



Camila Pisani Medina

Jackson Pollock e o Jazz
Artes de ação sob uma ótica fenomenológica

Dissertação de mestrado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro
Setembro de 2020



Camila Pisani Medina

**Jackson Pollock e o Jazz
Artes de ação sob uma ótica fenomenológica**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. José Thomaz Brum

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Profª Patrícia Leal Azevedo Corrêa

UFRJ

Rio de Janeiro, 30 de setembro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Camila Pisani Medina

Mestre em História Social da Cultura com Especialização em História da Arte e Arquitetura, ambos pela Puc-Rio, Camila Medina é formada em Jornalismo e trabalhou no mercado audiovisual brasileiro. Em sua pesquisa, busca aproximar a música e a pintura através de uma leitura fenomenológica.

Ficha catalográfica

Medina, Camila Pisani

Jackson Pollock e o jazz : artes de ação sob uma ótica fenomenológica / Camila Pisani Medina ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2020.

116 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2020.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Fenomenologia. 4. Expressionismo abstrato. 5. Action painting. 6. Action music. 7. Ato de expressão. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para minha irmã, Gabriela Pisani Medina.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Ronaldo Brito Fernandes de cujo notável e generoso saber extraí preciosos ensinamentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001.

Agradeço ao corpo docente do Departamento de História Social da Cultura da PUC-Rio e seus funcionários, os ensinamentos e auxílios.

Pela amizade generosa, agradeço aos Professores Doutores João Masao Kamita e Edgard José Filho.

Um especial agradecimento ao Professor Doutor José Thomaz Brum, que pacientemente me acompanha desde os dias da Especialização e que muito se sacrificou para abrilhantar a banca examinadora, em razão das limitações impostas por este *mal du siècle*, que nos acomete a todos.

Agradeço, igualmente, à Professora Doutora Patrícia Leal Azevedo Corrêa, que prontamente aceitou o convite para integrar esse colégio de sábios examinadores e carinhosamente me aconselhou com preciosas fontes de pesquisa.

Aos meus colegas da PUC-Rio, dos Departamentos de História Social da Cultura e de Filosofia, o incentivo e a parceria.

Aos meus amigos, o apoio fundamental.

À minha família, o amor incondicional.

A Jackson Pollock e o Jazz.

Resumo

MEDINA, Camila Pisani; FERNANDES, Ronaldo Brito. **Jackson Pollock e o Jazz. Artes de ação sob uma ótica fenomenológica**. Rio de Janeiro, 2020. 116p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Pollock e o Jazz, artes de ação sob uma ótica fenomenológica” propõe um diálogo entre pintura e música, mais especificamente entre a *action painting* de Jackson Pollock e o jazz, nesta pesquisa percebido como *action music*. A dissertação apresenta a possibilidade de pensar o jazz dessa maneira e compreendê-lo como parte da expressão cunhada por Harold Rosenberg, ao identificar na produção do Expressionismo Abstrato uma nova forma de pintar resumida no próprio ato. A obra de Jackson Pollock é contextualizada historicamente no pós-guerra, que trouxe à modernidade uma dúvida quanto à ideia de progresso linear candente, em relação às questões existenciais disseminadas pelos artistas da primeira geração dessa nova pintura norte-americana. Paralelamente, reflete a questão no jazz, única expressão musical efetivamente norte-americana. Ambas as expressões artísticas são responsáveis por posicionar os EUA, até então um país sem tradição cultural, mas que se tornou uma grande potência econômica, no mapa cultural mundial. Utilizando uma leitura fenomenológica realizada a partir das investigações de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty, a dissertação reflete como a obra de Pollock – a partir da utilização das técnicas do *dripping* e do *all over*, que se tornariam sua marca registrada – e o jazz – a partir do improviso contido na estrutura musical – podem ser considerados artes de ação, produzidas no caminho do ato de percepção para o ato de expressão; e questiona o quanto englobam intencionalidade e contingência em sua criação. Fontes de espontaneidade e originalidade, ambas as artes proporcionam um novo enfrentamento da obra pelo espectador, em que se torna relevante a própria experiência gerada pelo ato de expressão. A obra se torna a experiência, a experiência, a obra.

Palavras-chave

Fenomenologia; Expressionismo Abstrato; action painting; action music; ato de expressão; experiência.

Abstract

MEDINA, Camila Pisani; FERNANDES, Ronaldo Brito (Advisor). **Pollock and Jazz: action arts from a phenomenological perspective**. Rio de Janeiro, 2020. 116p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pollock and Jazz, action arts from a phenomenological perspective” proposes a dialogue between painting and music, more specifically between Jackson Pollock's action painting and jazz, in this research perceived as action music. This dissertation presents the possibility of thinking jazz in such way understanding it as part of the expression created by Harold Rosenberg when identifying in the artworks of Abstract Expressionism a new way of painting summarized in the act itself. Jackson Pollock's work is historically contextualized in the post-war period, which brought to modernity a doubt about the idea of progress, in relation to the existential questions disseminated by the artists of the first generation of this new North American painting. At the same time, it reflects the issue in jazz, the only musical expression that is actually North American. Both artistic expressions are responsible for placing the USA, until then a country without any cultural tradition, but that has become a great economic power, on the international cultural map. Using a phenomenological perspective from the investigations of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty, the dissertation reflects how Pollock's work - from the use of dripping and all over, which would become his trademark - and jazz - from the improvisation contained in the musical structure - can be considered action arts, produced in the path from the act of perception to the act of expression, an how much they are intentional arts and what they have of contingency. Sources of spontaneity and originality, both arts provide a new confrontation of the spectator to the work, in which what remains is the very experience generated by the act of expression. The work becomes the experience, the experience, the work.

Keywords

Abstract Expressionism; action painting; action music; act of expression, experience.

Sumário

1	Introdução	10
2	O Expressionismo Abstrato, última vanguarda moderna	16
2.1	O surgimento do Expressionismo Abstrato	17
2.1.1	Contexto histórico dos EUA	17
2.2	A fenomenologia de Edmund Husserl e seu desdobramento	20
2.2.1	Maurice Merleau-Ponty	22
2.2.2	Jean Paul Sartre	24
2.2.3	A formação de uma tradição norte-americana	27
3	A <i>action painting</i> de Jackson Pollock	34
3.1	Jackson Pollock em Nova York, sua evolução até a obra <i>Mural</i>	34
3.2	As influências na <i>action painting</i> de Jackson Pollock	42
3.2.1	O cubismo	43
3.2.2	O Expressionismo alemão	45
3.2.3	O surrealismo	46
3.3	O processo na pintura de ação de Jackson Pollock	48
3.4	O ato de pintar	55
3.4.1	O corpo expressivo na <i>action painting</i>	59
3.4.2	O espaço na <i>action painting</i>	61
3.4.3	O tempo na <i>action painting</i>	64
4	O jazz como <i>action music</i>	67
4.1	O surgimento do jazz	67
4.2	O processo da <i>action music</i>	75
4.3	O ato musical	77
4.4	O tempo no jazz	78
4.5	O improviso	80
4.6	A fenomenologia na música	84
4.6.1	Thomas Clifton	84
4.6.2	Judith Lochhead	87
4.6.3	Susanne Langer	88
5	Jackson Pollock e o jazz	92
5.1	Aproximação entre Jackson Pollock e o jazz	93
5.2	As obras de Jackson Pollock e os estilos de jazz	95
6	Considerações Finais	107
7	Referências bibliográficas	112

*This is the affirmation of an artist who was totally
conscious of risk, defeat and triumph. He lived the
first, defied the second and achieved the last.*

Frank O'Hara

Everything we do is music.

John Cage

1 Introdução

Este trabalho pretende realizar um diálogo entre música e pintura, mais especificamente entre o jazz e a *action painting* de Jackson Pollock, através de seu entendimento como artes de ação, geradas no caminho do ato de percepção ao ato de expressão.

Ao pensar em como abordar o trabalho de Jackson Pollock (1912-1956), e sua importância na história da arte, a revolução técnica e formal que empreendeu, percebi a intrínseca ligação entre o artista e a música que reiteradamente ouvia: o jazz. Em 1967, Donald Judd (1928-1994), mestre do minimalismo, reconheceu que falar de Jackson Pollock, sua obra e conquistas para o mundo da arte, não era tarefa simples:

It would take a big effort for me or anyone to think about Pollock's work in a way that would be intelligible. A thorough discussion of Pollock's work or anyone's should be something of a construction. It's necessary to build ways of talking about the work and of course to define all the important words.¹

Escolhi o caminho da música! A música é fonte de encantamento. É uma arte imediata que compõe nossa própria individualidade, desde a infância convivemos com música. Admite uma variabilidade extraordinária de materiais: a voz humana, os instrumentos em seus diversos timbres, os sons da própria natureza e do mundo; possui uma infinita capacidade de organizar e estruturar sons; evoca emoções e, por isso, atua diretamente em nosso corpo, estimula os sentidos; mas, principalmente, possui algo de misterioso e profundo que vai além de sua apreciação formal ou qualquer tentativa de descrevê-la em linguagem. A música fala por si e através de si própria.

A partir da dificuldade de ser expressa em palavras, ao se distanciar da narrativa e do objeto, a Arte Moderna se aproxima da qualidade da expressão musical. Esta pintura, não mais uma pintura temática ou figurativa, visa sugerir ou

¹ JUDD, *Complete Writings 1959-1975*, p.193. “Pensar sobre a obra de Pollock de uma maneira compreensível exigiria um grande esforço de mim ou de qualquer pessoa. Uma discussão minuciosa sobre a obra de Pollock ou de qualquer um dever ser como uma construção. É necessário construir caminhos para pensar sobre o trabalho e, claro, definir as palavras importantes.” (a tradução é nossa)

expressar um pensamento ou um sentimento e não descrevê-lo. “É preciso deixar ao quadro o dom de falar por si mesmo. (...) Antes mesmo de saber o que aquilo representa, é-se tragado pelo acorde mágico.”²

A relação do olho com a visão é a mesma do ouvido com a audição, meios de acesso a um mesmo mundo. Expressões culturais norte-americanas, tanto a obra de Jackson Pollock quanto o jazz inseriram os EUA no mapa cultural mundial. Marcada pela cultura ocidental anterior a elas, essas artes souberam expressar o sentimento existencial enraizado no povo norte-americano.

A obra de Jackson Pollock é apresentada, a partir da fase denominada *Action Painting*, por quadros como *Autumn Rhythm (Number 30)*, *One (Number 31)* e *Lavender Mist (Number 1)*, todos produzidos no ano de 1950, quando o artista já havia encontrado sua marca registrada: a invenção das técnicas do *dripping* e do *all over*, realizadas performaticamente; um mergulho físico e visceral em que o próprio corpo – ou “corpo próprio”, nas palavras de Maurice Merleau-Ponty – seria o responsável pela construção do quadro, pela ação destinada à tela, que, sem esboço ou projeto, acontece no plano da vida e assim exige, além de ideias estéticas, escolhas morais.

Nesta pesquisa, o jazz será analisado sob uma abordagem geral e histórica, a partir de seu surgimento, primeiramente como *spiritual* e blues, nas *plantations*, por estilos que foram notoriamente os preferidos de Jackson Pollock – o jazz clássico de New Orleans e o swing – até chegar ao momento de maior liberdade e explosão das estruturas musicais.

É importante refletir que, a despeito da atmosfera de repressão então reinante – a caça às bruxas e a paranoia dos EUA dos anos de 1950 –, o Expressionismo Abstrato e o jazz se tornaram importante expressão de liberdade. Liberdade como ideia que une ambas as artes, inseridas na clave do Sublime Romântico, tanto a pintura corporal de Pollock quanto o improvisado jazzístico dão a sensação de caos ou de descontrole.

Há uma relação de troca entre o caos e a ordem. O ser humano deseja ordem em sua vida, no entanto, excesso de ordem leva ao tédio e até à repressão da liberdade, daí certa dose de inesperado, de caótico, constituem valores importantes em nossas vidas.

² PEDROSA, *Modernidade cá e lá*, p.113.

Pode ser. Mas, tratando-se do ato de expressão, aqui investigado, esta dissertação pretende argumentar que é a liberdade experimentada por essas artes que as ordena e as organiza no mundo, em nossos corações e na existência.

A disciplina precede a espontaneidade. É a partir de muito conhecimento adquirido com muito esforço e suor que o artista alcança a originalidade. Essa originalidade, mesmo que inconscientemente, é resposta de uma vontade, que por sua vez é fruto da sua percepção de mundo e de si mesmo e é então liberada em ato de expressão. Temos o poder de compreender para além daquilo que espontaneamente sentimos. A arte, seja a música ou a pintura, tanto para quem a produz quanto para quem a frui, é sempre uma questão de percepção. Todo esse processo que acontece é experimentado através da ação.

Ação é um conceito em que o homem age sobre o mundo, o que demanda – ora vejam! – liberdade de agir. Essa revolução do homem moderno acontece a partir do início do século XX, quando as noções de progresso e prosperidade advindas da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, mergulharam o mundo numa crise inédita. Cansados de viverem uma realidade contemplativa, os artistas partem em busca de nova realidade: agem! Ação é movimento, ritmo, experiência e, como perceberemos ao longo desta pesquisa, ação é forma.

Produto da *práxis*, como exteriorização da existência, a Arte é uma forma de ação, cujos efeitos se produzem de maneira indireta, oblíqua, na proporção da transparência do mundo que exprime. Revelando-nos o humano em sua variedade e profundidade, forçando-nos a interiorizar essa revelação e assimilá-la à experiência, ela age sobre a nossa maneira de sentir e de pensar.³

Mas ação também é sacrifício. Toda escolha pressupõe abordagens de conteúdo positivo ou negativo. Toda ação tem uma forma sacrificial, em que se elege o infinitésimo do infinito. Nesse sentido, as escolhas feitas no processo do agir são escolhas morais.

