenciação das ações de Pollock? A densidade pode ser a da tinta, do material, pode ser a densidade do seu ato, do corpo. A densidade pode ser o número de elementos perceptíveis no ambiente.

O que vemos em seu processo mais adiante é: Pollock se movimenta pela tela criando, leis internas que são autogeradas através de seu gestual corpóreo de formas-formantes que sempre são autoformadas. Não se trata em avaliar o gesto de Pollock sobre um estigma da estética da perfeição, enquanto mensageiro da natureza da disciplina artística; sabemos certamente que a Pollock cabe ir de encontro ao material da tela, com seu material corpo, material tinta, confrontando o fazer, a arte como *<poién>*, é o ato de fazer corpo – leia-se – um corpo estritamente associado ao pensamento, de maneira indissociável, daí, nem Greenberg, nem Rosenberg. O saber Cézanne, Benton, Picasso não é o reproduzir Cézanne, Benton, Picasso, e sim produzir Jackson Pollock enquanto natureza privada de seu próprio eu: o corpo, este que por algum momento cruzou-se com o corpo de Cézanne, Benton e Picasso.

Para nós, não se trata da escolha entre Greenberg e Rosenberg, trata-se sobretudo de uma realidade que envolve tanto racionalismo quanto empirismo, que passa a unir distantes, como outrora mencionado.

Até aqui, nosso interesse foi o de demonstrar um breve entendimento sobre o que estava acontecendo no mundo pictórico antes de Jackson Pollock edificar-se, algo que fomentou de maneira corrente a crítica da arte estadunidense. De modo geral, a crítica de Greenberg prevalece em peso quando falamos do expressionismo abstrato, e admiramos sua compreensão. Mas, por outro lado, consideramos importante para nosso trabalho parte do pensamento de Rosenberg, principalmente sobre essa nova perspectiva do pintor, que para nós é menos ‘transcendente’ e metafísica do que para o crítico, pouco tendo a ver com uma espécie de sublime.

Acreditamos que o corpo do sujeito é impregnado de memória, e mesmo numa ação concreta, no gestual que toca o quadro sem a imagem do lado, persista a mesma ignição do pintor de cavalete ou do pintor de pedras rupestres, a intenção que se dispõe a pintar; a diferença está sobre a veneração do mito, no caso do formalismo purista, concebido pela história da arte ocidental e sua crítica. Para o pintor americano, devemos propor uma forma de análise que, como menciona Rosenberg, valorize o espectador quanto a aspectos do vocabulário da ação.

Em 2019, os pesquisadores Bernardo Palácios, Afonso Rosário, Mônica Wilhelmus, Sandra Zetina e Roberto Zenit investigaram a poética de Pollock através de uma relação

integrada entre física e pintura, demonstrando que o pintor mensurava seus gestos, coordenando seu corpo, o que por vezes foi contrariada na hipoteca dos pintores abstratos sobre a égide da aleatoriedade. Pollock pode ser lido como um pintor dos fluidos, por assim dizer. A delineação de sua assinatura é demonstrada por meio de cálculos físicos que envolvem altura, velocidade do corpo, rugosidade e viscosidade da tinta se apropriando de princípios do campo de estudo da mecânica newtoniana dos fluidos, apontando inclusive uma falha conceitual no termo adotado pela crítica da arte, denominando “gotejamento”, por se tratar de uma incoerência. Por vezes, Pollock evita a fragmentação dos seus gestos, como acidentes que formam gotículas aleatórias. Segundo o texto, a rugosidade das tintas escolhidas por Pollock tinha a capacidade de tensão superficial maior do que a capacidade da gravidade influir no gotejamento, na fragmentação da tinta.

As pinturas abstratas mais célebres de Jackson Pollock foram produzidas com a chamada técnica de gotejamento. Ao derramar tinta líquida com a ajuda de um bastão ou de uma lata, Pollock depositava filamentos fluidos viscosos sobre uma tela horizontal, movendo-se ritmicamente em torno dela. As intrincadas teias de linhas, onipresentes em suas composições, fascinaram historiadores da arte e cientistas. Com base na análise de imagens de gravações históricas de vídeo, reproduzimos experimentalmente o processo de pintura. Concluímos que Pollock evitou o aparecimento de instabilidades hidrodinâmicas, ao contrário do que foi defendido por estudos anteriores. Pollock selecionou as propriedades físicas da tinta para evitar a fragmentação do filamento antes da deposição e aplicou-a enquanto movia a mão com rapidez suficiente e em certas alturas para evitar que os filamentos fluidos se enrolassem. A compreensão das condições físicas em que estes padrões foram criados é importante para futuras pesquisas artísticas e pode ser usada como uma ferramenta na autenticação de pinturas. (PALACIOS, ROSARIO, WILHELMUS, ZETINA, ZENIT, 2019, s.p, tradução nossa²⁵).

Algumas vezes, no momento em que ocorre a separação entre a tinta e o material utilizado pelo pintor para segurá-la e mediá-la até a superfície da pintura (o pincel, o cabo de madeira, a barra de ferro), a tinta encontra no espaço²⁶ sua orientação e é atraída pela

²⁵ *Jackson Pollock's most celebrated abstract paintings were produced with the so-called dripping technique. By pouring liquid paint with the help of a stick or from a can, Pollock deposited viscous fluid filaments on a horizontal canvas, rhythmically moving around it. The intricate webs of lines, ubiquitous in his compositions, have fascinated art historians and scientists. Based on image analysis of historical video recordings, we experimentally reproduced the painting process. We conclude that Pollock avoided the appearance of the hydrodynamic instabilities, contrary to what was argued by previous studies. Pollock selected the physical properties of the paint to prevent filament fragmentation before deposition, and applied it while moving his hand sufficiently fast and at certain heights to avoid fluid filaments from coiling into themselves. An understanding of the physical conditions at which these patterns were created is important to further art research and it can be used as a tool in the authentication of paintings.*

²⁶ É importante mencionar que não existe uma fixidez nesta ação, pois o pintor pode muito bem menosprezar a influência da gravidade, dirigindo sua mão próxima o suficiente da superfície da pintura, tendo controle

força da gravidade em direção à tela no chão e, de uma forma menos consistente, o cisalhamento ou a fragmentação geram ruídos inevitáveis da ação, mas que não interferem na concepção da obra, e no descobrimento poético, pois até mesmo o controle dos ruídos é uma arte que cabe ao artista abstrato conduzir.

A seguir, observamos uma das pinturas em ação realizada pelo pintor em seu ateliê, filmado e fotografado por Hans Namuth (1950) em um documentário sobre Pollock. Pode-se reparar que o braço do pintor faz um movimento angulado pela linha inclinada amarela, responsável por indicar um efeito de dinamização, quase como uma coreografia de dança, o que resultará nas formas marcadas pelos círculos vermelhos.



Figura 2. Jackson Pollock pintando em seu estúdio,

Fonte: © Hans Namuth, New York, 1950.

Se nos propusermos a simular o processo criativo de Pollock, com nossos corpos eretos e fixos, com o braço esticado para frente num ângulo de 90 graus, o que indicará pouco esforço corporal comparado às “danças” de Pollock, a tinta gotejará continuamente sobre o mesmo ponto gravitacional da tela, respigando por um perímetro estimável.

Agora, se passarmos a balançar este mesmo braço esticado, a tinta respingará com a dinamização corpórea somada à atuação da força da gravidade, que atrai a tinta para

maior do gesto impresso, porém, como observamos na pintura de Pollock, e da corrente da *action painting*, parte dos gestos impressos são acionados, principalmente, por uma dinamização corpórea que se utiliza desse “movimentar e lançar”.

próximo da tela, e conforme o gesto se delineia sobre o quadro, características nos surgem, como podemos observar nas variações de formas promovidas em sua criação.

Nesta pintura o gesto tem um papel importante, mas duvidoso que ela nasça de improviso, sem controle ou reflexão, sem que haja uma forma que possua um significado seu: ao contrário é crença comum que esta pintura seja o resultado de um breve momento de inspiração e violência. Mas em *New York* são muitos poucos que trabalham desse modo.... um exemplo desta confusão nos é dado pela pintura de Jackson Pollock, perguntamo-nos: como é possível que o pintor faça pingar gotas de tinta sobre uma tela (posta no chão), desenhando e compondo assim um quadro? Mas o gesto desenhado não é menos deliberado e intencional, quer o pincel toque ou não a tela; digamos que Pollock executou o gesto no ar, acima da tela, e que a tinta que pinga do pincel siga seu gesto (LUND *apud* ECO, 1991, p. 174).

Numa perspectiva das superposições, as moléculas da tinta das linhas gestuais, das fragmentações formam gotículas, bolsões e misturas que se sobrepõem à tinta previamente impressa, criando texturas sobre o médium. Estas texturas percebidas através da densidade, ou seja, do número de elementos formados pelo gesto e a organização tátil-visual destes elementos, tanto num recorte específico da pintura, quanto numa perspectiva totalitária da obra, que ora ou outra faz com que o observador passeie seus olhos pela tela.

A pintura passa a ser nutrida de uma gravidade própria, basta chegarmos perto o suficiente da tela para comprovar este ponto.



Figura 3. Fragmentos das pinturas *Number 30, 31, 10*.

Na sequência superior de imagens, recortamos fragmentos das pinturas *Number's 30, 31* e 10 de Jackson Pollock, ampliando essas noções de textura e emaranhados. Vemos ao menos um momento em que o ponto ou a linha deixa de ser visivelmente um elemento isolado para emergir num emaranhado repleto de gotículas, misturas intercaladas entre outras linhas e tintas de outras cores, densidades heteromórficas, formadas através dos gestos pictóricos abstratos de Pollock.

Entendemos que nenhuma dessas percepções de textura são fixas e imutáveis. Acreditamos que, tanto o ‘gotejamento’, quanto o ‘espalhamento’ ou o ‘borramento’, fazem parte da densidade do ato, como uma qualidade intrínseca no processo artístico que podemos nutrir em consenso fruidor, e que se misturam constantemente no fenômeno artístico. Contudo, ressaltamos que se imprimem no ambiente perceptivo, conforme uma série de fatores extrínsecos, como a própria materialidade dos objetos, a rugosidade e resistências de determinadas tintas especializadas, do corpo que guia a tinta, como um pincel que possui cerdas de diversas espessuras e aderências.

Percebemos, então, a própria intenção do artista que, em determinado ponto do quadro, como estes demonstrados na figura 3, utiliza uma tinta menos densa, acompanhada por uma dinâmica corpórea intensa, imprimindo uma série de linhas interpoladas de tamanhos e espessuras distintas sobre a tela, realçando daí um espalhamento das linhas, ou de pontos, em suma, formas pictóricas abstratas.

O que interessa nessa discussão é identificar de modo mais sistêmico, através das obras do expressionismo abstrato, do programa da pintura de ação que Pollock esteve inserido, estes ambientes formativos da pintura, que na experiência da execução relevaria mais detalhes das texturas.

Nesta análise, revisitamos a concepção da fruição artística mediada pela tecnologia das telas de computador e dispositivos móveis, no contexto de nossa investigação sobre as pinturas e sua relação com a percepção. Ao nos aproximarmos das obras de Pollock em um ambiente museológico, caracterizadas pela imponente escala mural, ingressamos em seu universo processual artístico. Nesse contexto, a totalidade dimensional da pintura revela os relevos resultantes do gesto corporal amalgamado ao material, suscitando a tangibilidade da obra. Contrastivamente, na esfera virtual da observação, deparamo-nos com eventos estruturados por meios estáticos reduzidos, alterando nossa habilidade de aproximação física à matéria pictórica e, por conseguinte, relegando-a a uma perspectiva observacional distinta. Observa-se, então, a externalização da imagem pictórica pela tecnologia fotográfica, propiciando uma reflexão aprofundada acerca do processo formativo da obra (ROSE, 1980).

Barbara Rose introduz, neste contexto, um outro tema. Sustenta, nomeadamente, que as concepções teóricas de Rosenberg, relativas à “pintura de ação”, tinham na base o trabalho fotográfico de Hans Namuth sobre a pintura de Pollock. As fotografias permitem projetar no trabalho do pintor mais do que é revelado pela

obra final. Elas mostram um processo de execução que não vemos, embora o possamos intuir. Algumas aparecem mesmo desfocadas, testemunhando o movimento da criação e a dimensão performativa. Na perspectiva de Rose, as formulações teóricas de Rosenberg são o deciframento das fotografias de Namuth. (GOMES DA SILVA, 2012, p. 37).

Baseando-nos nas observações de Fred Orton e Griselda Pollock no artigo "*Jackson Pollock, painting, and the myth of photography*", em que discutem o papel das fotografias na análise das pinturas de Pollock, conforme abordado por Barbara Rose, Francis V. O'Connor, Paul Falkenberg e Rosalind Krauss, algumas considerações emergem: Qual é a natureza dessas fotografias que documentam os processos criativos e as obras concluídas de Pollock? Qual perspectiva é adotada pelo fotógrafo: uma visão aérea, plana ou uma perspectiva de baixo para cima? A razão subjacente a essa indagação reside na maneira como o observador interpreta a fotografia da obra, suscitando questões sobre a representação visual e sua influência na percepção da arte.

Cada fotografia deve ser vista como uma representação ativamente fabricada da pintura de Pollock, produzida a partir dos recursos culturais disponíveis. A diferença marcante entre suas fotografias e todas as outras - com a possível exceção de Burckhardt - é que, ao tirar tantas fotos de Pollock no que acabou sendo um verão de produção altamente significativa, as fotografias de Namuth tiveram um status que veio ser sobredeterminado por outros discursos críticos e institucionais em evolução na década de 1950 que reivindicariam e ratificariam o artista e 'les gotejamentos' [...] As imagens mais incomuns de Namuth são aquelas em que Pollock é visto não apenas desfocado, mas tornado mais indistinto pela queda da luz. Um raio de sol vindo de uma janela ou possivelmente uma rachadura ou A lacuna na estrutura do estúdio distorce o contraste de valor e nivela a profundidade de campo, dissolvendo características e relações entre figura e fundo. (ORTON; POLLOCK, G, 1983, p. 118, tradução nossa²⁷).

²⁷ *Each photograph has to be seen as an actively manufactured rendering of Pollock painting produced from available cultural resources. The signal difference between his photographs and all the others - with the possible exception of Burckhardt - is that by taking so many pictures of Pollock in what turned out to be a summer of highly significant production, Namuth's photographs had a status that came to be over-determined by the other evolving critical and institutional discourses in the 1950s that would claim and ratify the artist and 'les drippings'. The most unusual of Namuth's images are those where Pollock is seen not only blurred but made more indistinct by a fall of light. A sunbeam from a window or possibly a crack or gap in the fabric of the studio distorts the value contrast and flattens the depth of field, dissolving features and figure ground relationships*

Segundo os autores mencionados, Orton e Griselda, essa discussão ainda se desdobra numa crítica de dinâmica cultural sobre a criação do mito pollockiano. Fotografias pensadas com intuito de construir uma persona do pintor estadunidense.

Namuth nos conta que a primeira sessão de fotos durou cerca de trinta minutos; ele usou duas câmeras e tirou cerca de sessenta fotos. Um problema com uma das câmeras levou à perda de nitidez em algumas das fotografias e Namuth não as mostrou a Pollock. Ele diz que só anos depois percebeu o quão interessantes eram aquelas fotografias. Isto é estranho, porque na série de fotografias subsequente parece que Namuth reproduziu esses efeitos acidentais ou continuou a trabalhar com a câmara defeituosa. Ele teve que usar velocidades lentas do obturador de 1/25 e 1/50. Mas o efeito especial de foco borrado, onde a cabeça de um pincel ou bastão coberto de branco descreve um arco de passagem pelo ar ou a expressão facial de Pollock vista não fixa, móvel, tornam-se componentes dos códigos que constituíram a representação de Pollock por Namuth. Esses códigos funcionam para significar aquela combinação de atividade física e concentração mental que torna o Pollock de Namuth distinto e talvez mais útil para a mobilização para o mito de Pollock. (ORTON; POLLOCK, G., 1983 p. 117, tradução nossa²⁸).

Para nosso trabalho, quando identificamos aquilo que denominamos eventos e buscamos desvendá-los em sua forma de execução por meio da fotografia, ou seja, julgamos compreender as leis que fundamentam seu processo para ser exitoso enquanto obra num processo artístico, isso reverbera ainda em uma outra investigação, sobre a própria autenticidade do artista, quando descobre um gesto com determinado material e intensidade/angulosidade corporal. Dali, passa a incorporar em sua poética da ação este gesto. Analisando as investidas corporais de Pollock sobre o meio, identificamos ao menos três possibilidades de articulação poética do artista para realização de suas obras que associamos a um vocabulário da ação ou da atitude do artista que se insere na motivação pictórica abstrata do pintor, gestos incorporados em sua poética.

²⁸ *Namuth tells us that the first photo-session lasted about thirty minutes; he used two cameras and took about sixty photographs. A problem with one of the cameras led to a loss of picture sharpness in some of the photographs and Namuth did not show these to Pollock. He says that it was only years later that he realised how interesting those photographs were. That is odd, because in the subsequent series of photographs it would seem that Namuth reproduced those accidental effects or continued to work with the defective camera. He had to use slow shutter speeds of 1/25th and 1/50th. But the special effect of blurred focus where the head of a white covered paint brush or stick describes an arc of passage through the air or Pollock's facial expression seen unfixed, mobile, become components of the codes which constituted Namuth's representation of Pollock. These codes function to signify that combination of physical activity and mental concentration which make Namuth's Pollock distinct, and maybe most useful for mobilisation for the Pollock myth.*

1.3 Nossas considerações sobre a poética de Jackson Pollock

Partimos do pressuposto que, no geral, todas as ações que se inserem nas *action paintings* formam texturas de caráter heterogêneo pela própria natureza aberta da autodescoberta, justamente pelo fato de que Pollock não pinta signos explicitados pela natureza e, portanto, seria uma tarefa de difícil objetividade para os termos da beleza da arte categorizar um belo, logo, a estética da arte que tratamos não parte de uma parametrização da noção de belo, mas sim da ação.