“Energy made visible”, definiu Pollock ao descrever sua forma de pintar. O artista torna a energia visível, enquanto o jazz torna o tempo audível. Desde que a pintura deixou de ser representação ou narrativa, desde que não pôde mais ser descrita por palavras ou simplesmente contemplada, a obra deve ser experimentada. Já dizia Delacroix que uma pintura deveria ser, antes de qualquer coisa, uma festa

³ NUNES, *Introdução à Filosofia da Arte*, p. 81.

para os olhos. Nessa fruição há pura energia. A pintura de Jackson Pollock resume, em si mesma, o processo de expressão vivenciado pelo artista durante sua criação. É uma festa para todo o corpo. Toda a energia do artista é obra, a “dança”, os gestos, a performance do pintor; os quadros tornam visível o invisível, maneira direta e imediata de experimentar a própria experiência.

Do mesmo modo, a performance jazzística insere e encerra em si essa mesma energia. Durante o improviso, frases musicais aparentemente caóticas organizam-se organicamente no espaço; músico e plateia conectados no ato de expressão, o momento em que o artista, a partir de sua percepção, dará ordem ao caos e, como um demiurgo em ação, construirá um outro mundo, outra realidade, transformará o tempo e a existência.

Estabelecido o tema central desta pesquisa, e no sentido do descrever o fenômeno criativo como arte de ação, encontramos, no segundo capítulo, as investigações de Edmund Husserl, a fenomenologia, corrente filosófica seminal do início do século XX, que abriu caminho para novo entendimento do pensamento ocidental. Através da Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty, discípulo de Husserl, conheceremos o poder da percepção, a função do *corpo próprio* na experiência e seus desdobramentos para as artes. Em continuação, com o Existencialismo sartreano virá a ideia de que a obra de Pollock e o jazz situam-se na expressão da condição humana. O artista deve ter os olhos bem abertos para o mundo exterior e ver as coisas, não em sua generalidade apreendida, mas em sua individualidade revelada.

Dá-se a existência no *ir e vir* do *ser*, no movimento, ação, progressão e repouso, tensão e alívio, preparação, execução, mudança súbita de direção. Assim é na vida, assim é também na *action painting* de Pollock e na *action music* do jazz.

Essa capacidade talvez venha do fato de que, na Arte Moderna, forma e conteúdo não se encontram distantes ou em função um do outro, mas existem um no outro. A forma é o próprio conteúdo da obra. E se *forma* pode ser entendida como organização do espaço, portanto, não há caos, há ordem e controle, mas sempre através de alto nível de expressividade, fundida em Jackson Pollock no próprio ato de pintar e, no jazz, em sua capacidade ativa de improvisar. Essa expressividade da música e da obra de Pollock é original, capaz de revelar a natureza dos sentimentos humanos de maneira mais direta e intensa que outras

formas de linguagem, já que através delas conseguimos apreender o mundo e sentir a vida, mas nunca defini-los.

Nesse sentido, ao longo de toda a pesquisa, o pensamento de Giulio Carlo Argan será resgatado para ilustrar ou até levantar questões, uma vez que o historiador italiano sempre assumiu um olhar fenomenológico para a arte.

Nos pós-guerra, dois importantes críticos se adiantaram para explicar essa nova pintura norte-americana, cada um à sua maneira. O Expressionismo Abstrato é conhecido pela contribuição destes dois grandes nomes: Clement Greenberg (1909-1994) e Harold Rosenberg (1906-1978), cujas interpretações eram dialeticamente opostas.

Clement Greenberg nos proporcionará uma linha de pensamento historicista, em que a arte vem da arte, priorizando seus meios específicos formais em direção à planaridade. Harold Rosenberg, por sua vez, promove uma leitura existencial da obra de arte norte-americana, de seu processo original de criação e fruição como integração de arte e vida, que vai diretamente ao cerne deste trabalho: a pintura de Pollock e o jazz como artes de ação.

Ao defender a autossuficiência da forma, abstratamente considerada, Greenberg entende que a forma exerce um efeito imediato sobre a sensibilidade, como se suas especificidades fossem entidades provedoras da experiência estética. Já Rosenberg argumenta que a questão formal é insuficiente para proporcionar a aventura existencial da obra de arte ao longo de sua trajetória na história.

Ao final do segundo capítulo, depois de nos referirmos às obras de Herman Melville e Walt Whitman, até chegar aos poetas ícones da geração de Pollock, demonstraremos como a questão existencial de uma arte voltada para a expressão do sentimento humano e, portanto, responsável por uma ruptura formal com os clássicos ocidentais já estava – mesmo que ainda não no *mainstream* – no sangue dos artistas desse pós-guerra.

No terceiro capítulo, seguiremos a trilha aberta por Pollock, desde sua chegada em Nova York, em 1929; o suporte governamental do *New Deal*; as influências positivas e negativas de Thomas Hart Benton, dos Muralistas Mexicanos e das vanguardas históricas europeias, até o momento de virada na produção de Pollock com a obra *Mural*.

Chegaremos à Action Painting. Explicaremos a origem do termo cunhado por Harold Rosenberg, seu processo fenomenológico de criação centrado no ato de pintar; a influência do corpo; sua ação e origem no tempo e no espaço.

No capítulo quarto, trataremos do jazz como *action music*. A partir de introdução histórica, analisaremos a música como arte de ação, fundadora de um tempo próprio e explícito, na maior radicalização formal da história da música: o improviso jazzístico. Fonte de espontaneidade e originalidade, essa singularidade do jazz se assemelha, em diversos momentos, à action painting de Pollock, principalmente no que acorda com o entendimento da experiência estética proporcionada por essas artes.

As investigações sobre a fenomenologia na música, de Thomas Clifton, Judith Lockhead e Suzanne Langer, virão no sentido de melhor esclarecer a subjetividade concretamente vivenciada nessa experiência, já que a obra de arte, nas palavras de Giulio Carlo Argan, “revela na aparência sua existência”.

O capítulo quinto acentuará as semelhanças da *action painting* de Pollock e da *action music* do Jazz. Nesse momento, uma leitura musical de algumas obras do artista será realizada com o objetivo de ilustrar suas similitudes.

Algumas considerações finais encontradas nesta investigação buscarão demonstrar como é rico e complexo esse universo, que comporta diferentes leituras e entendimentos, o que, justamente por isso, torna-o humano, demasiadamente humano. Entretanto, se pudéssemos resumir em uma palavra a revolução formal proposta por Pollock e também evidenciada nas diferentes vanguardas jazzísticas, a palavra escolhida seria Experiência. A partir da *action painting* de nosso gênio a arte jamais seria a mesma. A experiência se tornaria a obra e a obra, a experiência.

2

O Expressionismo Abstrato, última vanguarda moderna

Em primeiro lugar, é necessário contextualizar, histórica e culturalmente, a atmosfera em que o Expressionismo Abstrato surgiu. Sequência das vanguardas históricas europeias e, portanto, da considerada grande arte, o movimento norte-americano inaugurou a chamada Escola de Nova York, em um momento em que os EUA iniciaram sua trajetória de grande potência econômica no cenário mundial, mas ainda careciam de identidade cultural. O Expressionismo Abstrato, ao lado do jazz, foram, nesse pós-segunda guerra, responsáveis pela expansão e legitimação da cultura norte-americana internacionalmente.

A transferência da capital mundial da arte de Paris para Nova York é um momento histórico: marca, por um lado, a inauguração da nova arte norte-americana como continuidade da grande arte praticada na antiga Escola de Paris; e, por outro, o nascimento de uma arte norte-americana totalmente abstrata, centralizada no ato de expressão. Segundo Argan, ao renunciar à ideologia técnica para reduzir-se ao puro ato, a arte renunciou à função que tivera em uma sociedade do conhecimento, passando a ser, nos EUA, arte de ação em uma sociedade pragmática. Essa virada geográfica, política e social foi possibilitada pela imigração dos intelectuais europeus e pelo crescimento do poder econômico do país, a partir do período entreguerras.

Observa-se que alguns conceitos do pensamento de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty revelam-se fundamentais para o entendimento da obra de Jackson Pollock e do jazz como artes de ação. O Existencialismo de Jean-Paul Sartre bem ilustra o sentimento com o qual os intelectuais europeus se exilaram na América do Norte, permitindo uma leitura inovadora da arte então produzida.

Temos então a obra de Jackson Pollock, a partir de 1929, abordada aqui sob os seguintes pontos: o plano de financiamento do governo às artes, através do *New Deal*; a experiência com Thomas Hart Benton, ícone da então *American Scene*; a influência dos muralistas mexicanos; e a realização da obra *Mural*, considerada o ponto de ruptura de sua produção artística e primeiro grande passo para a *action painting*.

2.1 O surgimento do Expressionismo Abstrato

No século passado, que Eric Hobsbawn denominou de “o breve século”, Europa e América do Norte trilharam sendas paralelas e, até certo ponto, contrárias. A Europa conheceu fenômenos históricos significativos que, numa sucessão de acontecimentos, a mergulharam na escuridão: as duas grandes guerras, a Revolução Russa de 1917; a ascensão de Hitler e as graves consequências daí advindas, como o nazismo, o arianismo e a perseguição – e quase aniquilamento – dos judeus da Europa; o surgimento do fascismo de Mussolini; a Guerra Civil Espanhola e a ascensão de Franco; a divisão da Alemanha e a Guerra Fria, e crises dramáticas que levaram quase à destruição da Europa.

É possível imaginar a perplexidade, a perda de rumo, a perda de fé e o medo que experimentaram os intelectuais europeus, herdeiros daqueles dias luminosos do último quarto do século XIX. Mais dramática era a posição do intelectual que fosse judeu ou que pertencesse a minorias. As artes e as ciências entraram em crise: os artistas procuravam novas palavras, novos meios de expressar-se, nova fé, buscavam, antes de tudo, sobreviver.

A América do Norte por sua vez, seguiu caminho contrário: saída de um século XIX provinciano, prosperou e fortaleceu-se como nenhuma outra potência ao longo da história. Cento e vinte cinco anos depois de sua formação e três décadas depois de uma guerra civil que dividiu a nação em duas, os Estados Unidos da América entraram no século XX como o maior poder econômico conhecido.

2.1.1 Contexto histórico nos EUA

Na primeira metade do século XX, a fé no projeto de modernidade foi consideravelmente abalada. Eventos como a Primeira Guerra Mundial, a Depressão Econômica dos anos 1920 e a ascensão do Nacional Socialismo causam um pessimismo intelectual na filosofia e nas artes que viriam a ser confirmados pela Segunda Guerra, o Holocausto e a Bomba Atômica.

Na literatura, Ernst Hemingway (1899-1961) e Scott Fitzgerald (1896-1940) inauguraram o que viria ser conhecida como *Lost Generation* (*Geração Perdida*); na filosofia, Oswald Spengler (1880-1936) com *O declínio do ocidente* (1918) e

Edmund Husserl (1859-1938) com *A Crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental* (1936) expressaram, cada um em sua época, a inquietação geral; na pintura e na música não foi diferente.

Os artistas perceberam que a sociedade europeia do início do século XX caminhava para a intolerância, o nacionalismo exacerbado, a guerra. Portanto, a Arte Moderna, inaugurada por Manet, ainda no final do século XIX, seguida pelos impressionistas, expressionistas, cubistas etc, e que culminaria no Expressionismo Abstrato, já não trabalhava mais na chave da chamada arte bela, na qual o quadro deveria ser representação de uma cena, mimese de uma realidade perfeita, harmoniosa e, portanto, ilusória. A realidade agora era outra e caberia ao artista moderno fundar uma nova poética em que se posicionasse no mundo e, dono de sua realidade, estabelecesse novas regras para a pintura, na qual o objeto seria gradativamente expulso do quadro até que restasse apenas o próprio ato de pintar.

Após as bombas de Hiroshima e Nagasaki, os EUA emergiram como novo líder mundial, militar e econômico, detentor da maioria do capital de investimento, produção industrial e exportações do mundo, enquanto grande parte da Europa e Ásia estavam destruídas.

Artistas e intelectuais europeus imigraram para a América do Norte, em fuga do nazismo. No entanto, crescentes tensões entre os EUA e a União Soviética, geradas a partir da divisão de poderes políticos e econômicos na Alemanha e no mundo, culminaram na Guerra Fria. Preocupados com a segurança nacional e a expansão econômica, ambos mantiveram controle sobre seus aliados através do uso de força bruta ou da influência econômica, como por exemplo o Plano Marshall⁴, de 1948. A ameaça mútua das armas nucleares resultou na militarização da economia norte-americana, que atingiu seu ápice com a Guerra da Coreia, em 1950, mesmo ano do macarthismo⁵, que provocou demissões e prisões de intelectuais da área do cinema e, inclusive, a execução do casal Rosenberg.

Com os acontecimentos da Europa, o próprio conceito de modernidade foi questionado. Na década de 1940, os artistas norte-americanos do Expressionismo Abstrato usaram a realidade histórica como estímulo para criar um novo tipo de

⁴ Plano econômico através do qual os EUA emprestaram US\$ 16 bilhões para a reconstrução da Europa.

⁵ Campanha contra o comunismo liderada pelo senador Joseph McCarthy que culminou com a execução do casal Julius e Ethel Rosenberg.

arte, que também se tornaria a primeira arte norte-americana reconhecida internacionalmente. Uma nova forma de abstração em que cada artista teria sua própria assinatura, como o *drip* de Jackson Pollock ou o *zip* de Barnett Newman (1905-1970), mas em comum teriam o conteúdo emocional de suas obras, sua força expressiva.

Uma das grandes inovações da *Action Painting* de Jackson Pollock foi o o *all over*, efeito formal – contrário ao da composição tradicional – que destrói a ideia de hierarquia no espaço plástico. Tal efeito possui raízes em algumas obras de Paul Cézanne (1839-1906), é processado no Cubismo Analítico de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), e mais tarde, na grade cubista de Piet Mondrian (1872-1944).

Pollock abre a grade cubista ao trabalhar o *all over* em telas de grande escala, cujo potencial, bastante gestual e na maioria das vezes extremamente dramático, parece avançar para fora dos limites da tela, invadindo o mundo. Essa é uma característica importante, pois mesmo que a abstração já tivesse sido anteriormente trabalhada pelos europeus, na Escola de Paris ela se mantinha na escala da pintura de cavalete. Obras em grande escala eram reservadas para pinturas narrativas produzidas na tradição do mural, como *Guernica* (1937) de Picasso e os afrescos dos pintores mexicanos. É possível que essa decisão de pintar em telas de grande escala já afirmasse a convicção que esses artistas norte-americanos tinham de estar realizando algo realmente novo, de grande importância na história da arte, revolucionário.

Nos anos 1950 – data de produção das *masterpieces* de Jackson Pollock –, a despeito da prosperidade econômica, a sociedade norte-americana testemunhou contradições e desafios marcantes. A distribuição de renda continuava desigual, negros e imigrantes eram considerados indigentes, as mulheres tiveram sua atuação na sociedade limitada. Neste mesmo ano, Martin Luther King liderou um dos movimentos mais importantes da história norte-americana, a luta pelos direitos civis.

Os Estados Unidos desejavam fazer do século XX o século norte-americano. Por isso, a defesa da arte norte-americana como projeto cultural inscreveu país na história da arte internacional. Para uma nação que, até aquele momento, se ressentia do complexo de inferioridade artística e carecia de uma tradição *avant la lettre*, a

oportunidade de acolher os intelectuais refugiados sinalizava que seu momento havia chegado.

2.2

A fenomenologia de Edmund Husserl e seu desdobramento

O clima de angústia gerado pelo desmantelamento da Europa e pela Guerra Fria levantou preocupações existenciais como a liberdade, a morte e a responsabilidade do homem. Filósofos como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Jean-Paul Sartre (1905-1908) iniciaram pesquisas a partir da investigação fenomenológica de Edmund Husserl e criaram novas correntes filosóficas, semelhantes em alguns aspectos, mas distantes em outros: a fenomenologia da percepção e o existencialismo, respectivamente. A primeira será utilizada nesta dissertação para justificar a aproximação entre a *action painting* de Pollock e a ideia de que há uma *action music* no jazz e investigar o ato de expressão, gerado a partir do ato de percepção; a segunda será vista com o objetivo de esclarecer minimamente o clima existencialista nesse pós-guerra.

Fenomenologia é o estudo dos fenômenos, a noção de fenômeno e a de experiência coincidem. Ao descrevermos nossa experiência, podemos delinear as estruturas essenciais da experiência, suas condições de possibilidade. Apesar de divergirem em alguns aspectos, Husserl, Merleau-Ponty e Sartre concordam em que o maior interesse da fenomenologia é descrever as experiências das coisas “aparecendo” ou se “manifestando”. A percepção é uma forma de manifestação da experiência, mas não a única, e cada um desses pensadores se concentrará em determinadas características, que podem ser resumidas – mas não esgotadas – da seguinte maneira: Husserl na consciência, Merleau-Ponty na experiência do corpo próprio, Sartre na existência.

Para Edmund Husserl, a fenomenologia propõe-se um método pelo qual todo o conhecimento se constrói pela consciência. O filósofo alemão iniciou suas investigações com o objetivo de alcançar uma ciência rigorosa, paradigma de todo o saber. As ciências sofriam de uma “incompletude essencial”, na medida em que se desenvolviam na chamada atitude natural e se afastavam do *mundo da vida*⁶.

⁶ *Lebenswelt*: oposto do mundo das ciências; fonte do sentido dos conceitos científicos; fio condutor para a subjetividade constitutiva do mundo.

Como solução para esse problema, o filósofo elaborou uma ontologia do *mundo da vida*, em que tentava superar o antagonismo entre o objetivo-naturalista – base das ciências ocidentais e fonte da crise – e o subjetivo-transcendental do pensamento moderno, fundamento de sua fenomenologia.

(...) foi necessário mostrar como o mundo europeu nasceu de ideias de razão, isto é, do espírito da filosofia. A crise então pode ser esclarecida como fracasso aparente do racionalismo. O motivo do fracasso de uma cultura racional não se encontra na essência do próprio racionalismo, mas só em sua alienação, no fato de sua absorção dentro do naturalismo e do objetivismo. A crise da existência europeia só tem duas saídas: o ocaso da Europa num distanciamento de seu própria sentido racional da vida, o afundamento na hostilidade ao espírito e na barbárie; ou o renascimento da Europa a partir do espírito da filosofia mediante um heroísmo da razão que triunfe definitivamente sobre o naturalismo.⁷

Essa solução para a crise das ciências deveria ser praticada a partir de uma *epoché* filosófica. Por *epoché* compreende-se a suspensão do juízo do mundo exterior, de sua idealização, objetivando alcançar o fenômeno puro. A coisa é reduzida à consciência de coisa. É o lema husserliano de “volta às coisas mesmas”⁸, processo de redução fenomenológica, em que o mundo exterior é “colocado entre parênteses” ou reduzido ao fenômeno de como se apresenta à consciência que é Intencionalidade: consciência é sempre consciência de algo e de si mesma. Há uma distinção entre o ato que conhece, *noesis*, e a coisa conhecida, *noema*; mas o objeto conhecido é intencional e está presente na consciência, sem ser parte dela, o que significa dizer que a consciência é uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, paixão etc.) com os quais se visa algo. A todo conteúdo visado, *noema*, corresponde uma certa modalidade de consciência, *noesis*. Assim, a consciência é que dá sentido às coisas, fazendo o mundo aparecer como fenômeno.

A atitude fenomenológica é o que nos permite ver como o mundo, pura e exclusivamente, adquire sentido e validade existencial. O olhar do homem sobre o mundo é um ato pelo qual ele o experimenta, percebendo-o, interpretando-o e transformando-o. Husserl reúne homem e mundo, consciência e objeto, em uma mesma estrutura, integrando idealismo e empirismo, objetividade e subjetividade.

A redução fenomenológica é o único meio de se alcançar a *epoché*. Por isso, o transcendente, em sentido fenomenológico, é “transcendente-imanente”: algo que

⁷ HUSSERL, *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, p.65.

⁸ *Zu den Sachen selbst*.

só adquire sentido próprio em função do ego transcendental, cujo significado é fundado na intuição, relação intencional de *noema* e *noesis*. O mundo é a transcendência imanente por excelência.

O pensamento de Husserl exerceu influência não só sobre a filosofia contemporânea, mas também sobre toda a filosofia, em geral – do direito, da linguagem, da estética etc.; sua fenomenologia reelabora e firma as raízes da fenomenologia do *Dasein*⁹ de Martin Heidegger, da fenomenologia existencial de Jean-Paul Sartre e da fenomenologia da percepção, de Maurice Merleau-Ponty.

2.2.1 Maurice Merleau-Ponty

No prefácio de *Fenomenologia da Percepção* (1945), em que “reabre a questão cinquenta anos depois”, Maurice Merleau-Ponty assume que a tarefa de definir a fenomenologia é marcada por uma experiência de mão-dupla: de um lado, a convicção de estar diante de uma herança husserliana; de outro, uma diferença de projeto. Enquanto se aproxima de Husserl, ao dar continuidade a suas investigações, afasta-se do filósofo alemão, ao criticar seu idealismo; defende o papel da ambiguidade e afirma a impossibilidade de uma redução fenomenológica completa, a começar pelo entendimento da fenomenologia como estudo das essências, que, no caso da percepção, se encontra na experiência.

A fenomenologia é o estudo das essências (...): a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. (...) é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivididos”. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é.¹⁰

Merleau-Ponty liberta-se das categorias sujeito e objeto, defendendo a necessidade de reencontrar a origem do mundo na própria experiência do sujeito.

⁹ HEIDEGGER, *Introdução a filosofia*, prefácio, p.XIX. Termo central do pensamento heideggeriano que designa o modo de ser próprio do homem e suas relações com o mundo. Em sua obra *Introdução à filosofia*, o tradutor Marco Antonio Casanova optou pela tradução canônica de *ser-ai*.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p.1.

Dessa maneira, dá-se a existência a partir da experiência, realizada através de ato intencional de expressão, que é a fonte geradora da obra de arte e a própria continuidade da existência do artista.

A existência, no sentido moderno, é o movimento, através do qual o homem está no mundo, engaja-se em uma situação física e social, que se torna seu ponto de vista sobre o mundo. Esse engajamento se dá a partir de um corpo, que se mistura com o mundo. Dessa forma, o corpo não deve ser entendido como um objeto, mas como a extensão do tempo e do espaço objetivos, que devem ser considerados no vai-e-vem da existência.

Ao assumir o corpo como um ser sensível entre os outros e do qual todos os outros participam, Merleau-Ponty deixa de relacionar interior e exterior como extremos da percepção, assumindo sua essencial ambiguidade. Através do corpo, sujeito da percepção, dá-se o movimento de transcendência, em que o interior vive no exterior; o meio através do qual a consciência se relaciona com o mundo. O corpo é a forma de um sujeito habitar o mundo; o corpo percebe e é percebido. Essa intencionalidade da existência é encarada como uma motivação representada pela motricidade.

A motricidade é o estudo da espacialidade do corpo-próprio. Não é ato, nem mecanismo, mas uma expressão do *ser no mundo*. O corpo se torna espaço expressivo, origem de todos os outros espaços expressivos; “é nosso meio de ter um mundo”¹¹. Logo, o gesto deixa de ser apenas corporal para se tornar gesto expressivo; o agir se torna a unidade entre pensamento e ação, entre dimensão física e psíquica, daí que o corpo não se limita a gestos biológicos, necessários à conservação da vida, mas é capaz de usar seus gestos em sentido figurado, manifestando novos significados, como pode ser observado na pintura, na dança e na música, artes que abrem nova espacialidade de comunicação entre o sujeito e o mundo. A obra de arte é um elemento de ligação entre a realidade universal e a realidade individual, entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo; é, sobretudo, valor perceptivo, conceito acolhido por Argan:

A obra de arte executa na consciência que a apreende uma redução fenomenológica muito singular, na medida em que ela mesma, como nós apreendemos, resulta de

¹¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p.203.

uma *epoché* em ato, que se extraiu, se isolou e pôs entre parênteses o *mundo da vida*.¹²

O Expressionismo Abstrato, principalmente a *action painting* de Jackson Pollock, captura essa expressividade corporal em sua *praxis*; estabelece, pela primeira vez, uma escala corporal para a pintura, não mais restrita aos movimentos do pulso e do braço. Ao horizontalizar o processo de pintar, uma vez que posicionava a tela no chão e pintava “dentro” dela, Pollock levou essa expressividade corporal ao ápice, transformando o espaço pictórico em espaço topológico, gesto reflexivo em gesto expressivo; e a obra continuação da própria existência.

Em *A Dúvida de Cézanne* (1945), Merleau-Ponty identifica na obra do pintor o próprio pensar filosófico. Sua obra serve de exemplo de ambiguidade, presente na própria existência, entre sujeito e objeto, atividade e passividade, corpo e mundo. O problema do quadro é o problema do homem moderno; o quadro é parte constitutiva da realidade, não havendo separação entre o quadro e o *mundo da vida*. O homem é pensado como *ser no mundo*.

O filósofo encontra na pintura de Cézanne a espontaneidade de um olhar que pensa através de gestos expressivos, empreendidos na ação de execução da obra, mesma espontaneidade que pode ser encontrada na *action painting* e nos improvisos jazzísticos. Dessa forma, a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty identifica, no ato de expressão fundador da obra de arte, a própria existência.

2.2.2 Jean-Paul Sartre

Companheiro de Maurice Merleau-Ponty na revista *Les Temps Modernes*, Jean-Paul Sartre foi o responsável pela elaboração do pensamento existencialista¹³, ponto de referência intelectual para grande parte da França no pós-guerra.

As raízes do existencialismo estão no século XIX, no pensamento de Kierkegaard e na fenomenologia alemã. Partindo de Husserl e, mais tarde, incluindo e questionando ideias de Heidegger, Sartre inaugurou uma corrente filosófica, cujo

¹² ARGAN, *História da Arte como história da cidade*, p.27.

¹³ Existencialismo: nome criado pelo filósofo marxista francês Henri Lefebvre em 1944, um ano após a publicação de *O Ser e o Nada*. De acordo com José Thomaz Brum, no artigo *Sartre sente uma Náusea com maiúscula*, Lefebvre pretendia sugerir que a filosofia de Sartre era uma “filosofia da diversão”.

objetivo era entender a realidade através de uma filosofia descritiva que, contrária ao idealismo absoluto, proporcionasse uma visão materialista, que confirmasse a liberdade individual.

Sartre encontrou no conceito de intencionalidade um método para justificar a identificação entre consciência e liberdade, uma das questões da tradição filosófica ocidental. Importante ressaltar que, para ele, “a existência precede a essência”, logo, o ego *está no mundo*. Nesse sentido, a realidade depende sempre de um movimento. A realidade não *é*, mas *torna-se*, continuamente, aquilo que vem a ser. Assim como na fenomenologia a consciência é definida como movimento intencional, a subjetividade, em sentido existencial, é vista como movimento de existir. Esse existir consiste sempre num existir em liberdade, sendo a liberdade o modo de ser da própria realidade:

O homem é livre porque ninguém o concebeu (nenhuma essência o precede) nem o criou; o homem é livre porque não possui nenhum destino que esteja determinado a cumprir; e o homem é livre porque em todos os momentos de sua existência é apenas ele mesmo que se determina a viver.¹⁴

O que devemos fazer com essa liberdade? Tema principal da filosofia sartreana, a questão talvez tenha origem na experiência vivida pelo filósofo durante a Segunda Guerra, quando foi prisioneiro do exército alemão. Questões como a morte, o mal e a liberdade passaram a fazer parte de seu cotidiano. O drama da liberdade caracteriza a existência de todos os homens e por isso, “o homem está condenado a ser livre”¹⁵.

Cerne do existencialismo, a ideia de que a consciência não é *nada*, além do movimento para si e para as coisas, mantém uma relação com a ausência de essência já mencionada. O *nada* nos proporciona liberdade e, como a realidade consiste em ser-no-mundo, fora de si, a liberdade consiste em escolhas contínuas, que passam a nos constituir. No entanto, nenhuma escolha é definitiva, nem tem origem em determinação prévia, o que gera sempre um sentimento de náusea diante da banalização da vida cotidiana, que talvez possa ser superado apenas pela experiência estética.

A Náusea é o título do primeiro romance de Sartre (1938), que já continha princípios do que viria a ser o pensamento existencialista. A questão central da obra

¹⁴ LEOPOLDO E SILVA, *Sartre*, p.108.

¹⁵ SARTRE, *O ser e o nada*.