Na experiência concreta da arte para o observador que não busca alguma representação literal nas pinturas analisadas nesta pesquisa, investigamos, por intermédio destes ambientes formativos da pintura, de modo a estabelecer leis ou regras que caracterizem nossas percepções, abordando as obras nomeadas: “*Authum rythm*” (1950), “*One*” (1950) e “*Convergence*” (1952) e por fim, “*White light*” (1954).

As primeiras características formantes da ação heterogênea, que aqui chamaremos de ato formante de heteromorfia, recorrentes nas obras de Pollock, são observadas por meio da ação corpórea que cria linhas simétricas e assimétricas dotadas de intensidade e movimento. O pintor inicia e cessa seu gesto em algum ponto do médium, tendo autonomia do seu corpo para ditar o tamanho, a largura e a distância na qual consistirão estas linhas no emaranhado das formas, algo que pode ser facilmente observado nas obras apresentadas para nossas análises, principalmente na obra que enxergamos menos densa das três, a “*Authum rythm*” (1950), facilitando a percepção das linhas.

Neste momento, no *spunto* do pintor, surge a ignição: o ato para se jogar inicialmente contra a matéria em seu estado cru. Poderíamos nos perguntar se existe alguma consciência da forma que será impressa por Pollock, pois assim seria para o pintor de imagens tradicionais: ele imagina o que quer pintar e o faz. Para Pollock, esse modelo operacional não parece ser uma realidade prática formativa para suas obras que pouco carrega semelhanças com signos da natureza.

Não existe uma lei declarada sobre a construção de um quadro de Pollock. Você pode até tentar reproduzir sua artisticidade, mas o processo e o resultado da obra falarão muito mais sobre você do que sobre o próprio Pollock. Seu corpo é distinto, seu processo de

execução e inventividade, espontaneidade e direcionamento, aplicação de gosto e juízo são divergentes do pintor de ação, mas isso de forma alguma aparece explícito na sua arte, é algo próprio ao corpo de Pollock no processo de invenção e descoberta singular da sua existência.

Novamente, você até pode tentar simular Pollock ou insinuar que uma criança pintaria um Pollock, mas isto não passaria de uma opinião, pois na prática, não sucede, porque lacunas ficaram suspensas justamente pelas pluralidades e singularidades da experiência vivida de sua trajetória artística. Como exemplo, temos o caso de “Mural” (1943) apresentado anteriormente; no documentário sobre Pollock, é mencionado que Lee Krasner, parceira do pintor, observou que a obra havia sido iniciada e finalizada de uma noite para outra, depois de um longo período de semanas em que o pintor apenas aguardava sua ignição surgir para se atracar sobre a matéria. Ou seja, uma pintura com notável estrutura, mas de pouco caráter literal, se não pictórico abstrato, e de proporções enormes, foi pintada exitosa num curto período comparada à ideia de um enclausuro longo da pintura das imagens tradicionais. Logo, podemos levantar um ponto para nossa análise.

A *action painting* exige em seu programa característico que as pinturas sejam feitas de preferência em um momento, sem fragmentar sua operatividade em longos períodos, como quando se demoram até meses, ou mesmo anos, para pintar uma obra figurativa nestas proporções. Isto é, a pintura de ação carrega em seu programa um caráter da expressividade do estado presente do corpo, que quer ser resolvida no agora. Pollock não passou todo este tempo ‘ocioso’ imaginando “Mural” (1943), mas a obra se fez presente quando surgiu o insight, o *spunto*, o ponto de iniciação do confronto entre pintor e tela.

Aqui temos duas diferenças de operosidade: enquanto na arte pictórica figurativa o êxito da obra se refere à completeza da imagem tradicional, isto é, seu êxito só se dá quando o número de lacunas entre o operado e o imaginado se reduzem a próximo de zero, na arte pictórica abstrata (calcada em ao menos três programas: o da arte abstrata, o do expressionismo e a da própria pintura de ação) do expressionismo abstrato e da pintura de ação, por sua vez, se relaciona à lógica que intersecciona a espontaneidade e a direção, o gosto e o juízo, no processo gestual (ou seja, execução e descoberta).

Quando Pollock lança, sem medo, um gesto ao ar, ou mesmo tocando a tela, foi porque, numa rápida atitude, teve este desejo sentido pelo seu corpo e traduzido em gesto. Os parâmetros destes gestos podem ser auferidos sobre a força, velocidade, tremulação corpórea, todos caracteres que derivam da observação do corpo de Pollock. No caso do pintor figurativo, a atenção está mais sobre o nível de tradução entre imagem pensada e imagem composta; se traduz bem, então é um bom pintor, e, portanto, seria de péssima escolha para um pintor de imagens tradicionais que optasse por uma postura mais desgarrada como a de Pollock do gestual pictórico abstrato.

Então, definimos que, enquanto o pintor figurativo é criticado pela tradução, quando a ação da técnica como elemento de produzir imagens da natureza é explicitada. Em outras palavras, o artista recorre ao suprematismo da técnica para operar de maneira exaurível as imagens explícitas, seja de forma particular ou pública.

O pintor de ação da arte pictórica abstrata deverá ser criticado pela corporação, a ação da técnica como elemento de produzir imagens que só se declaram explícitas, e mesmo existentes, quando o corpo de Pollock, por exemplo, confronta a tela crua. Isso está mais a par dos elementos improvisados no seu cerne conceitual do que numa ideia de composição pré-elaborada, como nos casos da arte figurativa.

Retomando aos atos formantes heterofônicos, as primeiras atitudes formantes adotadas por Pollock estão num âmbito rítmico, o que implica movimento e intensidade, primeiro porque balança seu corpo, segundo porque mede a potência aplicada por um corpo num determinado metro quadro da tela. Outra questão, portanto, nos chega: Pollock aplica a mesma potência corpórea em todas as suas pinturas? Cada operatividade de sua obra só tem um valor de potência? Certamente não, e isso pode ser facilmente observável.

Existe uma diferença notável entre “*Autumn Rhythm*” (1950) e “*One*” (1950), a primeira menos densa, como mencionado anteriormente. Mas, de onde vem essa presença da ideia de densidade, da ocupação da matéria pelo espaço da tela?



Redução e aproximação entre as pinturas 8 e 9 (p. 56 e 57).

São duas pinturas do mesmo ano por Pollock, mas é evidente que uma diferença ressoe entre as obras, a densidade que a cor metálica e verde musgo germina em “One” é substancialmente mais massiva sobre o espaço óptico, implicando mesmo um impacto sobre os fios, ponto-linha, de Pollock. Então concluímos que a densidade em nosso trabalho avalia aspectos do material da pintura, no caso da tinta e a ação corpórea do pintor, gerando um ambiente distinto, substancialmente distinto. Qual impacto disto para nossa análise particular e interartística?

Primeiramente, entendemos duas atitudes de Jackson Pollock que são correntes, sendo:

- (i) As cordas, ponto-linhas, fios, linhas simétricas e assimétricas que percorrem a maior parte da extensão do quadro.
- (ii) Orbitando estas linhas (i), nós vemos a utilização de tintas características que, nas suas especificidades, são capazes de criarem um valor pictórico de densidade na obra, esta é a grande diferença entre “*Authum rythm*” e “*One*”.

Ou seja, enquanto (i) tem um valor do programa da abstração pictórica, o (ii) tem um valor puramente pictórico no sentido de, por meio das cores, fazer arte. Então, podemos inferir que Pollock, em seu programa de ação, tem uma distinção clara entre intencionalidades, estas que são por vezes nutridas de atos espontâneos e direcionados. Vale chamarmos atenção para as dicotomias, que aqui neste trabalho andam muito mais juntas do que separadas. Um ato por si de Pollock tem que ser avaliado no processo de fazer a obra. Por vezes, o pintor recomeçava do zero sua obra, alegando não gostar do rumo que havia tomado sua vida. É a implicação do gosto e do juízo sobre um ato gerado num processo espontâneo mais direcionado.

Direcionado, pois Pollock escolhe o material, e este é pintor de longa data, estudou profissionalmente e fez carreira. O material que o pintor utiliza para criar estes elementos na pintura geralmente são barras de ferro e madeira, ou pincéis de cerdas específicas que, combinados às tintas de densidade maiores, permitem que a linha se estique por um prazo que fica a cargo de sua vontade, mas que está limitada à sua envergadura corporal e à capacidade material de resistência da própria tinta.

Espontâneo, pois Pollock usufrui do material e de sua técnica de maneira fruidora na operatividade sem que exista uma porteira sobre os atos, ditando paulatinamente uma sequência específica, pois assim precisa ser para o pintor de imagens tradicionais. Não é possível pintar um rosto, um campo, nem mesmo uma geometrização do implícito se não com a imagem pré-composta, já na arte pictórica abstrata, isso cai por terra, pois a imagem só existe no êxito da obra como processo de incremento contínuo de sub-imagens, os próprios atos do corpo, até quando Pollock diz “finalizada a obra”: a imagem geral do confronto entre corpo e matéria.

Operada com gosto e juízo, pois, como Pollock é pintor de carreira, sabe dizer por sua artisticidade o que gosta ou não, e às vezes, nem precisa explicar do porquê, basta dizer que a tinta tem vida própria e às vezes ela morre prematuramente por mero descuido humano, ou seja, de um gesto errôneo que seria apagado pelo pintor de imagens tradicionais, como quando passam borracha. Contudo, não existe borracha na pintura de Pollock, ou a tinta está no seu processo rumo ao êxito, ou declara-se morta antes mesmo de existir. Na pintura de imagens tradicionais, sua existência fantasmagórica é firmamento para sua vida, e basta perseverar-se até montar blocos suficientemente fidedignos para lograr êxito, pois a pintura não morre efetivamente, ela apenas está em latente estado de sobreexistência. No caso de Pollock, ela só mostra sua forma quando logra êxito pelas diversas formas do corpo, então a forma da obra são as formas corporificadas em abstrações pictóricas.

Outra consideração acerca dos atos formantes do emaranhado pollockiano está sobre o chamado ‘gotejamento’, que deriva, das fragmentações destas linhas (i) mencionadas anteriormente ao longo de seus percursos. Enxergamos duas possibilidades para a formação de gotas nas pinturas de Pollock, sendo a primeira ocasionada por acidentes devido às fragmentações que vão marcando as linhas com gotículas e, a segunda, que

deriva pelo gesto proposital do pintor ao respingar, com um movimento ágil de sua mão, para frente e para trás, lançando sobre o médium uma quantidade de tinta que se espalhará.

Independente da causa, intencional ou acidental, continuam os mesmos critérios de espontaneidade e direção no decorrer do processo da obra. É consciente, por parte do pintor, que a tinta promova uma forma característica conforme o seu gesto se delinea pela tela.

Percebemos então como um segundo tipo de ato textural de densidade heteromórfica, distinto das linhas (i), agora compreendidas por linhas interpoladas por gotículas que se sobrepõem, perpassam ou coabitam regiões do médium, somada de intensidade e efeitos gravitacionais que proporcionam a fragmentação do enrolamento das linhas de Pollock; ou, então são formadas a partir de gestos característicos para criar ‘gotejamentos’.

Ainda, um terceiro caso de observação do gestual de Pollock está sobre o que entendemos como escovamento, sendo uma técnica que consiste em espalhar a tinta criando um movimento sobre a tela com seus bastões ou pincéis, espalhando a tinta sobre o plano, criando uma qualidade na densidade e na textura (Jack Whitten dominará posteriormente esta técnica, inventando, inclusive, uma ferramenta para sua prática artística).

Por fim, entendemos este ‘escovamento’ como um terceiro tipo (iii), ato formante de densidade heteromórfica: a composição por linhas interpoladas por gotículas e escovamentos que formam densidades complexas sobre o médium, somadas de impulsos ágeis do pintor para criar, espalhando, borrando, sobrepondo linhas.

Nas palavras de Rosenberg (1952): “Desde que o pintor se tornou ator, o espectador tem de pensar num vocabulário de ação: seu início, duração, direção – estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade, espera alerta. Ele deve tornar-se um conhecedor das gradações entre o automático, o espontâneo e o evocado”.



Redução e aproximação das pinturas 8, 9 e 10 (p. 56, 57 e 58).

Retomando o assunto dos atos formantes heteromórficos, a densidade do ato formante heteromórfico (ii) é tênue como vista em “*Authum ryhtm*” (1950) comparadas as de “*One*” (1950) e “*Convergence*” (1952). Quando o observador passa a notar a diferença entre as obras de Pollock, perceberá o sentido do ato (ii); um aumento de densidade da tinta repreendida no centro da obra que se expande ao longo da tela.

É como se o ato (ii) fosse uma ação prolongada da inventividade do ato (i); prolongada pelo simples fato de Pollock pintar uma parte do quadro inicialmente, mas posteriormente, o pintor descobre enquanto confronta novamente a mesma área do quadro, sobrepondo pontos, não como quem cria planos ilusórios, mas sim gerando ambientes que coadunam o antes e o depois sempre num ato formante, pois o corpo é a forma. É ele que confronta a matéria até dizer ‘basta’, como quem corta um papel de modo brusco, deixando orelhas, e depois de maneira concentrada, perpassa o corte anterior, criando uma face, que este, o cortador, aceita ser mais adequada para seu trabalho.

Essa percepção se intensifica ainda mais no ato (iii), quando Pollock além de ter-se enrolado ou emaranhado sobre o quadro de diferentes maneiras, agora decide criar

espécies de borrões de cores abertas semitransparentes, inserindo uma ação distinta das vistas no ato (i) e (ii).



Redução e aproximação entre as Pinturas 8, 9, 10 e 1 (p. 56, 57, 58 e 11).

“*White light*” (1954) é sabidamente a última obra concluída por Jackson Pollock antes de falecer. Efetivamente, o pintor entre 1950 e 1954 tinha explícita a sua poética da pintura de ação.

De acordo com o que definimos a respeito da poética de Jackson Pollock e o programa do expressionismo abstrato da pintura de ação, podemos classificar a pintura “*White light*” (1954) como uma estrutura de textura heteromórfica, formada por atos formantes heteromórficos característicos, sendo o (i), referindo-se as linhas ponto-gestos, de cores brancas e pretas. A noção do ato (ii) para formação da textura heterofônica está sobre o plano das convergências entre as linhas (i) e densidade por meio da tinta, seja com gotejamentos, ou exímios bolsões de tintas. Já a noção do (iii), muito utilizada em “*White light*” (1954) é quando Pollock preenche espaços com um espalhamento da tinta. Se notarmos em “*Convergence*” (1952), a tinta vermelha, amarela e azul são mais diluídas, com menos densidade de pigmento, além do fato de as tintas terem sido aplicadas sobre somente alguns pontos específicos do quadro, havendo muitas outras lacunas entre as

linhas (i) e a densidade (ii) promovida pela cor. Em “*White light*” (1954), Pollock parece preencher todo o espaço entre as linhas (ato i), e assim se torna a estrutura mais densa (saturada) em comparação às outras três obras que forneciam certas passagens ou lacunas na estrutura.

Em síntese sobre o capítulo um, nosso interesse foi o de apresentar uma perspectiva particular sobre as pinturas do Jackson Pollock, que parte de uma recapitulação de eventos importantes no expressionismo abstrato da pintura de ação, valorizando a perspectiva do observador e sua potência em contemplar e refletir sobre este tipo de obra que mistura características pictóricas e abstratas.

Nossas considerações a respeito de Pollock dizem principalmente sobre suas influências, os programas americano e europeu, de Benton a Picasso, sem perder atenção ao plano gestual abstrato de operar o fazer artístico, por meio de processos inventivos que funcionam de maneira distinta das pinturas figurativas, sejam diferentes mesmos dos cubistas e abstratos anteriores.

Sobre nossa busca de semelhanças interartísticas, inicialmente consideramos tratar das normatividades das obras distintas, inserindo nosso interesse que evoca um vocabulário capaz de coexistir para o espectador em ambas as modalidades artísticas. Daí, os atos são uma alusão ao gesto característico formante dos artistas inseridos num contexto da corporivisação. Uma mistura de espontaneidade e direção, gosto e juízo que são acionados pelo gesto do corpo de frente à matéria, execução e descoberta.

Pollock não se prende inicialmente sobre como a tinta ficará impressa sobre a tela, não enquanto toma seus primeiros atos. Conforme a obra se desenrola, o pintor passa a praticar um gesto regulado pela sua artisticidade, sua consciência incorporada no processo artístico ao longo de suas experiências práticas.

Podemos observar estruturas nas obras do programa do expressionismo abstrato da pintura de ação. Em Pollock, notamos que estas são definidas em atos distintos, por meio de atitudes distintas. São ações presentes nas fases das obras de 1950 até 1954, que em maior ou menor grau, compartilham semelhanças e comunicam uma normatividade.

CAPÍTULO 2

ORNETTE COLEMAN E O *FREE JAZZ*

2.1 Breve contextualização do programa *free jazz*

Para a nova geração de músicos de *free jazz* a música que os precedia estava esgotada em termos de execução e possibilidades processuais, estrutura harmônica e simetria métrica. Esse veio a se tornar rígida em seus clichês e fórmulas previsíveis, situação similar ao nascimento do *bebop* vinte anos antes quando foi criado. (BERENDT; HUESMAN *apud* MENDES, 2009, p. 21).

A música de Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor, Albert Ayler, Archie Shepp, Eric Dolphy, Sun Ra, Thelonius Monk, Charles Mingus, Lennie Tristano e de muitos outros jazzistas passou a destoar substancialmente do cenário que o comércio industrial da música havia rumado. Este, que em parte compartilhava uma íntima relação com a música herdada pela eurologia²⁹ (LEWIS, 1996), donde provém a notação textual e a composição, pela lógica diádica que se separa criador de intérprete.

Albert Ayler falou sobre a sua música como uma forma contemporânea de improvisação colectiva (Sun-Ra e John Coltrane também trabalham nesta área). Que era onde estava a nossa música quando chegámos a estas praias, uma expressão colectiva (*blues*). E, na minha opinião, o solo, no sentido em que

²⁹ Assim, a minha (NO GERAL, VOCÊ USA PRIMEIRA PESSOA DO PLURAL) construção de sistemas “afrológicos” e “euroológicos” de musicalidade improvisada refere-se à localização social e cultural e é aqui teorizada como historicamente emergente, em vez de etnicamente essencial, dando assim conta da realidade da comunicação transcultural e transracial entre improvisadores. Por exemplo, a música afro-americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer “raça” sem perder o seu carácter historicamente afrológico, assim como uma performance de música vocal karnática de Terry Riley não transforma a raga em forma de música euroológica. Minhas construções não fazem nenhuma tentativa de delinear uma etnia ou raça, embora sejam projetadas para garantir que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sociomusical historicamente emergente deve ser encarada de maneira direta e honesta (LEWIS, 1996, p. 217, tradução própria).

Thus, my construction of “aphrological” and “eurological” systems of improvised musicality refers to social and cultural location and is theorized here as historically emergent rather than ethnically essential, thus accounting for the reality of transcultural and transracial communication between improvisers. For example, African-American music, like any music, can be performed by a person of any “race” without losing its historically Afrological character, just as a performance of Karnatic vocal music by Terry Riley does not transform the raga into a form of eurological music. My constructions make no attempt to delineate ethnicity or race, although they are designed to ensure that the reality of the ethnic or racial component of a historically emerging sociomusical group must be faced directly and honestly.

passou a ser representado nas costas ocidentais, e como exemplificado pela primeira vez por Louis Armstrong, é uma indicação muito clara da mudança de sensibilidade que o Ocidente impôs. (BARAKA, 1998, p. 194, tradução nossa³⁰).

O improvisador passa a servir de mecanismo para o funcionamento de uma estrutura requerida, prática herdada da música de concerto e introduzida paulatinamente no *jazz* por meio de arranjos e estruturas que delimitam, por vezes, a execução da obra, havendo pouca abertura para uma improvisação que se emancipe das rígidas leis estruturais normativas. Portanto, ofusca a participação coletiva numa improvisação. Quem improvisa é aquele solista que se põe à boca do palco, tal qual fizera na música de concerto. Porém, como discutimos anteriormente, a prática improvisativa coletiva no *free jazz* é algo que nasce justamente através desta cisão conceitual da relação entre compositor-intérprete; agora o intérprete e compositor assumem uma nova posição de coautoria, ou seja, cai-se por terra esta separação diádica, e a improvisação passa a interessar todos os músicos no grupo, todos improvisam simultaneamente.

No caso da lógica diádica entre partitura, compositor e intérprete, o gesto está relacionado ao texto notacional, e a técnica gestual, nutrida pela lógica europeia dos métodos, estes que passam a surgir como sorrateiros doutrinadores dos gestos. Para os improvisadores, esta mudança implicará justamente no que Baraka (1998) aponta sobre Louis Armstrong, onde a sensibilidade do músico é diretamente influenciada pelas práticas do Ocidente ‘clássico’, da relação diádica oriunda da notação.

A prática da improvisação coletiva num contexto tecnológico, como foi com a inserção das gravadoras, por meio de uma consciência historicizada do *jazz*, abre margens para uma fórmula particular de fazer música, pertencente àquele grupo característico que revive elementos particulares da sua própria lógica na fonofixação, no caso, a própria influência do *blues*, do *bebop*, do *hardbop* e da música modal (MENDES, 2020), adquirindo uma consciência que se insere na prática da improvisação coletiva como uma autografia coletiva.

³⁰ Albert Ayler has talked about his music as a contemporary form of collective improvisation (Sun-Ra and John Coltrane are working in this area as well). Which is where our music was when we arrived on these shores, a collective expression. And to my mind, the solo, in the sense it came to be represented on there Western shores, and as first exemplified by Louis Armstrong, is very plain indication of the changed sensibility the West enforced.

Outra mudança, são as tímbricas-gestuais, realizadas, por exemplo, através de instrumentos como o saxofone ou o trompete, preservando o que se nutriu sobre o aprendizado do instrumento, mas agora adicionando particularidades do próprio músico sobre o seu fazer (LEWIS, 2007)³¹, que passam a soar fora do ‘esperado’ para um público domesticado em como deve ser o som destes instrumentos.

Os limites normativos de um instrumento não são tratados como barreiras, permitindo tessituras e técnicas estendidas. Essa extensão pode incluir notas ou tipos de sons que são praticamente impossíveis de serem escritas com precisão através da notação tradicional (ou qualquer outra) e, dessa forma, gera uma tensão entre as concepções sobre o que um instrumento pode, ou como um instrumento deveria ser adequadamente tocado. (MAZZOLA; CHERLIN *apud* MENDES, 2009, p. 43).

Sun Rá, por exemplo, foi um dos pioneiros ao adotar uma ‘postura’ *free jazz* em sua poética; uma abordagem criativa coletiva dentro de um grupo sócio musical caracterizado, sobretudo, por uma inspiração espiritual e uma conexão com o Antigo Egito e o cosmos; tendo organizado a Solar Arkestra³², Sun Rá reuniu um grupo composto por diversos instrumentistas, incorporando elementos de dança e poesia em suas performances. Suas apresentações continham a participação de até 30 artistas no palco.

A constante principal da sua obra, quer em disco, quer em público, parece ser um pressuposto de desinserção terrena: sonoridades, instrumentos, títulos das composições, apelidos dos músicos, trajes de cena, cerimonial dos concertos, tudo participa duma espécie de folclore imaginário, cujas referências mais evidentes são o espaço e as viagens interplanetárias, os astros e os países longínquos do Oriente ou do Extremo Oriente. (CARLES; COMOLLI, 1976, p. 302).

Já John Coltrane, nos anos de 1960, lançou duas obras icônicas, “*Giant Steps*” (1959) e “*My Favorite Things*” (1961), que deixaram uma marca duradoura na geração de jazzistas da época. Esses álbuns apresentam o desenvolvimento de uma sonoridade própria do músico ao explorar a relação entre acordes e melodias, conhecida como

³¹ A experimentação extensiva estava transformando os sons característicos dos instrumentos padrão. Trombonistas como Roswell Rudd recontextualizaram os timbres dos primeiros músicos de Nova Orleans, e o som do saxofone provou ser capaz de percorrer uma extensão de Coleman Hawkins a Albert Ayler, ambos vivos e ativos durante esse período.

Extensive experimentation was transforming the characteristic sounds of the standard instruments. Trombonists such as Roswell Rudd recontextualized the timbres of the early New Orleans musicians, and the sound of the saxophone proved able to traverse a range from Coleman Hawkins to Albert Ayler, both of whom were alive and active during this period

³² https://www.youtube.com/watch?v=HLVA8vdFaKU&ab_channel=musiqued%27ascenseur

“Coltrane *changes*”, dentro do contexto do *jazz* modal. Após este período, Coltrane estava em busca de novos caminhos para sua carreira, sentindo-se limitado em suas abordagens anteriores. Mas foi através de suas colaborações com Ornette Coleman que ele começou a explorar novas possibilidades musicais (LAVELLE, 2019).

No álbum “*Ascension*”³³ (1965), Coltrane demonstra plenamente a força expressiva de um ambiente de criação interativa-formativa, aliado a Pharoah Sanders, Archie Shepp e Freddie Hubbard, dentre outros músicos, todos inseridos numa tendência *free jazz* de fazer música, com o intuito de criar uma obra que começa com um tema canônico de espiritual *jazz* e evolui para uma camada de vozes mais livres, abrindo espaço para momentos de solos mais individuais que eventualmente retornam à improvisação coletiva, seguindo uma lógica similar a do álbum “*Free jazz*” (1960) de Ornette Coleman.

A abertura de sons musicais para o reino do ruído tinha a ver com a música do mundo com mais intensidade. A sua explosiva intensidade - "tocada de alta energia" - rompeu literalmente as barreiras acústicas convencionais dos instrumentos de muitos músicos de *free Jazz*. Os saxofones soavam como o intenso "ruído branco" da música eletrônica, trombones como os ruídos das correias transportadoras, trompetes como vasos de aço que explodem da pressão atmosférica, pianos como arame crepitante, violoncelos como os ventos que assombram ramos de metal; grupos improvisando coletivamente rugidos míticos, criaturas primitivas. (BERENDT; HUESMAN *apud* MENDES, 2009, p. 26).

É notável os rumos que o *free jazz* tomou com Coltrane, tendo a abertura da improvisação livre coletiva, inseridos numa dinâmica do *melos* emocional intenso, o que perceptivelmente amplia o conceito de exploração sonora.

A radicalização do som era um processo profundo e abrangente de exploração individual. O processo foi mais intenso em instrumentos que proporcionaram um controle de sustentação contínuo da produção de som, principalmente instrumentos de respiração e arco. O escopo do controle íntimo foi particularmente agudo com instrumentos da família das madeiras, especialmente o saxofone, que a mai-

³³John Coltrane vem imediatamente à mente como um buscador de Deus [...] Os títulos das músicas de Trane, "A love supreme", "Meditation", implicam uma forte vontade religiosa, consciente da evolução religiosa que a mente pura busca. A música é um caminho para Deus. A expressão aberta absoluta de tudo (BARAKA, 1998, p. 193, tradução nossa). https://www.youtube.com/watch?v=Gio8aXWUvIU&ab_channel=JohnColtrane-Topic
John Coltrane come to mind immediately as god-seekers. In the name of energy sometimes, as with Ayler and drummer sonny murray. Since God is, indeed, energy. To play strong forever would be the cry and the worshipful purpose of life. The titles of Trane's tunes, "A love supreme", "Meditation", "Ascencion", imply a strong religious will, consciious of the religiose evolution the pure mind seeks. The music is a way into God. The absolute open expression of everything.

oria prototípica de instrumentos de Jazz modernos, onde a cana, bocal, diafragma, dentes, língua, lábios, bochechas e caixa de voz forneceram um aparelho de controle incrivelmente rico. (PRESSING *apud* MENDES, 2003).

Esse processo de radicalização reverbera na fundação da Escola de Chicago, como vemos em Graham Lock (1989), uma série de diálogos com Anthony Braxton, um dos artistas envolvidos no coletivo AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*). Em uma das passagens, o autor comenta sobre a frente nova iorquina composta por Coleman, Coltrane, Taylor, Monk, Mingus, dentre outros jazzistas e as influências distintas do grupo formado em Chicago em 1965.

Estávamos mais sintonizados com os estruturalistas, Coleman e Charles Mingus, e com o que eles estavam fazendo. Estávamos cientes de que a faixa de espectro com a qual muitos dos músicos de *Nova York* estavam lidando era estreita: todos estavam prontos para pegar a linguagem de Coltrane e ficar ali, como se a evolução parasse em Coltrane. Os músicos não estavam pensando em estabelecer sintaxe ou estrutura, eles estavam respondendo à dinâmica emocional daquela música. E, claro, a resposta deles foi dinâmica; a música deles certamente me ajudou. Mas em Chicago, nossa ênfase na estrutura e na mecânica da música marcaria, em termos do que aconteceu nos últimos vinte anos, a diferença entre a AACM e a escola de *Nova York*. Tenho muito respeito por aquela primeira leva de músicos a começar a praticar a música de Coltrane e Taylor - pessoas como Marion Brown, Archie Shepp, Giuseppi Logan - mas foi a escola de Chicago que forneceu a dinâmica estrutural e científica daquilo que revolução implícita. (LOCK, 1989, p. 8, tradução nossa ³⁴).

Além da escola de Chicago, o *free jazz* de *Nova York* reverberou pelo Japão com Yamashita (piano), Akira Sata (saxofone e clarinete). Pelo Brasil, na música de Hermeto Pascoal que muitas vezes envolve improvisação coletiva (ver momento 00m30s da faixa “Dança na selva da cidade grande” ³⁵ de 1980) sobre *backgrounds* de matriz brasileira, africana e estadunidense.

³⁴ *We were more in tune with the structuralists, Coleman and Charles Mingus, and what they were doing. We were aware that the spectrum that many of the New York musicians were dealing with was narrow: everyone was ready to take Coltrane's language and stay there, as if evolution stopped at Coltrane. The musicians weren't thinking about establishing syntax or structure, they were responding to the emotional dynamics of that music. And, of course, their response was dynamic; their music certainly helped me. But in Chicago, our emphasis on the structure and mechanics of music would mark, in terms of what has happened in the last twenty years, the difference between the AACM and the New York school. I have a lot of respect for that first wave of musicians to begin practicing the music of Coltrane and Taylor - people like Marion Brown, Archie Shepp, Giuseppi Logan - but it was the Chicago school that provided the structural and scientific dynamics of what revolution implied.*

³⁵ https://www.youtube.com/watch?v=tdA70S1-KZY&list=PLKLuF0UhNfTGa08vy-Svtgh0nCSTmcl-J&index=3&ab_channel=HermetoPascoal

Reverberou, também, com intensidade pela Europa, na época em que a gravadora ECM (*Edition of Contemporary Music fundada por Manfred Eicher em 1969*) funda sua estética e abre portas para diversas apresentações de músicos inseridos nas práticas de improvisação coletiva que flertam diretamente com a ‘postura’ do *free jazz*. Em “*Free at last*” (1969), de Mal Waldron; Egberto Gismontti, Jan Garbareck e Charles Haden em “Mágico” (1979); Naná Vasconcelos e o trio Codona com Don Cherry e Walcott em 1978.

2.2 Ornette Coleman e o manifesto *harmolodics*

Da sequência de álbuns, como um manifesto: “*Something Else!!!*” (1958), “*Tomorrow Is the Question!*” (1959), “*The Shape of Jazz to Come*” (1959), “*Change of the Century*” (1959), “*This Is Our Music*” (1960), Ornette Coleman dividiu a opinião dos próprios jazzistas contemporâneos quanto à sua abordagem musical.

Nova Iorque ficou perplexa com a música de Coleman, um estilo agora conhecido como “*Free jazz*”. Como Francis Davis descreveu no *The Atlantic* em 1985, “*All hell broke loose*”. Os ouvintes saíram furiosos. Eles o ridicularizaram. Outros sentaram-se em silêncio, estupefatos, sem saber se o que estavam ouvindo era charlatanismo ou genialidade. Davis declarou: “O homem está todo ferrado por dentro”. Dizzy Gillespie, um dos fundadores do *bebop*, fez uma careta: “Não sei o que ele está tocando, mas não é *jazz*”. (Se Gillespie, cujo próprio *bebop* havia sido ridicularizado por músicos de *swing* não duas décadas antes, apreciou a ironia, não está claro.) (GRAHAM, 2015, s.p, tradução nossa³⁶).

A chegada de Coleman no cenário do *jazz* provocou uma transformação significativa, retornando certos anseios do *jazz*, como mencionado, a improvisação coletiva, o que desafiou uma série de convenções instituídas por uma normatização da prática jazzística, e embora inicialmente tenha enfrentado críticas de músicos como Miles Davis, Dizzy Gillespie e Max Roach, Coleman aos poucos ganhou espaço e sua prática reverbera até hoje no cenário musical por meio da teoria harmolódica.

³⁶ New York was baffled by Coleman’s music, a style now known as “free jazz.” As Francis Davis described it in *The Atlantic* in 1985, “All hell broke loose.” Listeners stormed out. They derided him. Others sat in stupefied silence, unsure whether what they were hearing was charlatanism or genius. Davis pronounced, “The man is all screwed up inside.” Dizzy Gillespie, a founding father of *bebop*, scowled, “I don’t know what he’s playing, but it’s not jazz.” (Whether Gillespie, whose own *bebop* had been derided by swing musicians not two decades earlier, appreciated the irony is unclear.)

Sua aplicação da teoria/ideologia/manifesto “harmolódica” enfatizava o princípio da ‘liberdade’³⁷ de expressão do músico, rompendo com a lógica hierárquica e harmônica tradicional (LAVELLE, 2019) que foi instituída, também, a partir de uma relação entre a indústria de consumo e os músicos de *jazz*, que muitas vezes se moldavam em função das gravadoras.

A nova concepção coloca a melodia como forma principal de expressão e a valorização da voz singular do músico dentro de um contexto de improvisação coletiva sem hierarquias, algo fundamental para Coleman. Esta noção que retoma práticas de grupo e compartilhamento, contrastam a lógica mercadológica impregnada tanto no *jazz*, quanto no *pop* e no *rock*, gêneros que estavam a par dos processos de gravação e distribuição de vinis, muito do que Adorno criticava, e por isso parte de sua resistência ao *jazz*. Mas, ao contrário da estrutura tradicional em que um solista é acompanhado pelos músicos de apoio, *background harmônico e melódico*, Coleman buscou uma abordagem mais horizontal, em que todos os músicos tivessem importância igual na criação musical (RUSH, 2016). Isso permitiu uma liberdade maior na criação, independentemente dos blocos harmônicos que sustentavam o ambiente sonoro, tornando a somatória das melodias, justamente a harmonia-melódica que foi amplamente observada em seu álbum “*Free jazz*” (1960), o ápice desta aplicação.

Segundo Rush (2016, p. 8), alguns parâmetros são importantes para compreendermos a harmolódica proposta por Ornette Coleman, são eles:

³⁷ A voz secular buscando clareza, ou buscando uma religião (um culto ao espírito) compatível consigo mesma. Ambas são movidas por um emocionalismo que busca a liberdade. A sua categoria de resposta, a definição da liberdade procurada, é igualmente descritiva de quem está a tocar o quê? Se dissermos que queremos liberdade social, que não queremos ser explorados ou que as nossas vidas sejam obstruídas, há raízes que se espalham por todo o lado. As pessoas até carregam cartazes, etc. Existe também a “liberdade” de ser um homem branco, que, na maior parte, é negada à maioria das pessoas no planeta, o que inclui músicos de *jazz*, ou, nesse caso, pessoas de blues. A liberdade de querer o seu próprio eu particular é uma liberdade de natureza um pouco diferente e mais difícil. Então, existem todos os tipos de liberdade e até mesmo todos os tipos de espíritos. Podemos usar o passado como santuário do nosso sofrimento, como uma pacificação além do que pensamos que o presente (o “real”) tem a oferecer. Mas isso é verdade no sentido de que qualquer presente claro deve incluir tanto do passado quanto for necessário para iluminá-lo claramente (BARAKA, 1998, p. 195, tradução nossa).

The secular voice seeking clarity, or seeking religion (a spirit worship) compatible with itself. They are both pushed by an emotionalism that seeks freedom. Its answering category, the definition of the freedom sought, is equally descriptive of who is playing what? If we say we want social freedom, we do not want to be exploited or have our lives obstructed, there are roots now spreading everywhere. People even carry signs, etc. There is also the "freedom" to be a white man, which, for the most part is denied the majority of people on the earth, which includes jazz players, or for that matter, blues people. The freedom to want your own particular hip self is a freedom of a somewhat different and more difficult nature. Then, there are all kinds of freedom, and even all kinds of spirits.