é que a existência é contingência desprovida de qualquer sentido essencial. O protagonista Antoine Roquetin, ao experimentar o mundo e sua falta de sentido, é tomado por um sentimento devastador de náusea, que cessa apenas diante da experiência estética de ouvir música, no caso, o ragtime *Some of these days*¹⁶.

Com *A Náusea* o tema do “ato de consciência” e o “cogito existencial” já estão colocados e agudamente tratados. Sartre, armado com sua leitura de Husserl (...) realiza em *A Náusea* uma odisseia ontológica, um romance de aprendizado da existência, como uma espécie de Descartes angustiado que houvesse encontrado ao cabo de sua fórmula conhecida “penso, logo sou”, uma outra anexa “sou, mas sou absurdo”.¹⁷

A náusea propriamente dita seria, então, a própria experiência do absurdo; e a música, o ritmo sincopado do jazz, com sua força arrebatadora, a possibilidade de experimentação de um tempo próprio, talvez o tempo do próprio *ser*, e produziria, como antídoto, um alívio: a suspensão do absurdo.

Some of these days
You'll miss me honey

O que acaba de ocorrer é que a Náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo se enrijecer e a Náusea se dissipou. Estou na música.¹⁸

O existencialismo qualifica o homem pela ação que empreende. Dessa maneira, o ato é a grande expectativa do homem diante da contingência, e o existencialismo, uma doutrina que torna a vida do homem possível. Para Sartre, “o homem precisa encontrar-se nele próprio e convencer-se de que nada poderá salvá-lo de si mesmo. (...) Nesse sentido, o existencialismo é um otimismo e uma doutrina de ação”¹⁹.

Em *Arte e Crítica de Arte*, Argan afirma que, após a Segunda Guerra Mundial, as atividades artísticas foram influenciadas pelo existencialismo, a “filosofia da crise”, pois a Guerra e a ocupação alemã “precipitaram a degradação da condição humana, destruíram qualquer ilusão no irreversível processo histórico da civilização”²⁰.

Entretanto e no que diz respeito aos EUA, não podemos dizer que o existencialismo tenha sido completamente aceito, pois, afinal, era uma filosofia

¹⁶ Composição de Shelton Brooks gravada por Sophie Tucker em 1911.

¹⁷ BRUM, *Sartre sente uma Náusea com maiúscula*.

¹⁸ SARTRE, *A náusea*, p.38.

¹⁹ SARTRE, *O existencialismo é um humanismo*, p.61-2.

²⁰ ARGAN, *Arte e Crítica de Arte*, p.69-70.

antiburguesa, antirreligiosa e anticapitalista para os norte-americanos e, portanto, foi compreendido e incorporado somente por um pequeno grupo de intelectuais e artistas. O existencialismo revitalizou o provinciano ambiente filosófico norte-americano, em um momento delicado, quando os próprios filósofos acreditavam que a disciplina havia perdido a razão de ser, já que a ciência havia assumido o papel de fonte de conhecimento. “The present age is of science – of mechanism – of power and death.”²¹

2.2.3 A formação de uma tradição norte-americana

Edmund Husserl afirmava que a tradição é o esquecimento da origem. Harold Rosenberg intitulou uma de suas obras, em que falava justamente sobre o Expressionismo Abstrato, como *A tradição do novo*.

Se, nas artes plásticas, a pintura norte-americana se estabelece internacionalmente através do Expressionismo Abstrato, indo na contramão da arte regionalista e provinciana anteriormente praticada e até então ignorada pelo restante do mundo, na literatura, desde Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862), os EUA viam buscando uma forma de escrita legitimamente norte-americana.

Figuras como Herman Melville (1819-1891) e Walt Whitman (1819-1892) já expressavam elementos antecipadores do existencialismo. Quem não se recorda da batalha final, travada em alto mar, quando, no embate sob o comando do Capitão Ahab, entre os arpoadores do Pequod e o cachalote branco, vence a potência da natureza? O último discurso de Ahab, antes de atirar o arpão e selar seu destino, nos faz pensar que, mesmo diante da arbitrariedade da vida, cada ser humano é singular e tem o direito de escolher o Leviatã contra o qual deseja lutar, mesmo que essa luta seja a última de sua batalha:

I turn my body from the sun. ... Oh, lonely death on lonely life! Oh, now I feel my topmost grief. ... Towards thee I roll, thou all-destroying but unconquering whale; to the last I grapple with thee; from hell's heart I stab at thee; for hate's sake I spit my last breath at thee. Sink all coffins and all hearses to one common pool! And

²¹ Declaração de Clifford Still em 1959. AFAN, *Transatlantic Anxietie*, 2007, p.51. “O tempo presente é o da ciência – do mecanismo – do poder e da morte.” (a tradução é nossa)

since neither can be mine, let me then tow to pieces, while still chasing thee, though tied to thee, thou damned whale! Thus, I give up the spear!²²

Já Walt Whitman, que discursava sobre seu corpo, seus desejos e esperanças, usando a paisagem norte-americana e seus habitantes como pano de fundo, teve um papel revolucionário na poesia norte-americana. Em *Leaves of Grass* (1855), no prefácio à primeira edição, o autor afirmava que até aquele momento os poetas da América do Norte não haviam sido efetivamente norte-americanos, pois “havia escutado por muito tempo as musas da Europa”²³. Uma nova poesia, sem normas de métrica e forma definidas era necessária; uma poesia baseada no princípio da liberdade, em que a forma seguisse o conteúdo, e não o inverso. Seus poemas épicos, em versos de fluxo incessante de palavras, convidam à leitura em voz alta, ressoante e ritmada, que muito se assemelha à arte de ação de Pollock e ao jazz.

Na literatura do pós-guerra, o mesmo sentimento pode ser notado em Jack Kerouac e na geração *Beat*, formada por Allen Ginsberg e William Burroughs, entre outros. Inspirado no fluxo de consciência de James Joyce, na prosa experimental de Herman Melville e Walt Whitman e nas melodias virtuosas de Charlie Parker, Kerouac criou um método de escrita espontânea, anárquica e biográfica, desarmada, direta e em tom confidencial. Era a antítese de uma América do Norte pós Hiroshima e em guerra permanente, segundo Ann Douglas, no prefácio de *The Subterraneans and Pic*: “In the age that invented the idea of classified information, Kerouac’s effort was to declassify the human body and soul”²⁴.

Tanto quanto os caudalosos versos de Walt Whitman²⁵, a prosa de Kerouac é escrita para ser lida em voz alta. Em *On the road* (1955), o som das palavras pode ser comparado aos solos do sax de Charlie Parker, trilha sonora escolhida por Kerouac ao escrever a primeira versão da obra.

²² MELVILLE, *Moby Dick*, p.468. “Viro meu corpo do sol. (...) Oh, morte solitária em vida solitária! Oh, agora eu sinto que minha mais alta grandeza jaz em minha mais alta mágoa. Em direção a ti eu rolo, a ti, baleia que tudo destróis, mas que nada conquistas; até o fim eu luto contigo; do coração do inferno eu te firo; de puro ódio cuspo em ti meu último alento. Afunda todos os caixões e todos os ataúdes numa só poça! E, uma vez que nenhum poderá ser meu, deixa-se então ser rebocado em pedaços, enquanto ainda te persigo, embora atado a ti, a ti, maldita baleia! Assim, eu entrego a lança!” (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, 2002, p.535)

²³ WHITMAN, *The Complete Poems of Walt Whitman*, p.VII.

²⁴ KEROUAC, *The subterraneans and Pic*, p. XIV. “Na era que inventou a informação secreta, o esforço de Kerouac foi revelar o corpo e a alma humana.” (a tradução é nossa)

²⁵ Como por exemplo o poema “Song of the open road”, publicado na obra *Leaves of Grass*, em 1856.

Ginsberg, por sua vez, ao publicar *Howl e Outros Poemas* (1956) – quando chegou a ser processado por obscenidade – radicalizou o sentido de liberdade individual, sexual ou poética; rompeu as barreiras entre privado e público, masculino e feminino, corpo e alma; conciliou a tensão arte e vida.

America I've given you all and now I'm nothing.
 America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956.
 I can't stand my own mind.
 America when will we end the human war?
 (...)
 America why are your libraries full of tears?²⁶

Paralelamente, Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko e Jackson Pollock, entre outros, assumiram, uns mais conscientemente que outros, a atmosfera existencialista vigente; perceberam, mesmo intuitivamente, que a arte europeia sucumbira em face de sua realidade, razão pela qual buscaram uma nova forma de abstração, que revelando uma postura existencialista, centralizava-se na ação de pintar.

No centro dessa larga exploração do passado imediato, a obra de alguns pintores apartou-se do resto através da conscientização de um propósito de pintar diferente dos primeiros “abstracionistas”. (...) A nova pintura americana não é arte “pura”, pois a expulsão do objeto não se verificou em consideração à estética. (...) [os objetos] Tiveram de sair de modo a que nada obstruísse o caminho da ação de pintar. (...) O que sempre importará é a revelação contida no ato. (...) O pintor norte-americano de vanguarda atirou-se à extensão branca da tela como Ismael de Melville fez-se ao mar.²⁷

O surgimento do Expressionismo Abstrato foi amplamente apoiado pelos intelectuais formadores de opinião e por parte da imprensa da época, através da publicação de textos e artigos em jornais e revistas como a *Partisan Review* e a *The New Yorker*.

A maioria dos críticos de arte incentivavam a criação de uma *pintura do tipo americana*²⁸ internacional, que, desligada de todo regionalismo e provincianismo

²⁶ GINSBERG, Allen. *America*, 1956. Disponível em: poetryfoundation.org. Acesso em: 10 jan 2020.

²⁷ ROSENBERG, *A tradição do novo*, p.12, 14 e 17.

²⁸ GREENBERG, *Arte e Cultura. Pintura do Tipo Americana*.

da *American Scene*²⁹, desse continuidade ao laboratório da Arte Moderna iniciado pelos franceses.

Em *Vanguarda e kitsch*, artigo publicado na *Partisan Review* (1939), Clement Greenberg defende a cultura viva da arte de vanguarda norte-americana como a única capaz de garantir a cultura no contexto de destruição que a guerra anunciava. O autor sustenta a necessidade de uma arte pura, em oposição à arte política ou vinculada a temas sociais, e principalmente contrária a arte destinada à indústria de consumo, como podemos identificar nos trechos abaixo:

Foi na busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte “abstrata” ou “não objetiva” – e a poesia também. (...) O conteúdo deve ser dissolvido tão completamente na forma que a obra de arte ou de literatura não possa ser reduzida no todo ou em parte a nada que não seja ela mesma. (...) Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi e mesmo Klee, Matisse e Cézanne tiram sua principal inspiração do meio no qual trabalham. A excitação de sua arte parece consistir acima de tudo em sua preocupação pura com a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores etc., excluindo tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores. (...) a redução da experiência à expressão em nome da expressão, importando mais a expressão do que o que está sendo expressado.³⁰

O kitsch é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal. (...) O kitsch, que usa como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína, acolhe e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas.³¹

Greenberg desempenhou papel fundamental na consolidação da arte norte-americana. Adepto da teoria historicista, em que a formação da grande arte é impossível sem a assimilação completa da arte do passado, o historiador sugeria uma visão retrospectiva do modernismo, como fase ou período histórico da cultura ocidental, em que a arte é tomada por um princípio autocrítico, que desemboca no Expressionismo Abstrato. Essa autocrítica greenberguiana, de origem iluminista e fortemente influenciada pelo pensamento de Immanuel Kant (1724-1804), processava-se através da concentração da pintura em suas características técnicas, seus meios específicos de cor, suporte e planaridade.

O formalismo de Greenberg aproveita de Kant, principalmente, a relação do juízo estético com a forma. A partir dos pressupostos kantianos, o historiador

²⁹ Estilo de pintura praticada em Nova York antes do surgimento do Expressionismo Abstrato. Seu maior representante foi Thomas Hart Benton, professor de Pollock na Art Students League. Será melhor explicada adiante.

³⁰ GREENBERG, *Arte e Cultura*, p.24, 25 e 26.

³¹ GREENBERG, *Arte e Cultura*, p.28 e 29.

defende que o Expressionismo Abstrato é a forma universal sem conceito por excelência.

Com Greenberg, a compreensão evolucionista da arte moderna cria uma articulação entre historiografia, teoria e crítica, em que o critério formal, entendido como essência do modernismo, serve de guia. Essa ênfase na forma visa libertar a arte de referências temáticas que a subordinavam à literatura. Ao se libertar do objeto, processo iniciado no Impressionismo francês e levado ao paroxismo no Expressionismo alemão, as artes plásticas afirmam suas especificidades.

Joan Marter³² (1946-) concorda com Greenberg. Em *Abstract Expressionism, The International Context* (2007), a historiadora de arte norte-americana confirma que o Expressionismo Abstrato, assim como o jazz, tem raízes nos sentimentos de alienação e obscuridade, trazidos pela realidade pós-guerra e identificados no existencialismo. Para a autora, a ligação com a Escola de Paris e todo o modernismo europeu é evidente, já que os pintores desse movimento carregavam em si toda a cultura da pintura moderna.

Vale lembrar a inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1929, que, pelas mãos do diretor Alfred H. Baar (1902-1981), realizou importantes exposições sobre o Impressionismo, Cubismo e Surrealismo – e que desde a década de 1940 já possuía o *Les Femmes d'Alger (O J) (1911)*; da imensa coleção de obras de Wassily Kandinsky (1866-1944) adquirida pelo Museu Guggenheim, fundado em 1937; do surgimento de diversas galerias de arte que agitavam o meio artístico cultural contemporâneo, como a Art of This Century, criada por Peggy Guggenheim (1898-1979) em 1942; além da própria convivência com os artistas surrealistas imigrados para os EUA. Pode-se dizer que, ao final da Segunda Guerra, os novos artistas norte-americanos haviam compreendido Kandinsky, assimilado Picasso e incorporado Miró.