- Uso proposital de alcance para organizar a estrutura de uma improvisação, audição detalhada e flexibilidade pelos músicos do grupo para criar estruturas em grande escala.
- Referências a tonalidades dentro e fora do tom de início da composição durante a improvisação; equilíbrio entre *inside* e *outside*; jogo estratégico e equilibrado entre a tensão harmônica e rítmica e a simplicidade; manipulação astuta do comprimento de frase; uso do timbre como ferramenta expressiva e extrapolação dos principais centros declarados ou implícitos no tema.
- Uso lúdico de características semelhantes ao *folksong*, a saber: valores de notas mais longos, frases antecedentes, fortes referências à *home key* ou *home keys* (tonalidades); O uso de referências de *groove pop* dentro de uma composição *free Jazz* e referência clara ao gênero de *blues* e fraseado.

Em “*Something else*” (1958), Coleman com seu saxofone alto de plástico contava com a presença do piano em sua instrumentação, preservando ainda uma base harmônica presente do período *bebop*, como em “*Jayne*” (1958), composição que utilizava as mudanças de acordes baseadas em “*out of nowhere*” (1947) de Charlie Parker (JOST, 1994), o que forçava muitas vezes o altoísta a tocar melodias dentro dessas mudanças, concebendo uma espécie de *bebop* distinto do qual fazia Parker, uma espécie de *free bop*.

Já em “*Tomorrow is the Question*” (1959), “*Shape of come to jazz*” (1959), “*Change of the Century*” (1959) e “*This Is Our Music*” (1960), Coleman demonstrou essa potência que surge com a subversão das bases harmônicas, optando por remover o piano do grupo, justamente em função desta ‘libertação’ harmônica que condicionava por vezes a melodia.

A questão do baixo não condicionar tanto quanto o piano, e principalmente, sem a presença do piano, se dá principalmente pela falta de reforço harmônico, isso realça ainda mais com a entrada de Charles Haden em 1959 que firma parceria com Coleman. O baixista explora interações com as melodias dos sopros de modo mais livre, desprendido da base harmônica que impusera outrora o piano nas mudanças de acorde, permitindo mais

liberdade para as investidas melódicas de Coleman e Cherry, abrindo espaço, inclusive, para o retorno de uma improvisação coletiva.

2.2.1 Da improvisação coletiva

Entendemos que a formação da obra de arte, de certa forma, é uma causa dos efeitos ocasionados pelos gestos, pelo corpo, que vai dando forma para a matéria até concluir finalizada: o lograr êxito (PAREYSON, 1993). Isso se desdobra em ao menos duas vias. A primeira resulta da composição para o ocidente e a segunda trata da improvisação que surge justamente pós-noção da relação diádica entre compositor e intérprete.

Segundo o dicionário *Grove* da música americana, editado por Stanley Sadie (1980), a improvisação é a criação de uma obra musical, quer dizer, numa lógica prática, toda composição a princípio deveria nascer de uma improvisação, a menos que os esquemas de ordem da música³⁸ façam a maior parte do processo estrutural da composição/improvisação, restando ao músico apenas preencher lacunas por meio de inflexões ou ornamentos, sejam bordaduras, *apoggiaturas*, saltos compensados, interpolações etc. Além disso, a improvisação pode ser vista como a forma final de uma composição, enquanto executada em tempo real, ou seja, enquanto o músico improvisa, a música se faz. Quando termina o improvisado, a música está feita. Se gravarmos uma improvisação no estúdio, o material gerado pela tecnologia assume caráter de composição, caso o músico opte por preservá-la nos meios fônicos.

O improvisador musical, quando cria dentro de um sistema musical como o modal ou tonal, está munido de ferramentas como *licks* ou *riffs* consagrados no desenvolvimento do idioma, que são regidos por leis específicas que conduzem as sonoridades dos sistemas

³⁸ Consideramos imanente à música a existência de uma variedade de projeções/mapeamentos categoriais que, esquematicamente, se estende desde categorizações de níveis “básicos” (basic-level) que se referem às experiências cinestésicas-incorporadas (e.g. esquemas de imagem) até níveis “superordenados” (superordinate) que abrangem um amplo espectro nature-to-culture no qual se incluem, por exemplo, os gêneros e estilos musicais bem como os domínios da prática composicional e da teoria musical. (ALVES *apud* SPITZER, 2004, p. 70–71).

e também exige dos intérpretes um respeito sobre a relação característica de um estilo, ou seja, que saiba ler os signos para executarem a obra.

A improvisação nos aparece surgir de um impulso (de um *spunto*), quase deliberado, isto pela velocidade com que o músico deve concretizar a emissão de seu gesto enquanto ouve a música. Entretanto, dentro do universo idiomático, o leque de escolhas muitas vezes se reduz às opções artísticas, em função de uma projeção vertical-horizontal, das relações de acorde-escala para os músicos improvisadores. Portanto, um improviso inserido num contexto idiomático, mesmo que considerado improviso, parte de valores simbólicos instituídos num agenciamento da estrutura com sua possibilidade criativa. Então, se torna um jogo de montar blocos que exige uma certa experiência sobre determinada linguagem. Esta, no ocidente, muito correlacionada ao texto musical, para poder caminhar dentro de um terreno conhecido, através dos gestos/fórmulas que evocam determinado material.

A fim de certificar que suas apresentações seriam de obras específicas, eles devem obedecer o mais perfeitamente possível às partituras que os compositores lhes forneceram. Assim, a sinonímia efetiva no mundo musical de *Werktreue* e *Texttreue*: ser fiel a uma obra é ser fiel a sua partitura. (GOHER *apud* BORGES E BARROSO, 2022, p. 2).

No ocidente clássico derivado da escrita, a prática converge com o “acúmulo” de habilidade técnica, a mesma ideia do armazenar heideggeriano (2007)³⁹. O músico pratica para desenvolver uma virtuosidade, algo que alimenta a técnica, e que efetivamente não questiona essência da técnica, pois torna-se neutralizado o pensamento da técnica a partir da abstração constante em linguagem, e daí o maquínico⁴⁰ da repetição moderna que pode afetar os artistas que se inserem na tradição normativa europeia (COSTA, 2002).

No caso do *jazz*, essa relação entre composição e interpretação se aglutinam, muitas vezes nos atos improvisados. Nos períodos da década de 1920, 1930 e 1940, o idiomatismo

³⁹ O desabrigar que domina a técnica moderna, no entanto, não se desdobra num levar à frente [...] O desabrigar imperante na técnica moderna é um desafiar que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal. Mas o mesmo não vale para os antigos moinhos de vento? Não. Suas hélices giram, na verdade, pelo vento, permanecem imediatamente familiarizadas ao seu soprar. O moinho de vento, entretanto, não retira a energia da corrente de ar para armazená-la. (HEIDEGGER, 2007, p. 381).

⁴⁰ O pensamento mecânico, portanto, torna o aprendiz “competente” no manejo deste mecanismo, mas não o torna um artista. (COSTA, 2002, p. 97).

geralmente regia as estruturas das obras, sendo um elemento condicionador que de alguma forma ainda estavam na relação diádica entre compositor e intérprete.

No *free jazz*, retomam-se um caráter da música esmaecido na segmentação ocidental: a improvisação coletiva. Essa herança de uma música grupal compartilhada é constantemente revocada para referirem a músicas que possuam alguma raiz africana, do *blues* ou do oriente, como se a prática musical dessas regiões fosse em prol de um desenvolvimento pessoal e coletivo. Importante dizer que isso não exclui certa gramática musical. O que geralmente é entendido é uma intersecção opaca do abstrato (linguagem) e do concreto (das variações).

Quando falamos do improviso coletivo no *jazz*, sem uma estrutura que pré-define todo o percurso da obra, todo o arranjo da execução, o artista se coloca diante de um desconhecido ‘executar’, que se engendra num fluxo subjetivo de poéticas acumuladas ao longo da experiência de cada agente cultural em interação, e que podem aparecer/emergir no crivo criativo a qualquer momento de acordo com as negociações práticas. Trata-se de um executar e descobrir, o que se resume principalmente na música idiomática pela relação de escala-acorde e métrica bem definida. Por outro lado, pelos improvisadores coletivos, essa improvisação se dá pela resistência desta relação de normatividade eurocêntrica da notação textual enquanto organizadora dos signos que ditam a execução da obra, mas não como uma reclusão total da música anterior, mas sim, como a capacidade de usar das inúmeras nuances de todas as linguagens existentes a favor de um ambiente coletivo fértil em poéticas.

Em nossa pesquisa, vemos a necessidade de abordar o que Costa (2003) faz aproximando Deleuze da improvisação livre: uma perspectiva filosófica-social-musical que encontra luz da explicação para diferenciarmos as condicionantes de um sistema. Enquanto no idiomatismo e nos estilos, os reconhecimentos se formam a partir de uma máquina da abstração, condicionando a ideia de idioma em termos de signos. Na improvisação coletiva em geral, seja jazzística ou não-idiomática, a tentativa de escape constante dessas condicionantes está para um processo chamado de desestratificação.

Efetivamente, a improvisação do *free jazz* se difere substancialmente da corrente canônica liderada por Derek Bailey e Keith Rowe no AMM (*Ammmusic*), mas, por vezes são

aproximadas sobre o pretexto de uma improvisação coletiva mais aberta para exposição da ‘liberdade criativa’.

Sabemos que na estética da improvisação livre a desterritorialização dos extratos do meio é constante, podendo não haver qualquer territorialização do ambiente interativo. Certamente não se trata disso para o caso do *free jazz*.

No *free jazz* existe um equilíbrio corpóreo formante do meio plural que promove a estratificação dos materiais desestratificados em uma singularidade formada, indicando que aquela música ainda trate de *jazz*, mas não ‘puramente’ do *bebop*, ou de alguma balada; está mais para um *free bop*, *free* balada, ou *free funk*.

Quando nos propomos a aprender diversas linguagens além da nossa materna, passamos a misturar significados e significantes. Nosso imaginário transpassa inúmeras camadas absorvidas por essa rede aberta, promovendo certo gaguejo da fala (COSTA, 2003), e isso é perceptível no *free bebop* de Coleman em 1958.

A máquina da abstração passa a examinar estes emaranhados sonoros do *free jazz*, identificando elementos do *bebop*, do *blues*, inspecionando e subjugando a cabeça sem corpo quando não encontra em seus parâmetros aquilo que condiciona ser *bebop* (um cromatismo que marcou muito o *bebop* foi a utilização da sétima maior dentro do modo mixolídio) ou do *blues* (da chamada nota *blue note*). Daí, acaba marginalizando o desconhecido, o que para alguns significa a dificuldade em compreender o valor da música do *free jazz*, que definitivamente não quer imitar o passado à custa da repetibilidade tendendo a 0 de inovação.

Acreditamos que no *free jazz* acontece um processo de trans-territorialização. Ele não é inteiramente um meio sem território, pois o ambiente do *jazz* sempre está ali impregnado pela própria cultura dos agentes específicos daquele grupo. Coleman por vezes estruturava temas, utilizava formas e parâmetros de temas jazzísticos anteriores como melodias mais livres em progressões do *Bebop* (JOST, 1974). Mas, esta liberdade é tangida por uma lógica própria de Coleman ao optar por elementos que destoam do *bebop*.

O reconhecido pai da improvisação motívica no jazz moderno é Sonny Rollins, mas enquanto Rollins deriva seu material motívico via de regra dos temas que utiliza, tornando assim o reconhecimento mais fácil para seus ouvintes (o chamado "efeito aha"), coleman inventa, à medida que avança, motivos independentes do tema e continua a desenvolvê-los. Desta forma - independentemente

das progressões de acordes, note-se - cria-se uma coesão interna que é comparável ao fluxo de consciência em Joyce ou à "escrita automática" dos surrealistas: uma ideia cresce a partir de outra, é reformulada, e leva a mais uma ideia nova. Para este procedimento, que é de extrema importância para a compreensão da execução de Coleman, gostaríamos de introduzir o termo associação em cadeia motivica. (JOST, 1974, p. 50, tradução nossa⁴¹).

Acontece, portanto, nos ambientes formativos do *free jazz*, uma sequência em cadeia dos motivos que abarcam não somente a modalidade vigente do período numa relação simbólica que traduz gesto em texto e texto em sonoridade, como foi para o improviso das *dixielands* e mesmo para o *bebop* que nasce justamente de um esgotamento, mas que no geral tocavam respeitando uma progressão harmônica e rítmica. O *free jazzista* se apodera de todo recurso do seu meio para poder se expressar de maneira particular, sem se fechar a restrições instituídas pela prática normativa anterior, numa coletivização dos processos artísticos em função de um grupo.

Cada artista trilha sua própria trajetória, e é notável que, a partir dessa vivência consciente, observamos diferenças substanciais entre os improvisadores do *free jazz*. Por exemplo, Ornette Coleman, inspirado pelo *blues* e *bebop* (LAVELLE, 2019), demonstra escolhas criativas durante o processo artístico que refletem essa singularidade artística nutrida pelo seu leque de experiências vividas. Daí decorre a possibilidade de investigar a poética presente em cada artista, revelando significados úteis para determinados estudos no campo musicológico. No entanto, é importante ressaltar que nosso interesse é mais amplo e está vinculado à atividade coletiva da improvisação na configuração de ambientes ou eventos interativos.

Nosso interesse é demonstrar como a improvisação coletiva atua como um impulso ativo do grupo no presente, por intermédio do que a corrente psicológica da psicanálise denomina “associação por cadeia” da letra freudiana, “*die Assoziation*” e “*Freier Einfall*” (associação livre) (PEZO, 2014), a mesma usada por James Joyce nos escritos literários, na automação da escrita surrealista, e que segundo Jost (1964, p. 50), sustentando a

⁴¹ *The recognized father of motivic improvisation in modern jazz is Sonny Rollins, but while Rollins derives his motivic material as a rule from the themes he uses, thus making recognition easier for his listeners (the so-called "aha effect"), coleman invents, as he goes along, motives independent of the theme and continues to develop them. In this way - independently of the chord progressions, let it be noted - an inner cohesion is created that is comparable to the stream of consciousness in Joyce or the "automatic Writing" of the surrealists: one idea grows from another, is reformulated, and leads to yet another new idea. for this procedure, which is of the utmost importance for the understanding of coleman's playing, we would like to introduce the term motivic chain-association.*

concepção do improviso motivico, e como disse Ornette Coleman “uma ideia cresce a partir de outra, é reformulada e leva a mais uma ideia nova.”⁴²

A associação livre, de acordo com Rycrift, é uma tradução inexata do termo utilizado por Freud em Alemão “*Freier Einfall*”, a palavra *Einfall* significando: “irrupção”. “repentino”, “improviso”. A tradução mais próxima seria “ideia repentina” [...] O sentido de “livre” é deixar-se irromper, permitir surgir, invadir, deixar que elementos se precipitem ou brotem, sem antecipar ou eliminar o que está surgindo ou está por vir, consequentemente, a espontaneidade é essencial. Associar livremente é semelhante ao ato criativo no qual o artista se permite ser tomado por aquilo que surge. (PEZO, 2014, p. 74).

E segundo, Vincent Cetro citado por Costa Araújo (2022):

O termo [“corrente de associações motivicas”] é emprestado da psicologia experimental, onde uma “corrente de associações” significa uma série de associações verbais “livres”. Essas associações não são guiadas por critérios racionais, como “categorias” ou “semelhanças sonoras”, mas dependem apenas do fluxo de consciência do sujeito que opera a associação. (COTRO *apud* ARAÚJO COSTA, 2022, p. 12).

Estendendo essa ideia para tratarmos do grupo ao invés do indivíduo, e retomando a teoria da música audiotátil, falamos sobre os LIF’s, como sendo lugares interativos formativos provindos da prática musical de improvisação coletiva. Associamos a ideia recém exposta da “corrente de associações motivicas”, pensando no que Araújo Costa (2022), utilizando o conceito do vocábulo linguístico, *parataxe*, se refere a uma “construção por justaposição, sem uma palavra conectora indicando a natureza do relacionamento entre as frases”, para tratarmos da seguinte questão:

A música do *free jazz*, conforme observado anteriormente, era frequentemente preservada em discos fonográficos, servindo como documentação do som, sem interferir no eixo poético, ao contrário do que Miles Davis e Macero fizeram ao organizarem eventos interativos reais em ambientes artificiais (ARAÚJO COSTA, 2022). No contexto de nossa pesquisa, encontramos apenas EIF’s, eventos interativos formativos em LIF’s reais e contínuos. Isso direciona nossa investigação para uma música em seu estado “cru”, com o objetivo principal de documentar a performance, composta por vários elementos estruturais e características formadas a partir de uma improvisação coletiva alimentada por uma relação paratática. Nesse processo, as construções dos EIF’s ocorrem por meio

⁴² *one idea grows from another, is reformulated, and leads to yet another new idea.*

de justaposições, sem a necessidade de um signo predefinido de natureza reveladora. As ideias dos músicos emergem de uma variedade de impulsos que surgem no momento presente, refletindo uma atitude coletiva. Os músicos então participam de uma negociação que molda os EIF's. Como veremos a seguir, existem estruturas que são incorporadas à notação como temas escritos, os quais são interpretados de maneira particular, mas em comunhão. Ou seja, todos executam a estrutura, enquanto aspectos como a métrica e a altura surgem não a partir de um signo externo preestabelecido, mas são integrados no contexto da audiotatibilidade, ou seja, da incorporação endossomática de valores de matriz psicorpóreas, que expressam, em um processo de extemporização, uma prática coletiva negociada pelo agenciamento de pluralidades em busca de um fluxo singular formativo.