Crítico de arte das revistas *The New Yorker* e *Partisan Review*, Harold Rosenberg, nem sempre explicitamente, fez da filosofia sartreana o cerne de sua obra. Ideias existencialistas, como a questão do gesto e da ação, presentes na nova pintura norte-americana, moldaram sua produção crítica. Sua ideia de que a tela não é mais uma janela na qual se projeta uma cena, mas uma arena em que se agia, pode ser remetida ao conceito de *situação* de Sartre, lugar do drama, no qual situa-se a

³² MARTER, *Abstract Expressionism, The International Context*, Introduction, New Jersey.

existência do artista e a partir do qual ele toma suas decisões: “o que se destinava à tela não era mais um quadro, mas um acontecimento”³³. O ato de pintar torna-se equivalente à biografia do artista, sua própria existência. Nesse processo, as escolhas do artista passam por uma gradação gestual, desde sensações de duração e ritmo, direção e movimento, espacialidade e corporeidade, concentração e relaxamento, até sentimentos de vontade e passividade, automatismo e espontaneidade.

O Expressionismo Abstrato fala do *ser-no-mundo*. Para os norte-americanos, abstrata é toda a pintura que possui uma estrutura planar, o que gera um novo entendimento de *ser-no-mundo*. Sem a estrutura projetiva de uma cena, ou seja, um distanciamento entre sujeito e objeto, o Expressionismo Abstrato muda a topologia do sujeito *estar-no-mundo*: o artista agora atua no mundo. A pintura deixa de ser pintura de contemplação e se torna pintura de ação, impulso que exige do pintor escolhas morais. O artista identifica-se com a crise moral de todos os homens de sua época.

Carlos Zílio no ensaio sobre Barnett Newman³⁴, afirma que os artistas norte-americanos tinham total clareza do que não deviam pintar. Ao repensar a pintura, esses artistas se colocaram fora do dualismo sujeito-objeto, elevando o ato de pintar a uma dimensão ontológica: “I am nature!”³⁵, exclamou Jackson Pollock, ao ser questionado por Hans Hofmann³⁶ (1880-19660), que o incentivava a estudar a natureza.

O artista é alguém que não esquece sua natureza. Ao transformar a pintura em ato de pintar, o artista norte-americano cria uma *alfhebung*³⁷, relação dialética entre o historicismo, defendido por Greenberg e a originalidade do ato de criação, sustentada por Rosenberg, cuja síntese encontra-se na própria arte.

Em *The Sublime is now* (1948), Barnett Newman defende que Michelangelo havia entendido o problema plástico não como o problema medieval de fazer uma catedral, nem como o problema grego de fazer o homem semelhante a Deus, mas,

³³ ROSENBERG, *A tradição do novo*, p.13.

³⁴ ZÍLIO, *Barnett Newman: o que é pintar?*

³⁵ “Eu sou a natureza!”

³⁶ Artista plástico alemão que imigrou para os EUA em 1932 e se tornou professor de diversos artistas norte-americanos.

³⁷ Dialética: conceito alemão de superar conservando. A história se realiza a partir de choques, tensões, contradições.

sim, como “fazer uma catedral do homem” e que o mesmo estava sendo realizado pelos artistas norte-americanos.

Nesse sentido, podemos considerar o jazz e o Expressionismo Abstrato artes de ação, realizadas segundo ato de expressão, gerado por um corpo expressivo, sendo impossível separá-los dos sentimentos provocados pela guerra, o holocausto, a bomba atômica, o capitalismo cultural e a indústria de massa, realidades indissociáveis da vida do homem moderno. Foi nesse clima que Jackson Pollock desenvolveu sua obra.

3

A action painting de Jackson Pollock

Ellen G. Landau³⁸ abre sua biografia sobre Pollock questionando: “Is he the greatest living painter in the United States?”³⁹. Manchete da revista *Life* de 1949, tal indagação foi a maneira encontrada pelo editor para apresentar o ainda desconhecido artista Jackson Pollock ao público em geral. Seu jeito inovador de pintar – através de pingos de tinta jogados diretamente da lata para a tela, posicionada no chão, que culminaria em uma pintura abstrata diferente de tudo que já havia sido produzido na história da arte – causava certa controvérsia entre os leitores e talvez parecesse mesmo absurdo em 1949. No entanto, o artista demonstrou estar à frente de seu tempo: a originalidade e permanência de sua obra até os dias de hoje, com a mesma vitalidade e vivacidade, comprovam, definitivamente, que não se tratava de um homem comum, e sim de um gênio.

3.1

Jackson Pollock em Nova York, sua evolução até a obra Mural

Em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), obra de maturidade, Emmanuel Kant (1724-1804) afirma que o gênio é um favorito da natureza, indivíduo singular responsável pela produção de trabalho original. O gênio cria como a natureza, sem modelos prévios; não depende das regras classicistas; copia da natureza a forma de produção livre, mas não seus produtos empíricos. O gênio dispõe de espírito singular, um poder vivificante, que o leva a produzir obra que se tornará regra, modelo para sua época.

O gênio é um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, originalidade tem de ser sua primeira propriedade; visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto não sabe como as ideias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou

³⁸ LANDAU, Ellen G. *Jackson Pollock*, p.11.

³⁹ Revista *Life*, Agosto de 1949. “É ele o maior pintor vivo nos EUA?”. A tradução é nossa.

planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneo.⁴⁰

No entanto, isso não quer dizer que a atividade artística se processe arbitrariamente. É como se os princípios que norteiam a criação, não sendo exteriores e objetivos, se confundam com as disposições inatas que condicionam a faculdade produtiva do artista: seu talento específico para a arte que se chama gênio. Nessa ideia já se encontra a semente da figura romântica do artista genial, como aquele ser que pode elevar-se por intermédio da arte, se tornando uma espécie de força receptiva a todas as forças do universo.

Novalis defendia que o gênio era necessário para tudo, pois sem genialidade simplesmente não existiríamos. No entanto, “aquilo, porém, que de costume se denomina gênio – é o gênio do gênio”⁴¹.

Essa imagem do artista como gênio, cultivada desde o romantismo, até os dias de hoje, é responsável pela possibilidade de a modernidade compreender a arte como valor autônomo e a estética como força transformadora.

Em *Do Espiritual na Arte* (1911), Wassily Kandinsky analisa os fundamentos de uma nova era espiritual artística, capaz de transformar o mundo através da arte. Influenciado pelo idealismo alemão, o artista representa a vida espiritual por um triângulo dividido em partes desiguais, que se movimenta continuamente para cima. Na base do triângulo encontra-se o hoje; no topo, o amanhã; no alto do triângulo, um homem sozinho, que precede todo o movimento de sua época e que Kandinsky considera o verdadeiro gênio, aquele que deve guiar os homens e abrir caminho para o novo: “Podem-se encontrar artistas em todas as partes do triângulo. Aquele que entre eles é capaz de olhar além dos limites da parte a que pertence é um profeta para os que o cercam.”⁴²

Para o crítico de arte inglês, Walter Pater (1839-1894), o gênio é aquele que possui a “efervescência, o sentimento de um período”⁴³. Nos EUA pós-guerra, durante o período em que vigorou o Expressionismo Abstrato, não há dúvidas de que todas essas características se encontravam em Jackson Pollock, criador de nova técnica de pintar e responsável por impactante revolução artística.

⁴⁰ KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p.164.

⁴¹ NOVALIS, *Pólen*, p.49.

⁴² KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, p.36.

⁴³ PATER, *O Renascimento*, p.27.

Paul Jackson Pollock nasceu em 28 de janeiro de 1912, na cidade de Cody, Wyoming. Nesse mesmo ano, Wassily Kandinsky publicava *O Almanaque do Cavaleiro Azul*; o *Nu Descendo as Escadas*, de Duchamp, era recusado no Salão dos Independentes em Paris; e o primeiro blues, *The Memphis Blues*, era gravado.

O mais novo de cinco filhos do casal de origem irlandesa Le Roy McCoy e Stella McClure, na adolescência, Pollock cruzou o Arizona e a Califórnia em companhia de seu pai, que era agricultor e realizava estudos geológicos e topográficos dessas regiões.

A amplitude da paisagem norte-americana e o fato de Wyoming ser o estado menos populoso da América do Norte, conhecido por ser a terra natal dos índios norte-americanos, podem ter influenciado a arte de Pollock: “Jackson’s work is full of the West. That’s what gives it that feeling of spaciousness. It’s what makes it so American”⁴⁴.

O interesse por arte era comum entre Pollock e seus irmãos e, aos 13 anos, influenciado pelo mais velho, Charles, começou a frequentar os cursos da Manual Arts High School, em Los Angeles. Pessoalmente, era introvertido, vivia isolado e frequentemente sentia-se incompreendido. A aproximação com a arte permitiu-lhe canalizar sua energia impulsiva, mas, mesmo assim, em 1929, foi expulso da escola e em companhia de Charles partiu para Nova York.

Em 1930, já em Nova York, exposto ao ambiente fortemente nacionalista gerado pela crise, Pollock matriculou-se no Art Student’s League e passou a estudar com Thomas Hart Benton (1889-1975), um dos mais importantes nomes da *American Scene*, o realismo regional norte-americano. Benton é a primeira influência na formação artística de Pollock.

⁴⁴ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.19. Declaração de Lee Krasner, esposa do artista, em entrevista a Berton Roueché (The New Yorker, 1950). “A obra de Jackson é cheia do Oeste. É o que passa a sensação de espacialidade. O que a torna tão americana.” (a tradução é nossa)



Figura 1 - Thomas Hart Benton, America Today, 1930-1931.

Contrário ao modernismo europeu, Benton defendia uma pintura nacionalista, influenciada pelo folclore norte-americano. Pollock assimilou algumas características de Benton, como a pincelada grossa e vigorosa e seu traço sintético, mas acabou por se afastar completamente da narrativa e da estrutura figurativa da *American Scene*, valorizando a atitude deformante e autônoma da expressão. No entanto, Pollock sempre considerou Benton essencial na sua formação, mesmo que sua produção artística caminhasse em direção extremamente oposta:

My work with Benton was important as something against which to react very strongly, later on; in this, it was better to have worked with him than with a less resistant personality who would have provided a much less strong opposition.⁴⁵

I spent two years at the Art Students League. Tom Benton was teaching there then, and he did a lot for me. He gave me the only formal instruction I ever had, he introduced me to Renaissance art, and he got me a job at the League Cafeteria. I'm damn grateful to Tom. He drove his kind of realism at me so hard I bounced right into non-objective painting.⁴⁶

⁴⁵ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.15. “Minha experiência com Benton foi importante como algo ao que reagir radicalmente mais tarde; foi melhor ter trabalhado com ele do que com um artista de personalidade menos forte, que teria proporcionado uma oposição bem menor.” (a tradução é nossa)

⁴⁶ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.19. “Eu estudei por dois anos na Art Students League. Tom Benton era professor lá e fez muito por mim. Foi a minha única formação acadêmica, ele me apresentou à arte renascentista, e consegui um trabalho para mim na cafeteria da Escola. Sou muito grato ao Tom. Ele direcionou seu realismo a mim com tal força que eu saltei diretamente para pintura não figurativa.” (a tradução é nossa)

Harold Bloom (1930-2019), em *A Angústia da Influência* (2002), reflete sobre as relações interpoéticas ao longo da história. O fenômeno que o autor investiga na poesia pode ser facilmente pensado em outras artes. A ideia é que o artista desenvolve uma rivalidade com seus predecessores, como em uma relação freudiana, em que o filho deseja ultrapassar o pai. De acordo com Bloom, os poetas “fortes” distorcem a leitura uns dos outros, de modo a abrir para si mesmos um espaço imaginativo.

Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia. ... Poesia é angústia de influência, é apropriação, é uma disciplinada perversidade. Poesia é compreensão distorcida, interpretação distorcida, aliança distorcida. ... A boa poesia é uma dialética de movimento revisionário (contração) e renovadora abertura para fora.⁴⁷

No jazz, essa dialética pode ser pensada através da influência da música ocidental, que se uniu às raízes africanas do jazz, ao *spiritual* e ao blues, criando diversas vanguardas musicais, somadas à originalidade intrínseca do ato de expressão musical, que permite que cada intérprete soe sempre de uma maneira única e singular. O jazz, com a autenticidade própria do improviso musical, talvez seja a música ocidental que melhor revele a profundidade da natureza humana.

Na mesma época, Pollock aproximou-se dos muralistas mexicanos José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). A potente orquestração cromática dos murais mexicanos talvez seja a fonte do artista para a utilização de violentos contrastes de cores. Além disso, a forte dramaticidade de Orozco e o caráter experimental de Siqueiros, na utilização de materiais não convencionais e a própria grande escala do suporte, certamente impactaram o artista, encaminhando-o para o que sua obra viria a ser.

Comunista declarado, Siqueiros considerava a tela e a tinta a óleo convenções desgastadas de uma cultura burguesa falida. Em 1936, ao participar de um workshop do artista mexicano, Pollock teve a primeira experiência em pintar com o suporte no chão; no atelier de Siqueiros, a pistola de spray também era mais utilizada que o pincel.

Siqueiros foi o primeiro a provar a Pollock que era possível deixar que meios e modos desempenhassem papel importante no desenvolvimento da obra de arte; o

⁴⁷ BLOOM, *A Angústia da Influência, uma teoria da poesia*, p.142 e 143.

Surrealismo veio reforçar essa ideia. Defendendo a libertação e a exploração do inconsciente, através de técnicas como a pintura automática, o Surrealismo valorizava a visualidade selvagem de uma pintura imagética e metafórica. Influenciado pelas teorias de Freud e Jung, o artista afastou-se das figuras escultóricas da fase Benton, aproximando-se da abstração. Em breve, radicalizando o automatismo psíquico, inventaria o *dripping*.

Pollock e os expressionistas abstratos foram representantes de uma geração, que chegou à maturidade nos rastros da crise mundial. Essa crise provocou na sociedade norte-americana insegurança quanto ao que se entendia até então por progresso, questionamento do valor da ciência e do pensamento racional, pelo que os artistas voltaram-se para si mesmos, suas experiências e percepção do mundo. “Today painters do not have to go to a subject matter outside themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within.”⁴⁸

Com o esfacelamento da Europa e a imigração dos artistas e intelectuais europeus para a América do Norte, o país tornou-se a capital da arte mundial e, conseqüentemente, do mercado de arte. Era preciso, tendo em vista a supremacia de seu capitalismo, defender uma ética para legitimar a visão de uma arte tipicamente norte-americana, dando a esta, pela primeira vez, sua própria identidade.

I accept the fact that the important painting of the last hundred years was done in France. American painters have generally missed the point of modern painting from beginning to end. Thus the fact that good European moderns are now here is very important, for they bring with them an understanding of the problems of modern art. I am particularly impressed with their concept of the source of art being unconscious. This idea interests me more than these specific painters do, for the two artists I admire most, Picasso and Miró, are still abroad.⁴⁹

Em 1941, Pollock conheceu Lee Krasner (1908-1984), artista plástica com quem viria a se casar e juntos expuseram na *American and French Painters*. No ano

⁴⁸ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.20. “Os pintores atuais não precisam buscar um tema fora deles próprios. A maioria dos pintores modernos trabalham de uma fonte diferente. Interior.” (a tradução é nossa)

⁴⁹ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.16. “Aceito o fato de que toda a pintura importante dos últimos cem anos foi feita na França. Os americanos em geral não compreenderam a pintura moderna. E o fato dos artistas europeus estarem agora aqui é muito relevante, porque trouxeram junto com eles todo o entendimento da arte moderna. Eu estou particularmente interessado na questão do inconsciente como origem da arte. Essa ideia me interessa mais do que a presença desses artistas aqui, já que os dois que mais admiro, Picasso e Miró, continuam lá fora.” (a tradução é nossa)

seguinte, o artista fez sua primeira exposição individual na galeria Art of this Century⁵⁰, de Peggy Guggenheim, para quem também produziu *Mural* (1943), obra indispensável na carreira do pintor.



Figura 2 - Jackson Pollock, *Mural*, 1943.

Mural foi o *point of no return* da carreira de Pollock. A pintura marca o abandono completo da figuração em favor da abstração e não pode ser comparada com nenhum outro trabalho anterior. Fontes dizem que esta obra foi realizada em apenas uma noite; no entanto, estudos posteriores indicaram resquícios de pinceladas atrás dos gestos repetitivos, que formam o *all over*, figuras sob a superfície que demorariam mais de uma noite para secar. William Rubin, diretor do Departamento de Pintura e Escultura do Moma, identificou ecos do *Guernica* (1937), de Picasso, em alguns traços de *Mural*.

Encomendado para a parede do hall de entrada do apartamento de Peggy Guggenheim, a obra foi executada no apartamento de Pollock. Para acomodar a tela, cuja extensão alcançava seis metros, Pollock demoliu uma parede entre os cômodos para ampliar o espaço e trabalhar.

Mural é o primeiro exemplo da influência da escrita automática surrealista. Em tela de escala considerável (247 x 605 cm), o artista transformou, pela primeira vez, linhas em gestos expressivos, produzidos através de movimentos amplos e confiantes. Linhas sinuosas pretas, verdes, azuis, amarelas e vermelhas articulam-se em um ritmo constante, sem nunca se misturarem completamente. É o início do *all over* – conceito de um todo não hierárquico, oposto à noção de composição – e a origem do que seria a futura *action painting*. No entanto, ainda é executada

⁵⁰ Durante 5 anos, a Art of This Century foi a galeria mais importante para primeira geração do Expressionismo Abstrato. Fechou em 1947, quando Peggy Guggenheim retornou para Europa.

verticalmente, mas de maneira muito distante da pintura de cavalete. Historicamente, a pintura mural tem conotações épicas, enquanto a pintura de cavalete proporciona intimidade. Por serem realizadas para serem vistas de perto, as pinturas murais de Jackson Pollock contêm ambas as qualidades.

Em 1945, por ocasião da segunda exposição individual de Pollock, então com 33 anos, Greenberg declara: “Jackson Pollock’s second one-man show at Art of This Century establishes him, in my opinion, as the strongest painter of his generation and perhaps the greatest one to appear since Miró”⁵¹.

Em 1947, a tensão criada entre a tradicional pintura de cavalete e a pintura mural era o grande tema do momento. Por conta disso, o Moma realizou uma exposição chamada *Large-Scale Modern Paintings*, na qual *Mural* de Pollock foi exposto, ao lado de obras de Picasso, Matisse, Miró, Siqueiros, entre outros. No mesmo ano, ao inscrever-se para o edital de apoio aos artistas, *Guggenheim Fellowship*, Pollock confirmou suas intenções: “I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and the mural. (...) I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural”⁵².

A partir de então, Pollock convence-se que a esfera da arte é o inconsciente. Influenciado pelo Expressionismo alemão de Kandinsky, o primeiro a criar uma aquarela abstrata, por Picasso, o grande questionador da forma, e por Miró, cuja simbologia biomórfica e a monumentalidade da cor o libertaram da estrutura rígida do Cubismo, o artista avança no conceito formal da pintura, assumindo suas qualidades específicas. “Se rappeler qu’un tableau, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleur en un certain ordre assemblées.”⁵³

Modifica-se o estado de espírito do artista. Em atitude performática e espontânea, Pollock deposita a tela no chão e, a partir de movimentos gerados por uma explosão criadora, deixa de lado a tela de cavalete e transforma para sempre a

⁵¹ “A segunda exposição de Pollock na galeria Art of This Century, o coloca, na minha opinião, como o pintor mais forte de sua geração e talvez o melhor, desde Miró.” GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, v.2, p.16.

⁵² KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.17. “Eu pretendo pintar quadros largos e móveis (que possam ser deslocados) e funcionem entre o quadro de cavalete e o mural.” (a tradução é nossa)

⁵³ DENIS, *Definição do Neotradicionalismo*. “Uma pintura, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou qualquer anedota, é essencialmente uma superfície plana, coberta de cores distribuídas em uma determinada ordem.” (a tradução é nossa)

história da arte: com a tela no chão, lança a tinta da lata diretamente para a superfície em movimentos corporais e gestos extremamente ritmados. Nasce o *dripping*. O pintor erradica a verticalidade física do quadro, suprime a ideia de quadro como uma janela e assume toda a potencialidade da sugestão de Maurice Dennis, de cinquenta anos antes.

Pollock used paint and canvas in a new way. ... This use is one of the most important aspects of Pollock's work, as important as scale and wholeness. The nature of this is difficult to make intelligible. It's a different idea of generality, of how a painting is unified. It's a different idea of the disparity between parts or aspects and it's a different idea of sensation.⁵⁴

Todos os espaços da tela passam a merecer a mesma atenção, não há hierarquia, mas uma continuidade de gestos expressivos que não permite mais ao espectador reconhecer o ponto em que o artista começou a pintar e o ponto em que terminou. O espectador é levado a percorrer a tela livremente, em diversas direções ou numa única. Sem se preocupar com a composição, a tela é trabalhada como um espaço unificado essencialmente planar; sua escala acompanha a evolução dos movimentos do corpo artista; o espaço até então perspectivo torna-se um espaço topológico, reação direta desses movimentos; a pintura age sobre o espectador, é um acontecimento. O quadro é uma arena. Nasce a *action painting*!

3.2 As influências na *action painting* de Jackson Pollock

Ao tempo em que a arquitetura dos grandes arranha-céus de Nova York foi propagada por artistas como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Walter Gropius, o Expressionismo Abstrato seguiu a mesma direção, sendo influenciado diretamente pelos artistas vindos da Europa. A *action painting* de Pollock tem raízes no Cubismo, no Expressionismo e, principalmente, no Surrealismo.

⁵⁴ JUDD, *Complete Writings 1959-1975*, p.195. "Pollock utilizou a tinta e a tela de uma nova maneira. Esse uso é um dos aspectos mais importantes do trabalho de Pollock, tão importante quanto a escala e o *all over*. A natureza disso é difícil de ser compreendida. É uma ideia diferente de generalidade, de como uma pintura é unificada. É uma ideia diferente da disparidade entre partes ou aspectos e é uma ideia diferente de sensação." (a tradução é nossa)

3.2.1 O cubismo

Para Giulio Carlo Argan, o Cubismo “é a primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte”⁵⁵. A partir do momento em que a arte se torna ação que se realiza, passa a depender de seu funcionamento interno e se torna modelo de operação criativa, que compensa ou modifica a alienação da sociedade industrial. Além da fundamental influência de Cézanne – cujo primitivismo desejava ver o mundo pela primeira vez, através de suas formas fundamentais geométricas – o que permitiu aos artistas inaugurarem a ideia de *espaço plástico*⁵⁶ no lugar de espaço pictórico, a Arte Negra também cumpre um papel fundamental na pesquisa cubista.

Na leitura de Argan, a escultura negra seria a antítese da pintura de Cézanne. Enquanto Cézanne constrói um espaço que assimila os objetos, formando uma estrutura, a escultura negra é inteiramente um objeto, que não reconhece nem considera qualquer relação com o ambiente, mas cria ao seu redor um *vazio absoluto*⁵⁷, que exclui a distinção entre forma e espaço. Em *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso toma partido da estrutura plástica das máscaras africanas: os planos agudos que deformam os rostos das duas mulheres à direita do quadro pertencem igualmente às figuras e ao fundo. É a dissolução do sujeito no objeto, em busca de uma integralidade formal, até então desconhecida na Arte Ocidental. Essa influência da Arte Africana sobre a Arte Européia refletia a crise da cultura ocidental, cuja tradicional concepção dualista de mundo já não representava o homem moderno, o que foi sentido e investigado por Edmund Husserl⁵⁸.

O Cubismo Analítico, que durou aproximadamente de 1908 a 1914, acabou a influenciar decisivamente Jackson Pollock. A finalidade era transformar o quadro, a partir de uma aventura intelectual, em *forma-objeto* ou forma-quadro, objeto com realidade própria e autônoma. Protagonistas deste movimento, Pablo Picasso e Georges Braque construíram a célebre grade cubista⁵⁹, ao decompor os objetos,

⁵⁵ ARGAN, *Arte Moderna*, p.301.

⁵⁶ O quadro não é mais projeção da realidade, mas o próprio espaço no qual a realidade se organiza.

⁵⁷ ARGAN, *Arte Moderna*, p.302.

⁵⁸ HUSSERL, *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*, 1936.

⁵⁹ Relação horizontal e vertical do suporte planar da tela.

através da sobreposição de diferentes visadas, de forma que os objetos pudessem ser percebidos, não como eram vistos, mas como eram, de fato, em suas relações espaciais; essas imagens eram apresentadas simultânea e sucessivamente na *tela plástica*, realizando, mais que uma ruptura do dualismo cartesiano de figura e fundo, uma integração espaço-temporal. A influência sobre o trabalho de Pollock é tanta que Greenberg chegou a afirmar: “I do not think is exaggerated to say that Pollock’s 1946-50 (drip) manner really took up Analytical Cubism from the point at which Picasso and Braque had left it”⁶⁰.

E já que esta dissertação aproxima a pintura de Pollock da música, a famosa *Guitarra* (1912-1913) de Picasso representa uma grande revolução. Ao dispensar o sólido das esculturas tradicionais e ser produzida com lata ou papelão, o volume se constitui a partir de uma justaposição e sucessão de planos e não mais uma inteireza dada pelo material e pela forma. A escultura passa, então, a ser um jogo de blocos diante de uma gama de possibilidades formais e, por que não dizer, sugestões sonoras que rapidamente nos remetem à nova música praticada por Schoenberg e aos improvisos jazzísticos, que iriam ainda surgir.

É sabido que um violão possui forte valor cultural para os espanhóis. A guitarra espanhola ou violão flamenco, quando se trata de música, é a marca registrada do país, é utilizada tanto como instrumento solo, quanto de conjunto para acompanhar espetáculos de dança.

Jelly Roll Morton (1890-1941), pianista norte-americano considerado o inventor do ragtime e do jazz, defendia que há um “tom espanhol”⁶¹ em toda música do jazz. As canções *The Crave*, *Mamanita* ou *Creepy Feeling* são provas dessa influência, que pode ser explicada pela diversidade cultural de New Orleans no início do século XX.

⁶⁰ NAIFEH; SMITH, *Jackson Pollock, an American saga*, p.535. “Não é exagerado dizer que a forma de Pollock pintar realmente pegou o Cubismo Analítico diretamente de onde Picasso e Braque haviam deixado.” A tradução é nossa.

⁶¹ *Spanish tinge*, no original. GIOGIA, *The history of jazz*, p. 205.



Figura 3 - Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912.

3.2.2 O Expressionismo alemão

Na Alemanha, um artista de origem russa identificou em Cézanne “a capacidade da arte de encher de vida todas as coisas mundanas (como Cézanne fez com as xícaras de chá), quando os artistas, possuídos pelo deuses, encontrarão a vibração da vida em toda as coisas”⁶²; iniciou uma investigação em direção a uma arte mais lírica, que se tornaria a primeira manifestação da arte abstrata. Trata-se de Wassily Kandinsky e do Expressionismo alemão.

O Expressionismo surge em reação ao Impressionismo. Não se trata mais da redução da pintura à visualidade pura, ao contrário, o novo movimento é voltado para o ato de expressão, se vincula ao *eu lírico* moderno que deseja interrogar o lugar do homem no mundo. Parte da tensão da relação sujeito e objeto, que se tornaria questão central de todo o pensamento ocidental do século XX. Inicialmente, o Expressionismo deforma as figuras, ainda se utilizando de uma cena; mas com Kandinsky a busca se torna espiritual, além de existencial, e a figura some do quadro, trabalhando com formas e cores que, de acordo com o artista, tinham valores diferentes que despertavam emoções diversas durante a experiência estética.

Em *Do espiritual na arte*, o artista analisa as condições e possibilidades da arte moderna no caminho da abstração. Nesse processo, a música é utilizada como

⁶² VERGO, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, p.14.

paradigma essencialmente por sua natureza abstrata e sua capacidade de falar diretamente com as nossas emoções. O pintor encontra na música de Arnold Schoenberg a renúncia às formas convencionais de beleza e a representação da *beleza interior*⁶³, pois, a arte deve corresponder a uma necessidade interior: “A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma, o piano de inúmeras cordas. O artista é a mão que com ajuda desta ou daquela tecla obtém da alma a vibração certa”⁶⁴.