Antes de prosseguirmos, realizamos algumas considerações a respeito da lógica diádica e da audiotátil. A primeira é sobre a técnica do músico de *free jazz* numa lógica audiotátil, esta que é intrínseca e dissociável do corpo do artista como forma formante e, portanto, falar sobre técnica não faria sentido como sendo algo externo, pois quando o músico se insere na fonofixação, a técnica se incorpora na *persona*⁴³, ou seja, os problemas agora são de matriz tátil e não visual, pois a partitura não é capaz de revelar o *swing*, o *groove* ou o *balanço*. Ela não é capaz de descrever a carga energética corpórea, a própria psicorporiedade. Então não falamos sobre acúmulo de técnica direcionada e nem de compositores, mas sim de autografia e criatividade num meio coletivo de coautoria, de execução e descoberta. Os músicos passam a resolver os problemas de maneira conjunta e isso implica justamente numa potência de carga que promove o fluxo da consciência corpórea do *swing*, do *groove*, do *balanço* ou mesmo dos ambientes formados numa heterofonia do *free jazz*, pois todas estas noções dependem de um agenciamento coletivo a respeito de um entendimento psicorporal que subsume a visualidade prática em função da tatibilidade.

⁴³ A Persona, segundo Pareyson, privilegia a expressão e a cognição a partir da individualidade [...] enquanto a visualidade é “normocêntrica”, prioriza um sistema de regras [...] A subjetividade do PAT privilegia na formatividade a personalização do som, como na performance instrumental a personalização da técnica. Acredito que uma coisa (personalização da técnica) está em função da outra (personalização do som) e vice-versa no caso da música clássica. (DE SOUZA ARAÚJO, 2022).

Acredito que tenha sentido na técnica clássica o perigo do pensamento calculante e da redução normocêntrica do indivíduo a uma regra externa, o que, sendo uma condição na adequação do intérprete clássico à norma de um texto externo (a partitura da obra), não é produtiva no contexto da expressão improvisada e criativo-interacional especialmente. Além disso, há todo o discurso de swing e groove, que são recursos formais bastante específicos das músicas audiotáteis, para a realização das quais uma técnica desenvolvida para solucionar problemas formais no nível macrorrítmico não é viável (isso lembra a questão do ataque curto e do som redondo com o ataque longo e a impossibilidade para que este último atinja as nuances de 20-25 ms que são cruciais para efeitos de swing ou groove). (CAPORALETTI *apud* DE SOUZA ARAÚJO, 2022, p. 2).

A segunda consideração será sobre a discussão anterior, porém no âmbito da experiência estética: na diferença entre alografia e autografia. Uma partitura de Johann Sebastian Bach conduz a uma alografia, propriamente, a imagem do texto, enquanto a escuta do vinil de Coleman conduz a uma autografia, uma marca própria. A importância desta distinção está sobre o olhar de fundo da visualidade, que se volta para a tatibilidade na inscrição do fonograma. A implicância disto, como dito algumas vezes ao longo deste trabalho, é que o próprio observador da obra de arte passa a ser conduzido para uma observação tátil, ponto importantíssimo para nossa investida interartística.

No trabalho da gravação do vinil “*Free jazz*” (1960), temos o envolvimento tecnológico e midiático com o fazer artístico, pois existem microfones em interação com os músicos, isto com a presença de um profissional especializado em práticas de estúdio de gravação responsável pelas vozes gravadas e pelo ambiente musical que sente o observador. No caso do fonograma digitalizado do disco “*Free jazz*” (1960), do quarteto duplo, o profissional optou por um quarteto em cada lado dos canais, numa lógica estereofônica, ou seja, ouvimos um quarteto pelo ouvido direito e um pelo esquerdo. Mas, existem masterizações que apresentam os quartetos duplos numa faixa monofônica, centralizada. A diferença disto já foi discutida e está na experiência estética da obra, que ora apresenta um emaranhado mais centralizado e que ora lateraliza os quartetos, criando uma dimensão mais definida de cada um dos instrumentos.

Esta distribuição está diretamente ligada à estrutura imagética criada na experiência do espectador interartes, que, além de ouvir, é estimulado a criar imagens do som em sua imaginação que se mostram orientadas pela imagem gestual do grupo de improvisação coletiva, ou seja, uma imagem tátil, do que emana o fonograma. A consciência tátil, por sua vez, foi comparada aos eventos das pinturas, algo que será exemplificado no terceiro capítulo.

Esta noção abre duas perspectivas a respeito das nossas análises: enquanto a mono nos permite um vislumbre maior da arquitetura sonora de todos os agentes misturados, a estéreo permite uma melhor visualização dos diversos elementos de modo mais separado (canal direito e esquerdo). Ambas as maneiras têm importância para nossa análise, mas em momentos e objetivos distintos.

Assim, compreendemos o processo mental que deriva das imagens sonoras que são traduzidas através da escuta característica do meio, que forma uma estrutura tactual (tátil, cinestésica – sistema háptico) sobre nossa percepção a respeito do movimento sonoro.

A análise do “*Free jazz*” (1960), inicialmente sobre os LIF’s, lugares interativos formativos reais e contínuos, que acontecem na improvisação coletiva, se dará por meio de descrição do ambiente formativo a partir da perspectiva do observador que aborda por meio de um vocábulo da ação, atitude, ato, baseando-nos na letra da musicologia audiotátil.

2.3 Nossas considerações sobre “*Free jazz*” (1960)

Em dezembro de 1960, Ornette Coleman e grupo gravaram em uma única tomada ou “*take*”, sem qualquer edição, o álbum “*Free Jazz*” (1960). O disco tem a particularidade de ter dois quartetos que tocam simultaneamente: de um lado estão Ornette Coleman (sax alto), Don Cherry (trompete *pocket*), Scott LaFaro (baixo) e Billy Higgins (bateria), e do outro estão Eric Dolphy (clarone baixo), Freddie Hubbard (trompete), Charlie Haden (baixo) e Ed Blackwell (bateria).

Em suma, por meio da escuta dos fonogramas no meio digital (não exclusivo a este meio) presenciamos estruturas mencionadas por Kwami Coleman (2021) a respeito do fonograma do disco “*Free jazz*” (1960), estas que são denominadas em três texturas: heterofônica⁴⁴ [1], homofônica [2] e monofônica [3]. A [1] se refere a um emaranhado de

⁴⁴ A heterofonia convida a uma forma não convencional e investe em caminhos de ouvir-se as muitas vozes musicais simultâneas – as múltiplas subjetividades – na textura, que podem ser ouvidas. A heterofonia, defendendo, é o som denso e opaco da simultaneidade descentralizada (COLEMAN, 2021, p. 264, tradução nossa⁴⁴).

vozes descentralizadas e de caráter opaco. A [2] se refere ao momento em que os músicos tocam o mesmo motivo ou a melodia com os mesmos tons. Já a [3], é quando os músicos tocam os mesmos motivos em sincronia, mas em tons diferentes (COLEMAN, 2021).

Se considerarmos as texturas como gestos coletivos que emergem durante um processo de execução e descoberta, e compreendermos que a escuta ativa desempenha um papel fundamental no contexto do *free jazz*, percebemos que ela não apenas serve para confirmar ou validar o que foi realizado pelo músico, como é comum na escuta diádica. Agora, a escuta está intrinsecamente ligada ao próprio processo que alimenta o fluxo de consciência durante a negociação dessas formas emergentes. Em outras palavras, a escuta passa a fazer parte do cerne da co-composição, contribuindo de forma significativa para a dinâmica e construção da música durante sua criação coletiva.

Na faixa 1 do *Free jazz: a collective improvisation* de 1960, Kwami Coleman (2021) esquematizou os eventos e algumas intersecções mais individuais do que acontece no decorrer do fonograma, vejamos uma parte.

Linha Guia "Free jazz: A collective improvisation" (1960)					
0'00" - 0'21"	0'22" - 5'10"	5'11" - 5'39"	5'40" - 9'42"	9'43" - 10'05"	10'06" - 19'34"
[1] Introdução heterofônica "unissona" (tutti) com círculos de quarta contornados pelo baixista Charlie Haden (canal direito)	Improvisação Eric Dolphy (canal direito); Riffs heterofônicos pelos trompetes em 0'39"; interjeições ocasionais até que o conjunto completo entra em ação 1'54"; Passagens de riffs intercalados até o final do solo de Dolphy com pulso mantido por Haden (C.D.) com outro pulso implícito por Ed Blackwell (C.E.); Scott LaFaro (C.E.) e Blackwell (C.D.) improvisam livremente	[2] Homofonia "unissona" nos trompetes; Seção rítmica se aproxima dos gestos dos trompetes, principalmente Haden (C.D.)	Improvisação Freddie Hubbard (C.D.); Hubbard ocasionalmente se alinha com o pulso Haden (C.D.); Riffs heterofônicos coletivos às 6'30"; Improviso de Hubbard segue sem riffs até 7'06" e aos 7'38" os riffs coletivos voltam	[2] Homofonia "unissona"; [3] melodia monofônica "unissona" nos sopros com frases (a) e (b). Aqui os baixistas e baterias se aproximam da melodia dos sopros ou tocam independentemente	Improvisação Ornette Coleman (C.E.); Haden mantém um pulso na linha de baixo que Coleman e Higgins seguem; Riffs "shout chorus" (mais enérgicos) tocados por outros instrumentos de sopro ao longo do solo de Coleman; LaFaro (C.E.) muda de pizzicato para arco aos 14'06" e volta ao pizzicato aos 16'23".

Figura 4. Linha guia dos eventos de "Free jazz: a collective improvisation" (1960). Fonte: (formulada a partir de COLEMAN, 2021).

Heterophony invites an unconventional form and invests in ways of hearing the many simultaneous musical voices – the multiple subjectivities – in the texture, which can be heard. Heterophony, I argue, is the dense and opaque sound of decentralized simultaneity.

Ornette Coleman formulou estruturas para obras que funcionam como excertos rápidos de transição entre os momentos de improvisação coletiva. Notamos isto tanto numa perspectiva vertical da obra, falando das escolhas dos artistas nas interações-formativas (essas escolhas ou tomadas de decisões que podem previamente direcionar a formação de ambientes de textura na música, ou então, por meio do processo de descoberta na improvisação coletiva aparecerem de maneira inesperada), quanto de uma visão horizontal do desenrolar da obra, identificando, por exemplo, onde ocorrem determinadas texturas na música de Coleman e grupo. Mapeamos as interações verticais e horizontais ocorridas entre os músicos no ambiente interativo-formativo, buscando compreender o comportamento textural escutado pelas gravações.

A seguir, a demarcação dos tempos de cada improvisação coletiva e individuais que acontecem em “*Free jazz*” (1960):

- 00’00’’ Introdução heterofônica
- 00’07’’ Introdução do Grupo para Eric Dolphy
- 00’22’’ Improvisação de Eric Dolphy – clarone baixo (canal direito)
- 05’12’’ Introdução do Grupo para Freddie Hubbard
- 05’40’’ Improvisação de Freddie Hubbard – trompete (canal direito)
- 09’54’’ Introdução do Grupo para Ornette Coleman
- 10’05’’ Improvisação de Ornette Coleman – saxofone alto (canal esquerdo)
- 19’36’’ Introdução do Grupo para Don Cherry
- 19’48’’ Improvisação de Don Cherry – trompete de bolso (canal esquerdo)
- 25’21’’ Introdução do Grupo para Charlie Haden
- 25’26’’ Improvisação de Charlie Haden – baixo (canal direito)
- 29’51’’ Introdução do Grupo para Scott LaFaro
- 30’00’’ Improvisação de Scott LaFaro – baixo (canal esquerdo)
- 33’47’’ Introdução heterofônica para Ed Blackwell
- 34’00’’ Improvisação de Ed Blackwell – bateria (canal direito)
- 35’19’’ Introdução do Grupo para Billy Higgins

- 35'28'' Improvisação de Billy Higgins – bateria (canal esquerdo).

Heterophony [A1] Homophony [A2]
(0:00 - - 0:05) (0:06 - - - - -)

Alto Saxophone [LC]
(Ornette Coleman)

Bass Clarinet [RC]
(Eric Dolphy)

Pocket Trumpet [LC]
(Don Cherry)

Trumpet [RC]
(Freddie Hubbard)

Bass [LC]
(Scott LaFaro)

Arco Bass [RC]
(Charlie Haden)

Drumset [LC]
(Billy Higgins)

Drumset [RC]
(Ed Blackwell)

Figura 5. Fonte: Kwami Coleman (2021).

O fonograma começa com [1], um emaranhado de vozes formando uma textura heterofônica, isto é, vozes descentralizadas de intensas cargas psicorpóreas. Em seguida, ouvimos [2] por meio de notas longas que se direcionam para o solo de Eric Dolphy, no canal da direita.

Vejamos a transição que acontece entre o ato [1] e o ato [2], por meio de um espectrograma para entendermos melhor o que acontece.

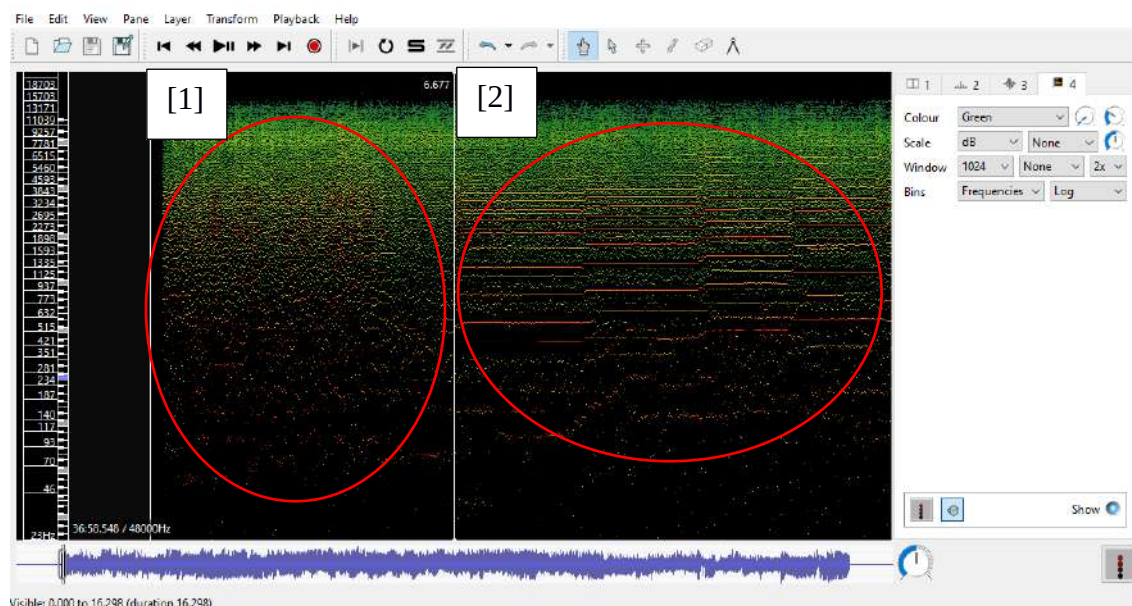


Figura 6. Sonic Visualizer - “Free jazz” (1960) 00”- 07” círculo esquerdo, 07”- 22” círculo direito.

Notamos pelos espectrogramas acima, duas distinções que se repetem similares ao longo do disco, apresentando certa estrutura da obra. Enquanto o ato [1] é representado por uma incontinuidade das frequências traduzidas pelo *software sonic visualizer*⁴⁵, o ato [2] é representado por linhas contínuas que representam as notas longas utilizadas nesta passagem, ao lado direito.

Estas percepções acerca da visualidade obtida no espectrograma fornecem um contato com a ideia tátil das obras e representam o fluxo de consciência coletiva abordado anteriormente. Quando ouvimos notas longas e agudas, mais próxima de uma estratificação formante, de uma codificação idiomatizante, na letra deleuziana, ou então um momento de descentralização das vozes, um processo de desestratificação do território musical, ou seja, de uma desregulação no processo formante da idiomatização; tudo isso, quando acontece, fica marcado sobre o texto do fonograma, surgindo uma nova busca por estes ambientes percebidos que serão recorrentes ao longo da escuta da obra.

⁴⁵ “Sonic Visualiser é um aplicativo gratuito e de código aberto para Windows, Linux e Mac, projetado para ser o primeiro programa que você procura quando deseja estudar de perto uma gravação musical. Ele foi projetado para musicólogos, arquivistas, pesquisadores de processamento de sinais e qualquer pessoa que esteja procurando uma maneira amigável de ver o que está dentro do arquivo de áudio (<https://www.sonicvisualiser.org>).”

Sonic Visualiser is a free, open-source application for Windows, Linux, and Mac, designed to be the first program you reach for when want to study a music recording closely. It's designed for musicologists, archivists, signal-processing researchers, and anyone else looking for a friendly way to look at what lies inside the audio file.

Forma-se assim certa categorização dos sentidos na execução da obra, como signos táteis capazes de nos descrever a vida gestual da obra. Cabe ressaltar que mesmo num ambiente mais desestratificado como na heterofonia [1], o impulso do jazz, gera uma tomada de consciência da criação coletiva demonstrando justamente a linguagem tátil, e por isso, até mesmo numa suposta “desorganização”, existe um consenso na ação. Portanto, a utilização de termos como desorganização parece não fazer sentido, preferimos ler como uma organização intensa de ação descentralizada que tendeu a uma estratificação [2], dentro de uma lógica uníssona, ou seja, comunal.

A respeito da notação de partitura tradicional, o ato [1], mais descentralizado, não será transcrito por entendermos ser pouco frutífero para nosso propósito da pesquisa presente, mas sabemos por Kwami Coleman que enquanto a bateria está em alta atividade enérgica, os instrumentos seguem uma lógica de sobreposições quartais. Sua investigação, da heterofonia propriamente, se dará mais no plano da experiência artística e será tratada para aproximarmos as texturas do expressionismo abstrato pela recepção e reconhecimento tátil. Por outro lado, abordamos algumas transcrições como a estrutura [2], vista acima (figura 5), que se comportam como um fluxo de tomada de consciência tátil mais direcionado e organizado em comparação ao ato ou estrutura [1], propriamente a heterofonia de introdução. Em termos de recepção tátil, a heterofonia [1] modula o aparelho corpóreo para um estado de energia⁴⁶ descentralizada resultando numa massa tátil opaca⁴⁷ para uma lógica fundamentada na harmonia ocidental, de difícil interpretação nas letras da musicologia tradicional, enquanto [2], centraliza a energia por meio das notas longas, resultando numa massa tátil mais uniforme em termos de sensação.