Há uma mudança na busca do espiritual que conduz ao desaparecimento do objeto, uma profundidade cósmica da arte. De acordo com Argan, enquanto o Cubismo apresenta-se no interior do sistema de sua época, integrando-se e influenciando o mundo moderno, o Expressionismo alemão representa um afastamento do mundo material, uma busca de sobrevivência e elevação moral, através de uma arte espiritualizada. As pinceladas expressivas de cores puras em largas superfícies são expressão da atividade subjetiva, em que a arte é consciência de algo que, de outra forma, não se teria consciência: o artista é o pintor da ação e a obra, a ação no mundo. A abstração lírica de Kandinsky é a origem da experiência de fruição e não mais a contemplação da obra de arte; a pintura passa a ser transmissão de forças⁶⁵.

Mario Pedrosa⁶⁶ defende que nenhum pintor foi tão implacável na rejeição do objeto quanto Kandinsky, principal responsável pela grande ruptura entre figuração e abstração. Sua origem russa permitiu-lhe conservar o gosto pela cor e pela forma pura e, assim, criar uma nova visão de mundo que levaria a uma nova realidade.

A obra de Wassily Kandinsky chegou cedo à América do Norte, através da coleção do Museu Guggenheim. Desde o Armory Show⁶⁷, os artistas norte-americanos conviviam com as abstrações alemãs.

3.2.3 O surrealismo

Último movimento de vanguarda europeia, o Surrealismo foi um movimento literário, sobretudo poético, que também se tornou pictórico. Com imagens

⁶³ KANDINSKY, *Do espiritual na arte*, p.51.

⁶⁴ KANDINSKY, *Do espiritual na arte*, p.68.

⁶⁵ ARGAN, *Arte Moderna*, p.321.

⁶⁶ PEDROSA, *Modernidade cá e lá*, p. 186.

⁶⁷ Exposição realizada em Nova York em 1913, com obras dos pintores modernos europeus que demonstrou o descompasso entre a produção europeia e a produção norte-americana. Foram expostas obras de Duchamp, Manet, Cézanne, Picasso e Kandinsky.

metafóricas, o Surrealismo retomava a perspectiva com o objetivo de alcançar os planos profundos do inconsciente: o quadro voltava a ser uma janela, agora em direção ao imaginário.

Diante da realidade que apontava um caminho em direção à Segunda Guerra e inspirado na teoria psicanalítica de Freud, o Surrealismo propagava o inconsciente como origem da arte. Influenciado pela técnica psicanalítica da livre associação, o movimento consagra a escrita automática, procedimento que consiste em escrever sem emendas, sem qualquer controle da razão, o mais rapidamente possível; rejeitar padrões tradicionais estéticos e liberar as forças criativas. Em consequência, também a pintura se torna automatizada, fruto de impulso intuitivo e incontrolável, que causa sensação de caos. Tal automatismo pode ser observado, tanto na *dança* de Jackson Pollock sobre a tela, quanto no improvisado jazzístico.

Pablo Picasso e Joan Miró foram os artistas mais admirados por Jackson Pollock. No caso de Miró, a valorização do gesto automático e a utilização monumental da cor representavam as maiores inovações. Em algumas obras, a composição, aparentemente sobrecarregada, equilibra-se na planaridade, de tal maneira que a impressão que se tem é a de que se pode colocar tudo na tela, mas se algo for retirado, toda a superfície despencaria. É o caso de *Constelações*, série de aquarelas produzidas entre 1940 e 1941, em que os elementos típicos da pintura de Miró – linhas, pássaros, estrelas – são colocados na superfície, quase que desafiando a gravidade, até formarem uma espécie de *all over*, efeito de unidade alcançado, de fato, posteriormente, na *action painting* de Pollock. A abertura da pintura proporcionada pelo artista catalão foi fundamental para a formação da arte norte-americana.

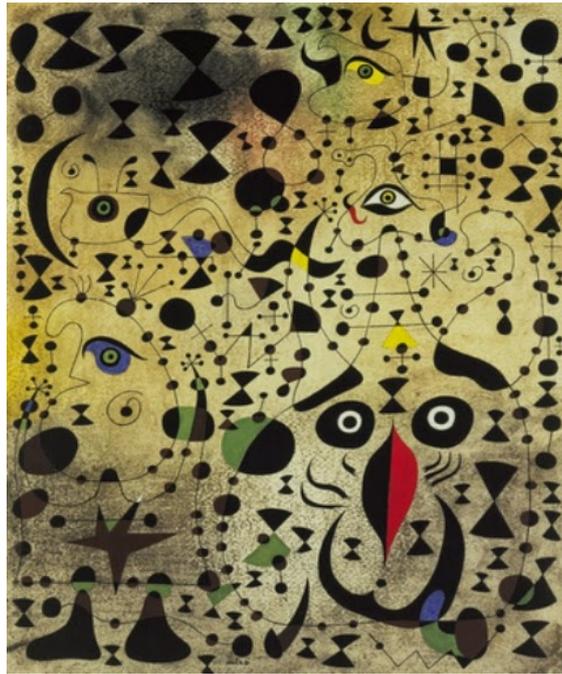


Figura 4: Joan Miró, “*The beautiful bird revealing the universe*”, da série *Constelações*, 47x31cm, 1941, Moma.

Miró dizia que, no primeiro momento da criação de seu quadro, as formas assumiam realidade no próprio processo de trabalho, não havia projeto ou esboço; o quadro se formava sob seu pincel durante o próprio ato de pintar. No entanto, na segunda fase, o artista assumia o controle: “Nós, catalãs, acreditamos que devemos ter sempre os pés plantados na terra, se quisermos ser capazes de dar saltos no ar.”⁶⁸

Pollock seguiu literalmente o conselho do mestre.

3.3 O processo da pintura de ação de Jackson Pollock

Pode-se dizer que o processo de trabalho de Jackson Pollock ocorre segundo uma dinâmica fenomenológica. Em 1950, Hans Namuth e Paul Falkenberg produziram uma sequência de fotografias que documentam o processo de produção do artista: primeiramente, Pollock desenrola a tela no chão, põe-se em prontidão, com a lata de tinta preta na mão esquerda e o pincel na direita; começa a “desenhar” com a tinta derramada do pincel sobre a tela, dança, às vezes pisa sobre a tela, depois recua, troca de tinta até ultimar o processo criativo. As imagens mostram a explosão com que a tinta atinge a tela, o movimento do artista, o tormento que

⁶⁸ Miró apud CHIPP, *Teorias da arte moderna*, p. 440.

representa a tomada de decisão do que deve ser feito em seguida, a tensão, novas explosões. Um processo fascinante e perturbador.

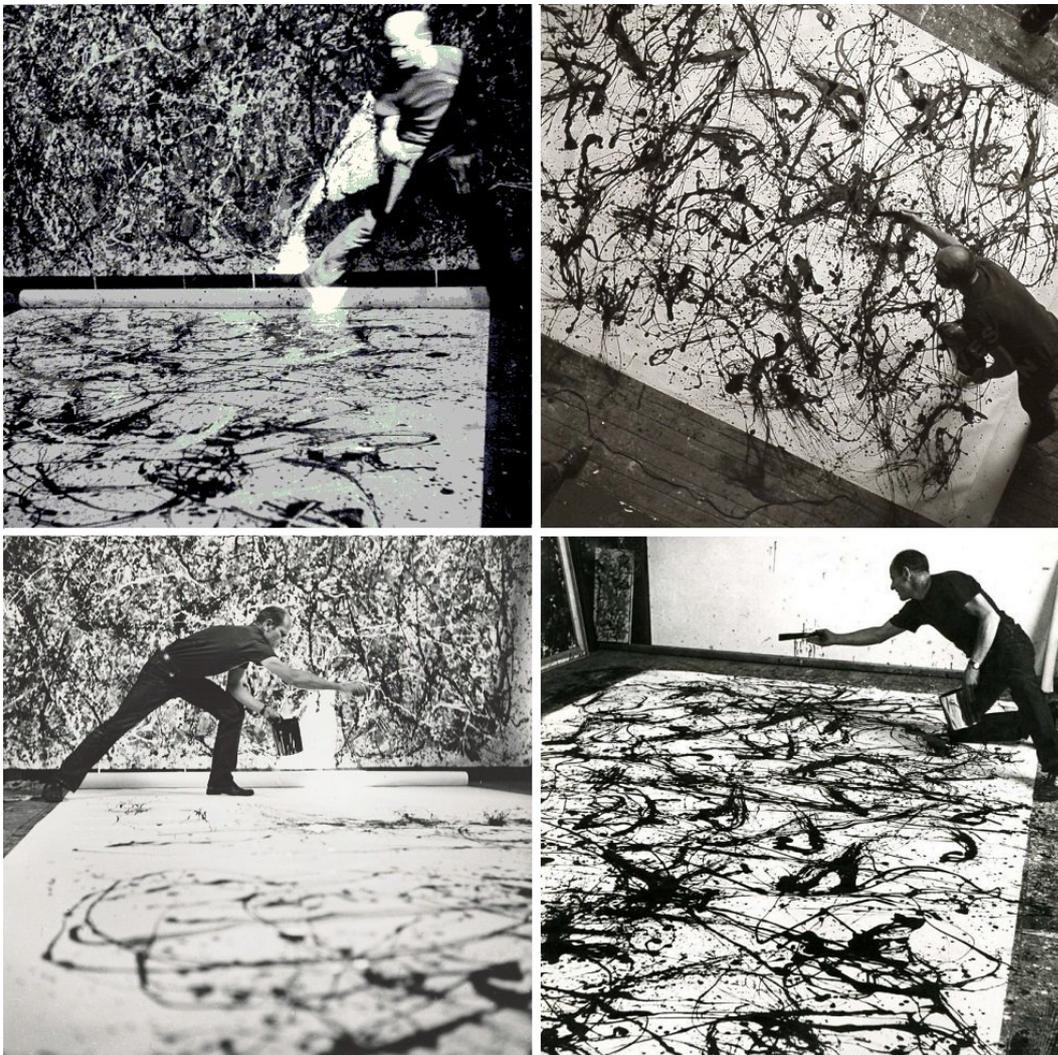


Figura 5 – Jackson Pollock em ação. Fotos de Hans Namuth, 1950.

É relevante citar o curta-metragem da dupla que filmou Pollock no jardim de sua casa em Long Island. O filme começa com o artista pintando sua assinatura e a data (51, em antecipação ao ano de lançamento do filme, 1951) em vidro posicionado sobre a lente da câmera que, em seguida, passeia pela propriedade do artista. A trilha sonora de Morton Feldman (1926-1987), compositor de música contemporânea e amigo de John Cage (1912-1992), cria um clima inicialmente misterioso. Composta para dois violoncelos, as linhas melódicas aparentemente fora de sincronização, aparecem logo na abertura, no instante em que o artista assina o nome na lente. Originada a partir do ataque do arco sobre as cordas do

instrumento, em uma altura lancinantemente aguda, a música causa desconforto inicial, mas com o tempo, a melodia se torna enérgica, repete padrões curtos e ondulantes que, no entanto, causam ainda sensação de angústia, talvez pelo uso exagerado de harmônicos⁶⁹. Feldman declarou que compôs a música como se estivesse escrevendo para um espetáculo de dança.

Ainda nas imagens do filme, Pollock troca de sapatos – calça outro manchado de tinta – e sua voz rouca e aparentemente um pouco nervosa é ouvida ao fundo: “My home is in Springs, East Hampton, Long Island. I was born in Cody, Wyoming, thirty-nine years ago. In New York I spent two years at the Art Students League with Tom Benton. He was a strong personality to react against.”⁷⁰ O artista posiciona-se diante da tela, em que já trabalha, estuda-a, segura a lata de tinta, prepara a tinta e ataca, dando início a uma dança sobre a tela. É a pintura em ação.



Figura 6 - *Pollock's dancing shoes*. Foto de Camila Medina, 2019.

⁶⁹ Harmônicos são sons parciais que compõem a sonoridade de uma nota musical, sua vibração sonora; podem ser naturais – quando seus intervalos soam naturalmente – ou artificiais – quando os intervalos são reproduzidos pelo músico.

⁷⁰ “Minha casa fica em Springs, East Hampton, Long Island. Eu nasci em Cody, Wyoming, há trinta e nove anos. Em Nova York, passei dois anos na Art Students League, com Tom Benton. Ele era uma forte personalidade a qual me opor”. A tradução é nossa.

Pollock situa o mundo entre parênteses. Seu processo realiza-se através de experiência em que progride da expectativa de uma ação, uma intenção, *noesis*, à confirmação do intencionado, *noema*. Tal procedimento dá-se a partir de um processo contínuo, que promove novas intenções dentro de imenso campo de possibilidades. A pintura caracteriza-se por experiência de intenções dinâmicas, que mesmo iniciada a partir de uma intenção indeterminada, criará novas intenções lógicas com sentido e significado. É um processo de ação, gerado a partir de atos consecutivos, dos quais resultam linhas mais grossas e densas, mais leves e ligeiras, em processo dinâmico de criação.

Esse sistema criativo de Pollock exalta o caráter dinâmico do próprio viver e suas transformações. Ao acompanharmos o desdobramento formal de tantas linhas, curvas, pingos, a multiplicidade de movimentos em diferentes direções, captamos a concepção de *ser* do artista em uma explosão de energia.

A noção de drama e urgência, a sensação de vida ou morte inserida nessa nova pintura norte-americana, foi bem expressa por Harold Rosenberg. Em *Os action painters norte-americanos*⁷¹, o crítico tenta definir a essência da nova arte norte-americana, em que a originalidade está contida no próprio ato de expressão. O autor não nega a herança europeia, contudo argumenta que, diferentemente da prática do laboratório francês, essa arte não está limitada à forma, cor e composição; seu propósito é o próprio ato de pintar. Valorizar a ação da obra de Pollock é colocar o *fazer* como tendo uma finalidade em si mesmo. Por isso, a partir desse momento, Pollock deixa de nomear suas pinturas descritivamente e passa a usar apenas números: “Numbers are neutral. They make people look at a picture for what it is – pure painting.”⁷²

O texto de Rosenberg revela um aspecto importante dessa arte “existencialista”: o mundo privado e solitário da tela como a própria mente do artista. A tela se transforma em arena na qual o artista age. O que se destina à tela é um acontecimento e não mais a reprodução, reinvenção ou expressão de um objeto real ou imaginário. Não há mais objeto. A expulsão da figuração do quadro não resulta somente de necessidade estética, ocorre para evitar qualquer obstáculo no caminho da ação da pintura. O objetivo da nova pintura norte-americana é a

⁷¹ ROSENBERG, *A tradição do novo*.