No caso das notas longas [2], pensando no universo da nota musical inserida na escuta ocidental, Coleman toca uma frase ascendente de *lá* até *láb* uma oitava acima, depois descendo para *mi*. Don Cherry faz uma frase descendente de *ré* para *sib*, depois uma oitava acima do *lá* para o *dó*, subindo para o *fá*. Dophy faz um salto descendente de *sib*

⁴⁶ s.f. Propriedade de um sistema que lhe permite realizar trabalho. A energia pode ter várias formas (calorífica, cinética, elétrica, eletromagnética, mecânica, potencial, química e radiante), transformáveis umas nas outras, e cada uma capaz de provocar fenômenos bem determinados e característicos nos sistemas físicos. Em todas as transformações de energia há completa conservação dela; a energia não pode ser criada, mas apenas transformada (primeiro princípio da termodinâmica). A massa de um corpo pode-se transformar em energia, e a energia sob forma radiante pode transformar-se em um corpúsculo com massa. (Séc. XVI. Do gr. *enérgeia*, pelo lat. *Energia* *apud* por FARIA, 2019, p. 76).

⁴⁷ Que é difícil de perceber ou de interpretar. "**opaca**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2024.

para *solb* e depois ascende para *dó*, em seguida vai de *láb* ascendente até *mib*. Hubbard faz um salto descendente de *lá* para *fá* e depois compensa em *sol*, em seguida um movimento similar de compensação indo do *sib* para o *láb* e depois para o *ré* uma oitava acima, para, por fim, descender para *si*.

Em termos de reforço harmônico, Coleman (LC) e Hubbard (RC) inicialmente tocam a nota *lá* com uma oitava de diferença, o sax alto na tessitura média e o trompete na aguda. Disso, nossa escuta pode ser induzida para alguma sonoridade no universo do *lá*; temos ainda um *sib* de Dophy, que soaria como um intervalo dissonante de 2ª menor em relação a esta sonoridade num intervalo harmônico-melódico, enquanto Cherry toca uma nota *ré*, que reforça a sonoridade de *lá*, por uma quarta justa.

Sobre a métrica inicial, após saírem da heterofonia em [1], os sopros entram de forma gradativa, sem um tempo forte que defina a entrada da homofonia [2]. Isso acontece dentro de um compromisso do grupo ao perceber o fim do evento [1] para o início do evento [2].

Em seguida, temos *sib*, *solb*, *dó* e *fá*. Coleman toca uma 2ª menor acima que havia tocado inicialmente, caminhando cromaticamente. Dophy uma terça maior para baixo, Cherry uma 2ª maior para baixo e Hubbard, uma 3ª maior para baixo. Ou seja, acaba havendo um paralelismo entre 2ª's menores e maiores. Entre as notas, *solb* e *fá*, ocorre uma sonoridade de 2ª menor, *sib* e *dó* de 2ª maior.

Em seguida, Coleman e Dophy tocam a nota *dó*, enquanto Cherry *sib* e Hubbard *sol*, havendo um reforço harmônico na sonoridade de *dó*, tendo desde intervalos dissonantes de 7ª menor e consonantes como reforço harmônico, com uma 5ª justa.

Seguindo, vemos *mib*, *láb*, *lá* e *sib*, onde notamos novamente um intervalo de 2ª menor agora entre os trompetes de Cherry e Hubbard. Coleman e Hubbard voltam a se encontrar na mesma nota, mas agora sobre o *láb*, um semitom abaixo da sonoridade inicial de abertura da homofonia [2], enquanto cherry mantém o mesmo *ré* inicial e Dophy, um *dó*, um tom acima do *sib* inicial que tocou. O que nos leva a crer em certa estrutura, não necessariamente delimitada por Coleman, mas descoberta na própria escuta ativa, validando o processo composicional do grupo na improvisação coletiva.

Por fim, Coleman repousa em *mi*, Dophy em *mib*, ou seja, já existe um intervalo de semitom sobre a sonoridade, Cherry toca *fã* e Hubbard *si*, criando uma certa sobreposição com sonoridade de 4ª aum.

Por volta dos 02'30'', notamos uma relação de improvisação coletiva que nasce enquanto Dophy improvisa, as vozes parecendo estar no mesmo centro sonoro, porém elas não estão articuladas numa mesma intenção melódica; elas surgem de uma negociação entre o improvisador e o coletivo. Ora podemos notar eventos da interação que são congeniais e espontâneos pela aceitação do que o improvisador está fazendo, ora notamos que as vozes estão 'distantes', ou seja, descentralizadas.

Em aproximadamente 5'12'', o coletivo volta com o ato [2], notas longas, e se direciona para um emaranhado mais denso das vozes [1], invertendo a ordem do ato em relação aos seus primeiros aparecimentos, no início do fonograma, que começa com [1] e avança para o [2], seguidamente do improviso de Freddie Hubbard. Aqui, por vezes, Lafaro, parece emular o movimento do trompete de Hubbard, enquanto o baixo de Haden, pela direita, utiliza mais da técnica de *staccato e pizzicato*.

É notável, até então, a abertura dos timbres provocados, por exemplo, pelo Clarone de Dophy em 06'50'', ou do trompete *pocket* de Don Cherry, como se não tocassem uma nota com precisão, mas um complexo de harmônicos que surge da fricção da madeira ou do metal com seu gesto, retomando aquela noção da abertura dos sons no *free jazz*.

Em 09'46'', há algo similar ao ato [2], notas longas, porém com mais dissonância e aos 09'54'' [3], um tema propriamente dito com (a) e (b).



Figura 7. Tema (a) e (b) Fonte: Kwami Coleman (2021).

Este tema aparece inicialmente na improvisação coletiva como uma convenção antes do improviso de Ornette Coleman. Neste momento, os músicos estão realizando uma

homofonia [2] mais dissonante, quando Coleman puxa o tema [3], daí, os músicos passam a aderir esta frase, alguns tocando de forma mais íntegra, como fez Coleman, outros interagindo de modo mais pontual, tocando alguma passagem do tema, como somente a parte (b), ou seja, existe uma dispersão inicial que vai se tornando coesa até propriamente o solo de Coleman.

Aos 10'54'', depois de Coleman tocar uma frase em seu improviso, o trompetista Hubbard faz uma imitação do gesto de Coleman e os outros sopros aceitam a sugestão, fazendo uma espécie de *background* entre os metais.

Don cherry dialoga com Coleman em algumas partes por imitação ou heterofonia, bem como, do lado direito, Dolphy faz notas longas e algumas frases distintas, criando densidade na heterofonia. Aproximadamente nos 12'00'' acontece uma espécie de pontilhismo entre os sopros.

Em aproximadamente 19'00'', notamos um cenário interessante de heterofonia que brota numa conversa entre os sopros fazendo frases distintas ainda num mesmo centro sonoro. Aos 19'36'', aparece [3], novamente o tema estruturado, abrindo para o solo de Don Cherry, que durante o início de seu solo, os sopros se ausentam por aproximadamente 01m00s, até retornarem numa heterofonia [1], aos 20'36''.

As baterias, no geral, mantêm o *straight ahead*⁴⁸. O baixo da direita promove um *walking bass*⁴⁹ e no baixo da esquerda notamos uma extemporização, um *walking bass* menos harmônico e mais melódico, demonstrando uma improvisação ligada aos gestos dos sopristas; neste momento os sopros fazem frases crescendo e decrescendo com dinâmica alta; o clarone ganha destaque e faz algumas interações com as baterias aos 21'00'', enquanto os sopros fazem frases independentes de *free bop*.

⁴⁸ Condução de bateria na qual o *hit hat* marca os tempos 2 e 4 em um compasso quaternário enquanto o prato ride varia entre acentuações e síncopes. As outras peças da bateria como caixa, bumbo e tom funcionam como elementos percussivos soltos usados de forma a compor a estrutura rítmica. (MENDES, 2020, p. 136).

⁴⁹ No *jazz*, uma linha de pizzicato no contrabaixo em colcheias regulares numa métrica quaternária, as notas geralmente se movem passo a passo ou em um modelo intervalar não restritos ao tom principal da harmonia. O estilo surgiu com o declínio do uso do Piano Strite e o primeiro grande mestre foi Walter Page por volta dos anos 1920 e 1930. Desde então, tornou-se a língua franca para baixistas de jazz, permitindo-lhes contribuir com pulso, harmonia e contra-melodia simultaneamente. (KERNFELD *apud* por MENDES, 2020, p. 136).

As baterias utilizam os pratos com dinâmica baixa mantendo uma contagem de tercina, os baixos estão com mais liberdade fazendo *walking bass* melódico. Lafaro explora mais variações rítmicas e *double notes*⁵⁰, enquanto Haden sola mais melodicamente. Disso, a música parece ir se desintegrando quanto a um elemento de estrutura que os sopros forneciam, pois agora, estes se ausentam. Os baixistas assumem seus postos até que, por volta dos 29'51", os sopros ressurgem com [2], notas longas, abrindo o solo de Lafaro. Enquanto isso, Haden cria uma espécie de fraseado *groove* e Lafaro explora algumas relações de *double notes*, e as baterias exploram os pratos; o que acontece no geral é uma heterofonia entre os baixos e a bateria, bem como um jogo de pergunta e resposta entre as baterias por volta dos 32'00".

Aos 33'47", temos o ato [1] do emaranhado seguido do ato [2], de notas longas, e solo de bateria do Blackwell que é anunciado ainda no curso do ato [2], uma rítmica percussiva usando as caixas, enquanto, na esquerda, Bill Higgins explora os pratos em tercinas. Aos 35'00" até 35'19", as baterias tocam mais próximas de um sincronismo ao invés de pergunta e resposta, quando entra ato coletivo [2] e o solo de bateria de Higgins que explora os pratos deixando soar o metal, enquanto a bateria de Blackwell segura tercinas. Aos 36'34", ocorre um ato coletivo [1] do emaranhado que se desdobra no ato [2] em notas longas, e o fonograma termina assim como começou.

O que podemos notar desta breve análise descritiva – que recorreu tanto a notação quanto aos espectrogramas visando maior compreensão do álbum “Free jazz” (1960) – são as seguintes considerações:

Existem certas tendências coletivas adotadas que somente na prática assumem a forma formante. Consideramos um ato formante característico, prestando principalmente atenção nos sopros, quando os músicos começam a produzir notas longas, algumas dessas se sobrepõe de forma mais consonante, outras criando intervalos dissonantes, mas todas com um princípio de organização gestual coeso, no qual os músicos estão em pleno acordo sobre o LIF, lugar interativo formativo.

Os sopros alternam as notas por meio de movimentos ascendentes e descendentes, que sobre uma qualidade intervalar, produz a harmonia melódica, pois, por mais que não haja o piano reforçando harmonicamente, o conjunto de sopros formam uma voz harmônica

⁵⁰ Tocar duas notas simultaneamente.

correlacionada à somatória das notas envolvidas. Logo, um *fã* de Dolphy vai interagir com um *dó* de Coleman, um *mib* de Hubbard e um *sol* de Cherry, e a combinação desta interação é um dos fatores que promove a sonoridade do evento.

Além de nos atentarmos a esta relação harmolódica, prestamos mais atenção ainda sobre os gestuais desta investida que não estão associados à elaboração textual anterior, como se determinassem uma harmonia, e as notas desta pelas melodias em modos de *voicing's*. Coleman faz um gesto ascendente e depois descendente; Dolphy faz um gesto descendente e depois compensa, acendendo; Cherry faz duas sequências de três notas descendentes e depois compensa acendendo; Hubbard faz duas sequências de salto descendente compensado e cessa o gesto descendendo. Tudo isto num caráter de eventos interativos formativos contínuos, ou seja, não houve uma pausa, uma marcação textual que fez com que os músicos saíssem da heterofonia para homofonia. Contudo, reparamos que, depois da heterofonia, existe uma pausa coletiva onde apenas o trompete de Cherry faz uma frase de caráter *bebop* sobre a bateria de Higgins, o que dá a entender que, para a maior parte dos músicos, havia se dado por encerrada a heterofonia inicial; isto é sinal de uma negociação. Cherry foi um pouco mais adiante, mas logo cedeu, por volta dos 00'04" e 00'06", onde é possível notar esta passagem.

Pensamos que, existe uma série de momentos estruturados que são capazes de liberar um *spunto* coletivo que, por sua vez, permite a elaboração de eventos interativos formativos a partir de uma atitude co-formativa, que rompe a lógica diádica, implicando mais numa ideia de composição audiotátil de extemporização coletiva para criar uma obra de caráter singular, mais do que um estatuto de um mito privado individuado. Coleman pode até imaginar como soará a textura, mas ela só efetivamente soará quando for executada na própria gravação, pois Coleman não possui um símbolo que norteia a composição como na lógica diádica e nem persevera ditar sobre a sonoridade do outro, mas Coleman lança uma espécie de *spunto*, enquanto cocriador do evento interativo e coparticipante do lugar interativo formativo, que pode ou não ser aderido pelos demais membros da improvisação coletiva.

Não nos aprofundaremos mais neste assunto sobre a aplicação do princípio audiotátil no entendimento dessa obra, mas entendemos que esse arcabouço teórico nos auxilia na compreensão do *free jazz*. A seguir, retornamos ao nosso objetivo, de viés interartístico,

baseando-nos nestes elementos investigados, tanto aqui no “*Free jazz*” (1960), quanto na obra “*White light*” (1954) de Jackson Pollock.

CAPÍTULO 3 RESSONÂNCIAS

3.1 Breves relatos dos artistas

Neste capítulo, vamos nos voltar ao estudo das possíveis ressonâncias entre as obras tal e tal. Antes, porém, nos perguntamos: o que se sabe sobre a relação de cada um dos artistas com a arte vizinha?

3.1.1 Ornette Coleman e a pintura do expressionismo abstrato

Coleman descreveu sua música como “semelhante à pintura de Jackson Pollock”⁵¹ (KAPLAN, 2015, tradução nossa), no lançamento do álbum *Change of century* (1959). Semelhança que é intensificada através da homenagem feita pela gravadora *Atlantic* na capa do álbum “*Free jazz*” (1960), promovendo ainda mais atenção para a aproximação entre o expressionismo abstrato e o *free jazz*.



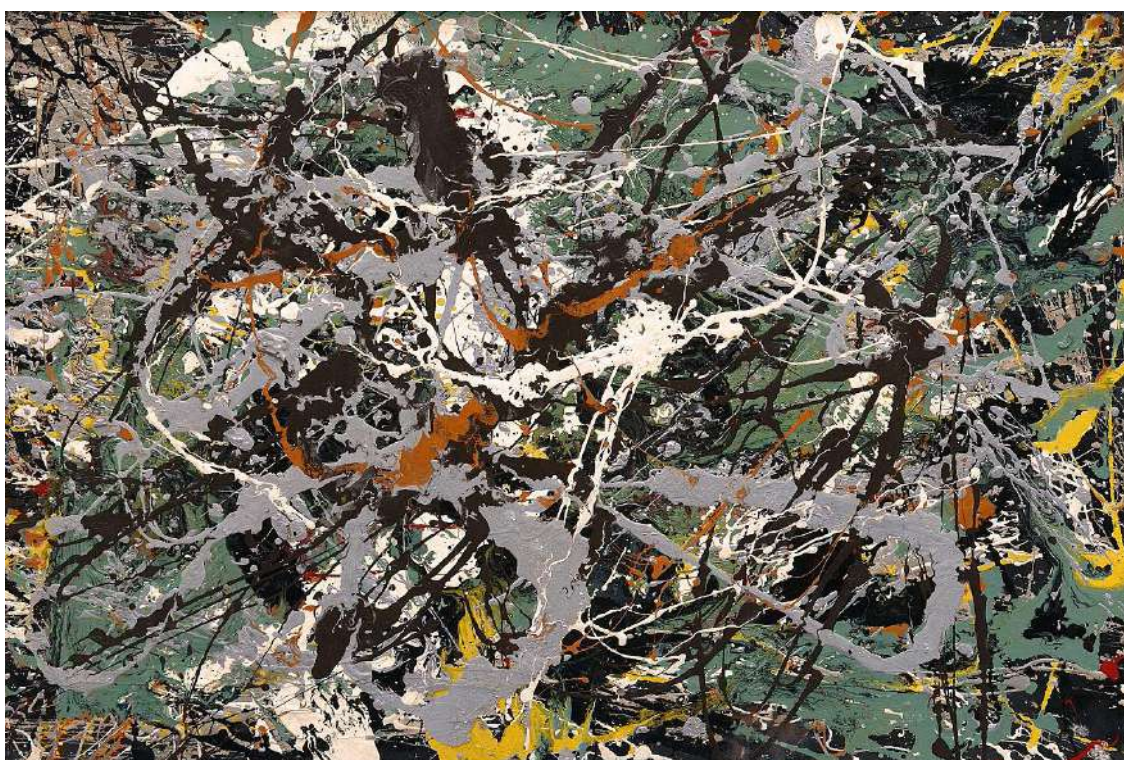
Figura 8. *Free jazz: uma improvisação coletiva* (1960). Ornette Coleman.

⁵¹ Ornette Coleman described his music as ‘something like the painting of Jackson Pollack’ in the liner notes of “*Change of the Century*” released in the previous year of “*Free Jazz*”.

Em 2006, Coleman menciona essa aproximação com a pintura abstrata em uma visita à exposição de Pollock, junto do periódico *The New York Observer*, onde é rememorada a associação por meio do epíteto: “Pollock do saxofone alto”, nos indicando alguma luz destas semelhanças.

Olhando para *Green Silver*, outra obra-prima *all-over* de 1949, Coleman diz: *Viu? Há o topo da pintura, há o fundo. Mas no que diz respeito à atividade que está acontecendo, é igual. Ele faz uma pausa e balança a cabeça, impressionado. Não é aleatório. Ele sabe o que está fazendo. Ele sabe quando terminou. Mas ainda assim, é de forma livre.* (KAPLAN, 2006, s.p, tradução nossa⁵²).

Este encontro de Coleman com Kaplan (2006) ainda traria outra importante recordação sobre música e pintura abstrata, aproximada pelos contatos nos clubes *de jazz* em Nova Iorque nas décadas de 1950.



Pintura 11. *Green Silver* (1949). Jackson Pollock, Alkyd enamel, oil and aluminum paint on board, (57.8 x 78.1 cm).

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/13145>

⁵² Looking at *Green Silver*; another 1949 all-over masterpiece, Coleman says: See? There is the top of the painting, there is the bottom. But with regard to the activity that is connected, it is equal. He pauses and shakes his head, impressed. It's not random. He knows what he's doing. He knows when it's over. But still, it's free form.

Há muito tempo Coleman considera a arte abstrata um cenário agradável. Ele fez sua estreia em Nova Iorque em um bar Bowery chamado *Five Spot* em novembro de 1959 (um mês após a abertura do primeiro Guggenheim (museu). Um grupo de artistas da vizinhança – Larry Rivers, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning – persuadiram o dono do bar a trazer músicos de jazz “progressivos”. (KAPLAN, 2006, s.p, tradução nossa⁵³).

Reforçando ainda mais a afinidade entre *jazz* e pintura abstrata, o surgimento dos primeiros museus Guggenheim, como menciona Kaplan, possivelmente promoveram diversos encontros entre músicos que se inspiravam ou, ao menos, admiravam a arte vizinha, indo de encontro a certas experiências neste ambiente criado exclusivamente para exposição de obras, assim como Pollock pode ter tido seu senso estético reverberado pelo *jazz* através de *shows* ou discos, como veremos a seguir, os músicos do *jazz* puderam incorporar elementos por um quadro de Pollock em seus processos artísticos.

3.2 Jackson Pollock sobre o *jazz*

Pollock morrerá em 1956, antes mesmo do lançamento de 1960 de Coleman, o que inviabiliza informações acerca do pintor sobre a sua relação com a música do “*Free jazz*” (1960). Porém, segundo fontes de trabalhos que se voltaram à vida e às obras de Pollock e do Expressionismo abstrato, vide os conjuntos de palestras de Harrison (2017), como em *Jackson Pollock and jazz: inspiration or imitation?*⁵⁴, demonstram que o pintor era admirador e detentor de uma vasta coleção de álbuns musicais do universo jazzístico.

Sabe-se que o artista não pintava enquanto ouvia *jazz*. Ele intercalava horas de pintura com horas de apreciação musical, o que em certo grau pode ter reverberado em seu universo estético alguma influência da música. Como mencionado por Ossorio (1953), em uma atitude pontual do pintor nos momentos de bloqueio criativo, recorria à música

⁵³ Coleman has long found abstract art a pleasant backdrop. He made his New York debut at a Bowery bar called the *Five Spot* in November 1959 (a month after the opening of the first Guggenheim). A group of neighborhood artists - Larry Rivers, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning - persuaded the bar owner to bring in progressive jazz musicians.

⁵⁴ Parte dessas informações foram concedidas em forma de entrevistas pela pintora do Expressionismo abstrato e parceira de Pollock, Lee Krasner (1967).

para se inspirar, refazendo incessantemente o processo entre escutas, pausas, pinturas, escutas, pausas, pinturas.

Quando Pollock aparentemente atingiu um impasse e tentou usar a música para reacender sua centelha criativa. Ele colocou grandes telas em preto e branco contra as janelas na sala da frente, pegou uma garrafa e aumentou o volume do som ao máximo. Eram todos discos clássicos do *jazz*, ele fez isso várias vezes, a fim de trabalhar sua psique. (HARRISON, 2017, p. 6, tradução nossa⁵⁵).

Com alguma frequência, a pintura de Pollock viria a ser comparada com a música do período anterior ao de Coleman, o de Charlie Parker, associadas ao *jazz* principalmente pelo viés do improviso característico do *Bebop*.

Uma dessas aproximações já realizadas se dá entre Pollock e Thelonious Monk. Trata-se do jazzista do período *Bebop* que constantemente flertava com a música que viria a ser conhecida de vanguarda, de Coleman, do *Free jazz*.

Monk reformulou tradições musicais sem medo à sua própria imagem, usando partes delas como escassos pontos de partida para onde quer que seu coração e mãos o levassem. [...] Suas composições muitas vezes soavam como se Jackson Pollock tivesse jogado manchas pretas em uma página manuscrita em branco. (SCHWARTZ, 2018, p. 292, tradução nossa, grifo nosso).⁵⁶

Porém, a música de vanguarda da época que segue os anos 1940, do *Bebop*, não parecia ser íntima ao pintor abstrato, que detinha em sua extensa coleção de discos de *jazz* uma admiração pelos anos 20, 30 e inícios dos 40⁵⁷, o que foi confirmado por sua esposa e pintora abstrata, Lee Krasner. Mas isso não impediu qualquer tipo de aproximação entre artes por parte dos espectadores, pesquisadores e artistas⁵⁸, que percebam alguma relação

⁵⁵ *When Pollock apparently reached an impasse and tried to use music to rekindle his creative spark. He set up large black-and-white screens against the windows in the front room, grabbed a bottle, and turned the music up to the max. They were all classic jazz records, he did this over and over in order to work on his psyche.*

⁵⁶ *Monk fearlessly reshaped musical traditions in his own image, using bits and pieces of them as meager jumping-off points for wherever his heart and hands took him. [...] His compositions by him often sounded as if Jackson Pollock had thrown black blotches onto a blank handwritten page.*

⁵⁷ Sua admiração se direcionava ao *jazz* das *dixielands*, da música de Nova Orleans e os *ragtimes*, e da música de Chicago, de Duke Ellington, Benny Godman, Coutine basie, por exemplo.

⁵⁸ Dois trabalhos mencionados por Harrison que se ocuparam em investigar relações entre Pollock e o *jazz* num viés que parte da pintura, foram os de Andrew Kagan, em *Absolut art* (1994), onde o autor discute questões temáticas e culturais, abordando a ideia de liberdade na arte, tema pertinente ao falarmos da improvisação, e Chad Mandeles, *Jackson Pollock and jazz: structural parallels* (1981), que apresenta paralelismos estruturais entre pintura e música, pesquisas que revelam questões temáticas, simbólicas e estruturais das obras e artes envolvidas, anseios quistos pela nossa investigação.

nas obras destes artistas ou movimentos. Apenas descartaríamos a possibilidade de que Pollock tenha se inspirado diretamente sobre a música do período *Bebop*.

3.3 Ressonâncias entre as obras “*Free jazz: a collective improvisation*” (1960) de Ornette Coleman e “*White Light*” (1954) de Jackson Pollock

A pintura americana já havia se lançado sobre a luz de um novo paradigma artístico anos antes da música do *free jazz*. Coleman, portanto, ao lançar o álbum “*Free jazz*” (1960), marcou a transição no modernismo que outras artes já haviam realizado numa lógica formalista, dando continuidade no que marca Charlie Parker na década anterior com o *bebop*, como uma espécie de tendência (LIEBMAN, 2018)⁵⁹, a mesma já alcançada por compositores da continuação “clássica” de Schoenberg, como Feldman, Brown e Wolf; movimento das artes semelhante ao que pensará Nattiez (2010) sobre o espírito do tempo.

Explica-se a relação entre música e pintura através das forças históricas que perpassam determinadas situações de tempo e espaço. O que une as artes são as forças de uma determinada sensibilidade sincrônica. A arte está integrada em todo um quadro histórico e, quando observamos uma obra, podemos buscar os princípios subjacentes que revelam a mentalidade de uma nação, de uma classe, de uma filosofia etc. (NATTIEZ *apud* FREITAS, 2012, p. 103).

Como elemento que nos abre uma perspectiva de aproximação interartes, pensamos no conceito de ruído, presente em obras do século XX que renunciam a tradição do belo⁶⁰, no que é entendido até o período Romântico (PAREYSON, 2001). O ruído pode ser a mera estática dos aparelhos eletrônicos, microfones, gravadores, alto-falantes que produzem na paisagem sonora um novo som como diria Murray Schafer em “*Afinação do mundo*” (2001), bem como a incorporação de elementos que rompem o conjunto de leis estabelecidas em um determinado sistema artístico, como o caso do tonal para a música.

⁵⁹ Conferir em: https://www.youtube.com/watch?v=UEol8W1_ygM&ab_channel=ArtistsofJazz

⁶⁰ Poder-se-ia mesmo dizer que até o Romantismo foi reconhecida, como lei da arte, a beleza. Qualquer que fosse, pois, o modo concreto de entender a beleza, ou como harmonia e proporção, ou como perfeição interna, ou como unidade variada de um múltiplo, ou qualquer que fosse o lugar designado à beleza com relação à arte, ou como objeto de imitação, ou como cânone, ou como finalidade, este foi um modo de conferir à arte uma lei geral, sobre um plano estético, para além das mudanças das poéticas, dos programas, dos gostos. Mas com o romantismo teve início um movimento que terminou por subverter totalmente esta perspectiva. Principiou-se aconselhar o característico, isto é, a representação do indivíduo na sua irrepetível singularidade, além de qualquer idealização conforme os cânones da beleza. (PAREYSON, 2001, p. 181).

Há ainda uma possibilidade interessante de entender o ruído. Ele pode ser lido como o estrato do atrito entre as práticas sociais vigentes na época destas artes, como a segregação racial para os músicos Africanos-americanos que, a partir de grupos socioculturais-linguísticos específicos, fundaram uma revolução estrutural com a escola de Chicago da AACM, ou a própria retomada da improvisação coletiva por Coleman como caráter de resistência de suas expressões particulares, o que na perspectiva contemporânea poderia ser entendido como um embate decolonial sobre o que veio sofrer a cultura jazzística, que nasce de um berço de matriz africana e que tem em seu desenvolvimento um certo alastramento da cultura imperialista ditando o que fazer no *jazz*.

O *free jazz* resiste a esta expropriação, rejeita os valores musicais e extra-musicais da ideologia dominante – que nos Estados Unidos é capitalista e branca – e tenta alcançar a liberdade cultural, ecoando as lutas dos negros americanos pela sua liberdade política e econômica. Esforça-se por recuperar e construir uma cultura especificamente afro-americana. “Livre” no *free jazz* não indica simplesmente a rejeição e/ou sublimação de certas normas musicais que outrora foram do *jazz*; também confronta uma música colonizada com uma música e uma cultura envolvida e produzida pela cultura anti-imperialista e revolucionária. Esta situação, na encruzilhada do cultural e do político, é bem explicada por Archie Shepp: “O novo *jazz* é o velho *jazz*. Nada realmente novo aqui, exceto uma mensagem que nunca poderia ser expressa até agora. Durante muito tempo, um ponto de vista que não era o deles foi imposto aos negros americanos”. As inovações puramente musicais que acontecem no *free jazz* são, antes de tudo, efeitos e sintomas de uma mudança mais geral na relação dos negros americanos com sua cultura e no papel que a cultura desempenha nas suas lutas políticas. (CARLES e COMOLLI, 1976, p.12-13, tradução nossa⁶¹).

Na construção de um paralelismo com a pintura, podemos pensar no ruído em relação ao movimento do expressionismo abstrato nos Estados Unidos, quando desencadeou um atrito de forças entre a tradição e inovação. Enquanto a tradição se baseava na arte figurativa, ou ao menos num trabalho delineado pelo estruturalismo formal da pintura, por outra via, orientados em parte, pela influência do cubismo, do expressionismo

⁶¹ *Free jazz resists this expropriation, rejects the musical and extra-musical values of dominant ideology—which in the United States is capitalist and white—and attempts to achieve cultural freedom, echoing the struggles of black Americans for their political and economic freedom. It endeavors to regain and build a specifically Afro-American culture. “Free” in free jazz does not simply indicate the rejection and/or sublimation of certain musical norms that once were jazz’s; it also confronts a colonized music with a music and a culture involved in, and produced by, anti-imperialist and revolutionary culture. This situation, at the crossroads of the cultural and the political, is well explained by Archie Shepp: “New jazz is old jazz. Nothing really new here, except a message that could never be expressed until now. . . . For a long time a point of view that was not theirs was imposed on black Americans.” What purely musical innovations happen in free jazz are first and foremost effects and symptoms of a more general change in the relation of black Americans to their culture and in the role culture plays in their political struggles. Analyzing and assessing only the musical transformations performed by free jazz would Jazz Today amount to obfuscating what determined them at the political level, and thus ultimately obfuscating the political itself.*

européu e da automação surrealista francesa, os norte-americanos encontram luz a uma inovação paradigmática no âmbito do pictórico abstrato.

A emancipação da arte europeia para o artista nova iorquino, Pollock, que deparado com um Picasso em “Guernica” (1937) abandona sua vocação inicial com Benton, seu mestre, e passa a rumar para outro tipo de arte mais abstrata. A cisão com as práticas normativas, com a retirada do cavalete, a utilização de barras de ferro ao invés do pincel, tudo isso demonstra esta prática inovadora forjada pelo pintor.

O conteúdo da não-figuração de um rosto, de uma paisagem, de uma forma geométrica, nem mesmo um esboço abstrato destes, promove certo ruído com a tradição. A própria influência da fotografia gera ruído no cânone da pintura ao criar subterfúgios que colocam sua existência em conflito com as práticas manuais de reprodução imagética, sem contar o fato de que a câmera fotográfica é uma máquina, e por si só, já é ruído.

No caso da pintura de Pollock, notamos a improvisação por associação em cadeia, seguindo os preceitos da escrita surrealista, o que em parte é coerente com a teoria formalista da crítica da arte, como defenderá Greenberg sobre as referências cubistas, dadaístas e surrealista na formação do expressionismo abstrato. Pollock pode lançar a tinta sobre a tela permitindo que a gravidade e outros elementos influenciem o resultado, o signo soma-se ao gesto e este é o conteúdo, a impressão do gesto e da gravidade sobre a tela.

Da mesma forma, no anseio da postura *free jazz*, músicos de diferentes estilos e habilidades improvisam coletivamente, criando combinações únicas e imprevisíveis, mas esperadas, pois o imprevisto é o próprio compromisso do artista. O resultado dessa prática é uma expressão artística que escapa ao controle determinado de um sistema norteado por signos redundantes. O executante, que agora se baseia na liberdade criativa e na interação em tempo real improvisada dentro de estruturas de impulso, como se aquela estrutura fosse um *spunto* que gesta uma série de novas inventividades e coautorias.

O gesto aparecerá para o improviso coletivo do *free jazz* tão caro quanto para o universo idiomático, a diferença está sobre a relação da linguagem com o tempo e a “pregnância”. Enquanto isso, no idiomático os gestos se voltam a alguma parametrização cognoscível daquela sequência de eventos que promovem a experiência conhecida dentro de uma narrativa com início, desenvolvimento e fim, caracterizada por cadências na música ou então

por elementos da escala que são marcantes para determinada sonoridade, ou mesmo por uma rítmica característica que conduz a improvisação para o centro estilístico.

A diferença da interação está mais ligada ao conjunto de agentes específicos, que ora podem tender a uma escola de ruídos, outros gêneros do jazz como o *bebop* e *hardbop*, músicas regionais, *folks*, ou então, bases do *rock*, *pop* ou do *funk*. O importante é compreendermos o que uma série de artistas vem anunciando a partir do impulso *free jazzista*, como anunciará Hermeto sobre a música universal: “Como sempre começo compondo em um estilo e acabo misturando tudo. Com isso digo sempre que a música é universal, voa e voa sem parar” (PASCOAL *apud* ARAÚJO COSTA, 2000, p. 402).

No improviso coletivo do *free jazz*, partimos da ideia que os artistas estão em total “liberdade” de expressão, mas que se submetem a um trabalho de cunho coletivo, permitindo que suas escolhas gestuais estejam muito mais ligadas a uma certa espontaneidade do momento e do grupo do que a uma rememoração escrita anteriormente, ou melhor, arranjada milimetricamente, porque mesmo nas interações previamente estabelecidas por motivos, por exemplo, no desenrolar e formar deste ambiente interativo-formativo, a maior parte da interação parte de uma individualidade que se atrita com outra; é uma espécie de lugar ou evento interativo-formativo desconhecido até sua chegada, mas que sabem ocorrer.

Na pintura representativa, a simples sugestão figurativa é o que engloba toda sua objetivação em abstrair do exterior.

Se analisamos um quadro de Pollock ou uma música de Coleman, notamos que a vontade do artista se sobrepõe a qualquer hierarquia instituída nas linguagens anteriores.

O fazer dessa improvisação é uma abertura do horizonte criativo, pois valoriza caminhos não muito usuais nas instituídas estéticas ocidentais, mas isso não implica falta de gosto e juízo, pois estes são indissociáveis do agente artista para interpretar a obra em sua execução.

É por isso que investigar este modo de fazer se justifica como forma de cultivar um caminho criativo rico em poéticas e para incentivar compositores improvisadores, ou seja, aquele que, enquanto faz, compõe maleabilizado da composição ocidentalizada, quer dizer, menos servo dos mesmos esquemas de ordem diádica.

Determinadas ações como a utilização da garganta pelo saxofonista Pharaoh Sanders em suas músicas exigem sobretudo uma relação de intimidade corpórea entre meio gerador e os meios gerados, ambos atrelados à própria criatividade que é desenvolvida a partir da improvisação. De nenhuma outra maneira a assinatura do músico viria caso ele não tivesse a concepção de liberdade instrumental adquirida pela mudança no tempo da arte no século XX com a postura do *free jazz*.

O saxofone envolve o toque dos dedos pelas chaves do instrumento e os lábios sobre a boquilha/palheta. O toque se dá através dos lábios, mas existe oculto na própria fisiologia, o gesto diafragmático, a posição da língua, a abertura da cavidade bucal inferior. Todas essas maneiras que influenciam as emissões de som e que foram, pelo menos na cultura erudita ocidental de concerto em função de seus programas já firmados, metodologicamente envelopadas em determinados modos corretos de se fazer, deixando de lado a possibilidade de características particulares como a de Sanders.

Um vibrato (*screaming*⁶²) de Sanders (*The creator has a master plan*, 2003), técnica característica e bastante usada pelo músico, geralmente nas regiões médias/agudas de seu saxofone, pode ser entendida, por exemplo, como um gesto parametrizado exclusivamente para sua poética, como uma fórmula gestual autêntica, mesmo que está se enquadre como uma ornamentação “usual”.

Quando Dophy faz *note bombs*⁶³ ou “explosões” (*Out to Lunch!* 1964) com seu clarone baixo, ou seja, quando promove certa intensidade ao soprar notas graves, imprime um impacto mais estrondoso sobre o ambiente formativo-interativo.

A própria movimentação dos dedos, que podem seguir o cânone de um saxofonista de conservatório ou como o saxofonista do Sun Rá, Marshall Allen, que se desprende do ‘formalismo’ técnico para alcançar determinada sonoridade como uma assinatura, desferindo movimentos que partem de uma postura não usual na normatividade prática.

⁶² Utilização da garganta para criar ressonância com o material do saxofone implicando no timbre.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=QZ6lB7FKxi8&ab_channel=jcdabrowski

⁶³ Saltos descendentes bruscos, indo diretamente de notas médias-agudas para graves, sem um percurso direto que suavize a transição, chegando na nota grave o músico enfatiza a nota com utilização do diafragma e língua, como se fizesse um staccato.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=zRekHkcS2X0&ab_channel=diegodobini2

Coleman ao optar por uma relação menos cordal-harmônica colocando o piano fora de algumas das suas formações, compostas por exemplo, por duas baterias, dois baixos e sopros, ou formações instrumentais que utilizam oboés, clarinetes baixos, trompas, instrumentos convencionais na música de concerto e que aparecem para expandirem as alçadas timbrísticas, e, portanto, estéticas.

Ainda, quando na pintura, Pollock se desprende do cavalete para assumir o chão como sustento de sua tela (Pinturas 1, 3 e 5).

São tendências mais individuais dos músicos colocadas por analogia aos pintores, e que corroboraram na formação do plano de recepção da obra, e com as nossas aproximações interartes, quando além de realçarmos um elemento textural por simpatia, investigamos mais detalhadamente as relações de qualidade, abordando, por meio de analogia, elementos mútuos que compõem as obras.

Retomamos as nossas indagações iniciais sobre a experiência do observador inserido no fenômeno interartístico, que ocorreu entre obras do expressionismo abstrato e do *free jazz*.

Depois de uma análise particular das obras, urge um vocábulo referente à percepção textural que engloba parâmetros de densidade e intensidade que envolve as tomadas de atitudes dos artistas, seja a utilização de um timbre-gesto não tradicional na música, ou na pintura, seja a aderência de materiais distintos, como um quarteto duplo ou a remoção do cavalete.

Pensamos que, no geral, o ato [1] (representado nas figuras 5 e 6) – denominado por Kwami Coleman (2021) como uma heterofonia do “*Free jazz*” (1960), de Ornette Coleman e grupo, aquele que nos referimos ao momento em que as vozes atuam com alto índice de intensidade psicorpóreas sobre o texto da gravação – pode ser comparado ao momento da pintura de Pollock de emaranhados através do ato intensivo de seu corpo que joga tinta sobre a tela, imprimindo uma série de estruturas complexas a partir de seus pontos e linhas que se cruzam e sobrepõe-se (consulte a página 68). Seria comparamos a heteromorfia da pintura “*White light*” (1954) de Pollock com a heterofonia da música “*Free jazz*” (1960) de Coleman.

Acreditamos que a música de Coleman e grupo somada dos atributos tecnológicos de gravação acaba por possuir um valor tátil para percepção do observador, promovendo a percepção heterofônica dos gestos descentralizados, assim como a descentralização dos

all-overs pode promover para a percepção tátil da pintura, esta que é vista através das telas digitais de computador, ao invés da fisicalidade corpórea do museu, o que não implica o desaparecimento da função tátil, e sim, subsume sua corporeidade, fazendo com que o observador passe a preencher ‘lacunas’ sobre a tatibilidade da pintura. Percebemos esse paralelismo de uma tatibilidade indireta como sendo ressonâncias entre as imagens auditivas e visuais produzidas por Pollock e Coleman e seu grupo.

Por outro lado, os ambientes interativos-formativos⁶⁴ da música também podem produzir ressonâncias com os ambientes formados nas pinturas. Estes ambientes simultâneos ativam a recepção háptica (MAUERBERG-DECASTRO, 2005).

A percepção háptica é decorrente de esforços coordenativos táteis-cinestésicos durante atos exploratórios utilizados principalmente na manipulação de objetos com o objetivo de detecção de tamanho, formas, texturas etc. (BURTON apud MAUERBERG-DECASTRO, 2005, p. 201).

Por meio dos valores de matriz tátil, levamos em consideração que nossa investigação de Ressonâncias como essa entre Coleman e Pollock, partem de uma apreciação dessas artes mediadas por tecnologias que imbricam numa forma distinta de presença e consciência guiada pela tatibilidade na exploração do material e processo artístico. Portanto, vemos no âmbito tátil-cinestésico, um caminho na busca dessas semelhanças ao aproximarmos as recepções mútuas destas artes de modalidades distintas.

Acreditamos que, em parte, a pintura “*White Light*” (1954) de Pollock, comparada à música “*Free jazz*” (1960) de Coleman, apresenta intersecções em texturas heterofônicas e heteromórficas, ao invés do que comumente veríamos como “polifônicas”, como coloca Greenberg para se referir aos *all-overs*⁶⁵ da pintura. Não discutimos sobre esta definição estar correta ou não, apenas notamos para uma diferente aplicação do conceito que pode ser explicado pelo próprio contexto que se insere nas diferentes discussões temporais. Para nós, num contexto interartístico se torna mais valoroso acreditar que as formas do quadro de Pollock habitam um ambiente opaco heterogêneo que é derivado do seu próprio corpo quando se lança sobre a matéria de maneira não tradicional. Isso, por si só, destitui

⁶⁴ Se refere aos encontros proporcionados pelas interações entre os músicos na improvisação coletiva.

⁶⁵ [...] “descentralizada”, “polifônica”, se baseia em uma superfície entrelaçada de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem variação marcante de uma borda da imagem para a outra. (GREENBERG, 1948, p. 155).

uma lógica polifônica⁶⁶ por estar inserida num contexto ‘eurológico’, que, até onde vimos, foi recusado por Pollock.

Certamente, não foram todos os 37 minutos de álbum “*Free jazz*” (1960) que nos interessam para esta aproximação. O importante, principalmente, foi compararmos o *all-over* “*White light*” (1954) de Pollock, com os momentos demarcados como heterofônico por Kwami Coleman, dos 00m00s até os 00m05s e dos 33m48s até os 33m56s.

Como forma de realçarmos estas percepções, nos *links* a seguir, realizamos dois recortes de “*Free jazz*” (1960) de Coleman que foi sobreposto à pintura “*White light*” (1954) de Pollock, de tal maneira que nossa atenção foque num momento da experiência interartística, facilitando os entendimentos táteis trabalhados nesta dissertação.

- <https://www.youtube.com/shorts/2YgILM2SkUk>
- <https://youtube.com/shorts/HBFVXoYLwm4?feature=share>

⁶⁶ O conceito de polifonia tem origem na música europeia, buscando a integração de vozes contrastantes em um modelo ordenado e coeso através de uma hierarquia textural, tendo como característica uma voz ou centro tonal que rege as demais vozes (COLEMAN, 2021). Greenberg, portanto, ao utilizar o conceito de polifonia, pega termo emprestado do vocábulo musical para tentar descrever o *all-over*.

Considerações finais

Nesta pesquisa intitulada "Ressonâncias entre o expressionismo abstrato e o *free jazz*", exploramos a perspectiva particular do observador imerso nas tecnologias digitais, um germe de percepção digital, para investigar as semelhanças nutridas inicialmente no confronto interartístico entre obras de diferentes modalidades, música e pintura. Destacamos as principais ressonâncias percebidas e construídas entre os elementos pictóricos e musicais, enfatizando como o processo de imersão na fruição através da tecnologia digital foi aplicado de maneira característica nessas obras, que marcaram uma transição do moderno para o contemporâneo no mundo da arte. Em resumo, nossas considerações iniciais abordam a observação digital entre obras de arte distintas, inseridas em um contexto norte-americano, abrangendo tanto os elementos dos programas, pictórico do expressionismo abstrato da pintura de ação quanto a música do *jazz*. Em síntese, nossas considerações sobre as semelhanças:

- No âmbito da dimensão cultural, salvaguardando suas particularidades, a música do *free jazz* e a pintura do expressionismo abstrato estavam inseridas num contexto Estadunidense pós-guerra, compartilhando uma certa tendência do espírito do tempo para seus desdobramentos enquanto arte, isto que foi discutido ao longo do texto, e retomado na conclusão para demonstrar que nosso trabalho, além da perspectiva fenomenológica, também investigou sobre a história destes movimentos artísticos, como força para aproximação interartes no âmbito dos argumentos, apresentando por exemplo, a maleabilidade do material e do meio para suas alçadas criativas.
- A mais proeminente de nossas considerações se dá pelo âmbito fenomenológico, naquilo que chamamos de “atos” como percepções de uma fruição digital, estes que são características observadas durante a experiência estética na aproximação das obras “*White light*” (1954) de Jackson Pollock e “*Free jazz*” (1960) de Ornette Coleman e grupo. Por meio da observação simultânea das obras, notamos características sobre os programas de arte estadunidense nas décadas de 1950 e 1960, e a categorizamos por meio dos atos, ações ou atitudes promovidas pelos artistas. Cada ato está ligado a um processo artístico que possui intencionalidade e espontaneidade, invenção, execução e descobrimento, parâmetros que nos ajudam a vocabular nossas percepções de semelhanças, tudo isto percebido

através da mediação tecnológica discutida ao longo do texto, esta que promove uma percepção tátil dos sentidos na absorção da experiência artística simultânea entre música e pintura, numa concepção háptica das artes.

Ao concluirmos este estudo, apresentamos as semelhanças inicialmente observadas entre as obras analisadas "*Free jazz: a collective improvisation*" (1960), de Ornette Coleman e seu grupo, e "*White light*" (1954), de Jackson Pollock, destacando como objetivo principal das ressonâncias a promoção de novas interpretações das obras, enriquecendo o domínio interartístico de apreciação.

Por fim, futuras pesquisas podem explorar mais profundamente a relação entre a percepção dos meios digitais e a interação de informações visuais e auditivas nas novas mídias. Essa investigação é fundamental para compreendermos os efeitos dessa interação na experiência interartística, enriquecendo novas poéticas e iluminando novas percepções que envolvem corpo e arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANFAM, David. **Expressionismo abstrato**. 1ª edição em português. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

ARNASON, Hjorvardur Harvard. **American Abstract Expressionists and Imagists**. 1ª ed. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1961.

HARRISON, Helen. Jackson Pollock and Jazz: Inspiration or Imitation?. **Art in focus**, New York, p. 1-10, 2017.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Sorbonne, Caderno em português, nº 2, p. 1-20, dez. 2020.

_____. Pluralidade de “spuntos” e formatividade audiotátil: um olhar sobre a improvisação musical coletiva. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Sorbonne, Caderno em português, nº 3, p. 1-14, jul. 2022.

_____; KORMAN, Cliff. Contemplando a preparação para o imprevisível: notas sobre improvisação musical. **Música Popular em Revista**, Campinas, São Paulo, v. 7, n. 00, p. 02-19, 2020.

BAILEY, Derick. **Improvisation: its nature and practice in Music**. 1ª ed. Massachusetts: Da Capo Press, 1993.

BARAKA, I. A. **Black music**. New York: Da Capo Press, 1967.

BASBAUM, Sérgio. Sinestesia e percepção digital. **Revista digital de tecnologias cognitivas**, São Paulo, n. 6, 307 p., p. 246-266, jun. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAGE, John. Credo: The Future of Music (1937). KOSTELANETZ, Richard. **John Cage: An Anthology**. Cambridge: Da Capo Press, 1991, p. 52.

BOSSEUR, J.Y. **Musique et arts plastiques: interactions au XX theme siècle**. Paris: Minerve, 2006.

CALVE, Tatiane.; MAUERBERG-DECASTRO, Eliane. Contribuição da percepção háptica no controle postural de crianças. **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.3 p.199-204, set./dez. 2005.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Sorbonne, Caderno em português, nº 1, pp. 1-17, abr. 2018.

CARVALHO, Paulo; MANSANO, Sonia. Da arte figurativa à arte abstrata: uma análise psicológica. **Rev. Polis Psique**, Porto Alegre, vol. 10, no.1, pp. 30-46, jan./abr. 2020.

CAZNOK, Yara. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Unesp, 2008.

CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean. *Free Jazz: black power*. 1ª ed. Porto: Gráfica firmeza, 1976.

COSTA, Rogério. Improvisação musical livre, expressionismo abstrato e surrealismo: aproximações. **ANPPOM**, São Paulo, n. 17, p. 1-9, 2007.

_____. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p.60-66, 2012.

_____. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. 2003. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

COLEMAN, Kwami. Free Jazz and the “New Thing”: Aesthetics, Identity, and Texture, 1960–1966. **Journal of Musicology**, California, vol. 38, 3ª ed., pp. 261–295, 2021.

CORRENTINO, Diones. **Estudo das performances de piano solo gravadas por Egberto Gismonti entre 1973-1979 a partir da perspectiva audiotátil**. 2021. 235 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2021.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

_____. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia. “O PAT e a técnica instrumental: entrevista com Vincenzo Caporaletti”, **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Sorbonne, Caderno em português, nº 3, p. 1-4, jul. 2022.

DREHER, Silvana. You’re not going to play what you practiced.... Something else is going to happen. TRAJTENBERG, Graciela. **The intricacies of street art learning: A sociological explanation**. New York: Routledge, 2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARIA, Ana Cláudia; SILVA, Italo. **Glossário etimológico de Física**. Natal: IFRN, 2019.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.

FREITAS, Alexandre. **Ressonâncias, Reflexos e Confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX**. São Paulo, 2012.

_____. **Ressonâncias: relações entre música e pintura**. Vitória: Coleção Pesquisa UFES, 2021.

_____. Um diálogo entre som e imagem: questões históricas, temporais e de interpretação musical. **Música Hodie**. Goiás, Vol. 7, Nº 2, 2007.

GARCEZ, M. A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais e alguma aplicação da articulista. **Departamento de letras clássicas e vernáculas (FFLCH)**, São Paulo, 2013.

GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GOMBRICH, Ernest. **História da arte**. 16ª edição. São Paulo: Editora LTC, 2000.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. **Scientiae Studia**, v. 5, n. 3, p. 375–398, set. 2007.

IAZZETTA, Fernando. A Imagem que se ouve. PRADO, Gilbertto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**. São Paulo: ECA/USP, 2016, p.

JOST, Ekkehard. **Free Jazz**. Vienna: Da Capo Press, 1994.

JUNG, Carl. **A natureza da psique**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996.

_____. **Ponto-linha-plano**: Contribuições para a análise picturais. Lisboa: Éditions Denoel, 1970.

LAVELLE, Math. **Ornette Coleman and Harmolodics**. 2019. 288 f. A Thesis submitted to the Graduate School-Newark Rutgers, The State University of New Jersey in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts Graduate Program in Jazz History and Research New Jersey, 2019.

LEWIS, George. **A Power Stronger Than Itself: the AACM and American experimental music**. 1ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. São Paulo: Zahar, 2002.

MAZZOLA, Guerino; CHERLIN, Paul B. **Flow, gesture, and spaces in free Jazz: towards a theory of collaboration**. 1ª ed. Minnesota: Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

MENDES, R. Free jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais. **ICTUS Music Journal**, vol. 14, n.2, 2020.

MCLUHAN, Marshal. **Understanding Media**. London: Routledge, 2010.
 _____. **The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man**. Canada: University of Toronto Press, 1962.

MONSON, Ingrid. **Saying something: Jazz improvisation and interaction**. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

NATTIEZ, Jean-Jacques, **La musique, les images et les mots**. Montréal: Fides, 2010.

ORTON, Fred; POLLOCK, Griselda. Jackson Pollock, painting, and the myth of photography. **Art History**, Volume 6, Issue 1 (March 1983), pp. 114 - 122, Dec. 2013.

PAREYSON, L. **Estética: Teoria Da Formatividade**. Petrópolis: RJ Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

PALACIOS Bernardo; ROSARIO Alfonso; WILHEMUS, Monica; ZETINA, Sandra; ZENIT, Roberto. Pollock avoided hydrodynamic instabilities to paint with his dripping technique. **PLoS One**, Germany, p. 16, Oct. 2019.

PEIXOTO, Adão. Os Sentidos Formativos das Concepções de Corpo e Existência na Fenomenologia de Merleau-Ponty. **Revista da Abordagem Gestáltica – XVIII**, Goiânia, p. 43-51, 2012.

ROSENBERG, Harold. **The american action painters**. New York: Art News, 1952.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos: Manifesto futurista**. Milão, 1913.

RUSH, S. **Free Jazz, Harmolodics, and Ornette Coleman**. 1ª ed. London: Routledge, 2016.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Oxford University Press, 1980.

SILVA, Sara. Jackson Pollock e a descoberta do inconsciente na arte americana do pós-guerra. **ARS**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 20–41, jul. 2014.

SCHWARTZ, J. **Free Jazz: A Research and Information Guide**. 1ª ed. London: Routledge, 2018.

WOOD, Gran. **Revolt against the city**. IOWA: Clio press, 1935.

LINKS DA INTERNET

<https://www.jackson-pollock.org/white-light.jsp>

<https://www.swanngalleries.com/news/autographs/2017/05/thomas-hart-benton-links-pollock-and-rubens/>

https://archive.org/details/sim_down-beat_1941-04-15_8_8/page/2/mode/2up

<https://www.nybooks.com/articles/2016/05/12/a-different-guernica/>

<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=286>

<https://newbraxtonhouse.bandcamp.com/album/composition-improvisation-synthesis-selections-from-the-tri-centric-foundation-archives-volume-1>

<https://www.amherst.edu/system/files/media/0051/Braxton%2520-%2520Tri-Axium%25201%2520-%2520Creative%2520Music%2520From%2520the%2520B-lack%2520Aesthetic.pdf>

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/apr/29/arts.visualarts>

<https://www.thecollector.com/carl-jung-influence-jackson-pollock/>

<http://www.wwcd.org/policy/US/newdeal.html>

<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-bump-and-the-hollow-of-thomas-hart-benton>

<https://observer.com/2006/06/serendipitous-convergence-hooks-up-sax-and-splatter/>

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/06/ornette-coleman-obituary/395621/>

<https://www.nga.gov/collection/artist-info.953.html>