⁷² FRIEDMAN, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, p.157. “Números são neutros. Fazem as pessoas olharem para um quadro pelo o que ele é – pura pintura.” (a tradução é nossa)

revelação contida no ato, deve ser entendida como arte de ação, por ele batizada *action painting*. Ao criar essa expressão, o crítico pensava mais na obra de William de Kooning; no entanto, a nomenclatura define muito melhor a produção de Jackson Pollock no período de 1948 a 1952, fase do *dripping* e do *all over* e da realização de *Autumn Rhythm, One: Numer 31* e *Lavender Mist*, todas de 1950, ano de maior produção do artista. No intervalo entre o verão e o outono, produziu 32 pinturas e fez uma grande e brilhante exposição da galeria de Betty Parsons (1900-1982), em Nova York.

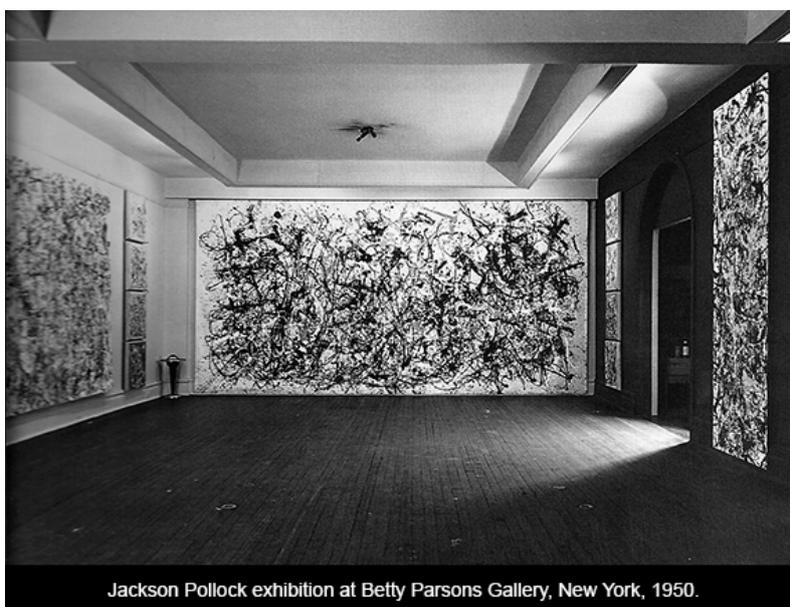


Figura 7 – Betty Parsons Gallery. Exposição Jackson Pollock.

É com Pollock que a pintura de ação se consagra e a arte norte-americana passa a ser reconhecida internacionalmente, como ilustram os depoimentos acerca da participação dos norte-americanos na Bienal de Veneza de 1950:

Pollock is perhaps the most original art among the painters of his generation ... an energetic adventure for the eyes, a *luna park* full of fireworks, pitfalls, surprises and delights. (Alfred Barr, *Art News*)⁷³

The younger painters in this pavilion mostly imitate well-known Europeans, with a singular lack of conviction and competence though on a very large scale. One of

⁷³ FRIEDMAN, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, p.154. “Pollock é talvez o mais original pintor de sua geração ... uma energética aventura para os olhos, um Luna Park com fogos de artifício, armadilhas, surpresas e delícias”. (a tradução é nossa)

them, however, Jackson Pollock, is a striking exception. He is undeniable an American phenomenon. (Douglas Cooper, *The Listener*).⁷⁴

Em “Action painting: crise e distorções”, artigo publicado em 1961, Harold Rosenberg chama a atenção para o conteúdo político e social do Expressionismo Abstrato. O autor defende que a arte produzida no contexto histórico do pós-guerra, no centro do capitalismo e da crise de valores humanos, não pode ser dissociada dessa realidade: “a tela em branco oferecia a oportunidade para um fazer não fadado a ser tragado pela máquina despersonalizante da sociedade capitalista”⁷⁵. Essa *praxis* é a nova função da arte, pertence apenas ao artista.

A pintura torna-se o meio de confrontar a natureza problemática da individualidade moderna. Para Greenberg, a eliminação, na *action painting* (e Greenberg nem era adepto ao termo) dos elementos da arte como tema, desenho, composição e perspectiva, representava o encerramento da pesquisa formal de todo o laboratório da arte moderna. Segundo Rosenberg, cada passo nesse processo é o triunfo do humano, diante de sua insatisfação com a realidade, a vitória da liberdade do artista acima do gesto formalista convencional, noção que o próprio Jackson Pollock parecia confirmar, sem negar também o pensamento de Greenberg: “Abstract painting is abstract. It confronts you.”⁷⁶, afirmou o artista.

Rosenberg critica diretamente as ideias de Greenberg: “Nesta paródia da história da arte, o artista desaparece e as pinturas brotam umas das outras, sem a ajuda de qualquer outro princípio gerador de uma ‘lei do desenvolvimento’ qualquer que, por acaso, o crítico tem em mãos”⁷⁷.

Nesse sentido, pode-se pensar que o Expressionismo Abstrato foi também um projeto de reconstrução intelectual, pois “não se tratava mais de defender as formas do espírito contra a barbárie do mundo externo, mas sim de projetar aquelas formas no mundo, para que a barbárie nunca mais se repetisse”⁷⁸.

⁷⁴ FRIEDMAN, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, p.155. “Os pintores mais novos desse pavilhão imitam os conhecidos pintores europeus, no entanto com singular falta de competência e convicção, apesar da grande escala dos quadros. Um deles, no entanto, Jackson Pollock, é uma exceção marcante. Ele é inegavelmente um fenômeno americano”. (a tradução é nossa)

⁷⁵ ROSENBERG, *Action Painting: crise e distorções*, p.155.

⁷⁶ FRIEDMAN, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, p.157. “Pintura abstrata é abstrata, confronta você.” (a tradução é nossa)

⁷⁷ ROSENBERG, *Action Painting: crise e distorções*, p.159.

⁷⁸ MAMMÌ, *A fugitiva – ensaios sobre música*, p.144.

Em *Pollock e o Mito*, numa elegante manobra crítica, Argan apresenta Jackson Pollock como “um dos maiores intelectuais americanos”, responsável por definir a identidade cultural da nação. Um intelectual é um pensador, humanista, representante da cultura comprometido com a ética; o contrário de um artista primitivo, bárbaro, dionisíaco – como os norte-americanos ainda eram vistos pelos europeus naquele momento. O artista tem em si um senso vital, que não pode mais ser encontrado no projeto da história. Em um país sem história, portanto mítico, Pollock simbolizava justamente o fim da arte como ciência europeia e a possibilidade de criação de uma cultura norte-americana no mais alto nível de autêntica existência.

Argan compara Pollock a um demiurgo, um artesão divino, aquele que, apoiado na melhor tradição norte-americana, deseja criar o mundo pela primeira vez. O demiurgo não cria o mundo a partir do nada, mas como um arquiteto do universo, organiza sua massa informe; da mesma maneira, Pollock se torna responsável por ritualizar a pintura, pois o artista não interpreta a realidade, mas a organiza e, assim, a revela.

Harold Rosenberg defende que a pintura se tornara meio de confrontar a natureza problemática da individualidade moderna, restaurando o sentido metafísico da arte. A *action painting* transferia para o *eu* do artista a crise da sociedade e da arte, era fruto da subjetividade do artista e por isso havia tomado o nome emprestado de uma arte do passado, o Expressionismo; era a retomada do ato de expressão, originado na *poiesis* romântica, que teve em Kandinsky e o no Expressionismo alemão sua primeira manifestação. Entretanto, enquanto em Kandinsky ainda há certo dualismo figura e fundo, a obra de Pollock é a transcendência da imanência; o ato de expressão acontece na superfície planar da tela, conclui definitivamente a pesquisa iniciada por Cézanne e apreendida pelos cubistas. Homem e mundo estão imbricados neste ato expressivo, em que pensar é pintar e pintar é existir. Pollock quebra as barreiras entre a obra e o artista. Sua pintura é o mais imediato e espontâneo ato de expressão. Cada um de seus quadros é parte dele mesmo: “a obra é a origem do artista, o artista é a origem da obra”⁷⁹.

A produção de todo o Expressionismo Abstrato vem marcada por esta imediaticidade. O *estar-no-mundo* não permite distância projetiva. O ato de pintar

⁷⁹ “Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keine ist ohne das andere.” HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p.36. Edição bilíngue.

é existencial. A arte passa a funcionar segundo um vocabulário de ação: duração, dinâmica, ritmo, movimento, passividade, espontaneidade; características fundamentais da música e muito presentes da obra de Jackson Pollock.

Vê-se assim que os seguintes momentos compõe o processo de Pollock (e quando digo “vê-se” é porque na obra do artista o processo está presente no produto final): a busca inconsciente pelo objeto, seu quadro, seu mundo; a tomada da intenção perante o objeto, a percepção que irá gerar novas intenções em atos; as vivências das partes fragmentadas que irão gerar o todo; até alcançar o sentido do todo em sua expressividade, o *all-over*, a formação final do fenômeno da obra de arte, todas suas relações e possibilidades, uma experiência que se aproxima do próprio fenômeno vivenciado no processo realizado através do ato de pintar.

3.4 O ato de pintar

Na redução eidética husserliana, uma das etapas da redução fenomenológica, há a busca da essência das coisas, um retorno ao processo intencional que possui diferentes formas de ação e, portanto, manifesta-se em atos. O ato intencional é o primeiro movimento da consciência em prol da experiência.

Tanto Husserl quanto Maurice Merleau-Ponty concordam que a ação é a essência da existência, o pensamento é sempre um ato. No entanto, enquanto para o primeiro essa ação se manifesta através dos atos intencionais da consciência, e, portanto a experiência existe a partir da consciência, para o segundo, é a própria ação do homem no mundo que determina sua existência e essa ação se dá a partir de seu corpo e não da consciência. “Não é o Eu penso que contém eminentemente o Eu sou, não é minha existência que é reduzida à consciência que dela tenho, é inversamente o Eu penso que é reintegrado ao movimento de transcendência do Eu sou e a consciência à existência.”⁸⁰

Após o período inicial expressionista e longo período surrealista, com influência dos muralistas mexicanos, Picasso e Miró, Pollock se convence de que a esfera da arte é o inconsciente; o quadro, o prolongamento exterior da interioridade do artista, de onde provinham todos os impulsos para a ação. Aqui, Giulio Carlo Argan identifica um dilema: enquanto a sociedade norte-americana defendia que

⁸⁰ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 513.

“existe-se para fazer”⁸¹, o artista percebe que o verdadeiro é justamente o contrário: “faz-se para existir, é preciso fazer a existência. Antes da ação não há nada”⁸².

Pollock parte do zero: o *dripping* impõe o corpo como mediador entre a tinta que escorre e a tela. Alguns historiadores lembram que técnica semelhante já havia sido utilizada pelo surrealista Max Ernst, mas em proposta diversa e em escala bem menor; outros sustentam que Pollock teria aprendido tal técnica nas oficinas do mexicano David Alfaro Siqueiros; seja como for, em Pollock é como se acontecesse pela primeira vez.

My opinion is that new needs need new techniques. And the modern artists have found new ways and new means of making their statements. It seems to me that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or of any other past culture. Each age finds its own technique.⁸³

Ao direcionar os pingos de tinta para tela estendida no chão, Pollock lida com situações imprevistas, que precisam ser resolvidas à medida que acontecem, o que paradoxalmente exige lucidez e controle, que permitam tomar decisões a cada novo golpe, em que uma ação leva a outra, assim como na imprevisível causalidade enquanto fortuna na vida; em movimento contínuo e ritmado, torna-se a tela continuidade da existência do artista. Nesse sentido, o automatismo do ato vai além do antigo ofício da pintura, torna-se um ritual, combinação de individualidade e ausência de si.

Modern art to me is nothing more than the expression of contemporary aims of the age that we're living in. (...) Today painters do not have to go to a subject matter outside themselves. Most modern painters work from a different source. The work from within.⁸⁴

Nesse processo em que o artista assume atitude fenomenológica diante da obra, a intencionalidade é fundamental para sustentar a conexão vital com a pintura.

⁸¹ ARGAN, *Arte Moderna*, p.532.

⁸² ARGAN, *Arte Moderna*, p.532.

⁸³ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.20. “Na minha opinião, novas necessidades precisam de novas técnicas. Os artistas modernos encontraram sua maneira de fazer suas declarações. Pois o artista moderno não pode expressar essa era, o avião, a bomba atômica, o rádio, nas formas antigas da Renascença ou de qualquer outra cultura do passado. Cada época encontra sua própria técnica.” (a tradução é nossa)

⁸⁴ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.20. “Arte Moderna é nada mais do que a expressão dos propósitos contemporâneos da era em que vivemos. (...) Os pintores hoje não precisam procurar um tema, uma inspiração, fora deles mesmos. Os pintores modernos trabalham através de uma fonte diferente, de dentro.” (a tradução é nossa)

A percepção é o ato através do qual o objeto se revela, uma abertura para o mundo que nos proporciona o fenômeno autêntico, mesmo que ao realizar sua *epoché*, o artista admita encontrar-se em estado latente.

When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It's only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making change, destroying the image, etc, because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well."⁸⁵

O primeiro gesto do artista é como se fosse inconsciente. Pollock assume que o sentido de sua experiência perceptiva se desenha de início espontaneamente; o gesto não é dirigido por uma lógica, mas emana da relação entre quem percebe e o percebido.

No entanto, a disciplina antecede a espontaneidade. Pollock estudou durante anos antes de alcançar sua assinatura do *dripping*. Logo, não há acidentes. "(...) with experience – it seems to be possible to control de flow of the paint, to great extent, and I don't use – I don't use the accident – 'cause I deny the accident"⁸⁶. Se não há acidente, não há acaso, mas e quanto à liberdade que o artista tanto preza, sentimento tão explícito em sua obra? A arte de ação permite liberdade?

A liberdade é a grande questão nas artes de ação. Em princípio, é natural pensar que, tanto o improviso jazzístico, quanto a pintura de Pollock, são expressões diretas da liberdade, o que não seria uma ideia incoerente. Informes, aparentemente desordenadas, originadas a partir de espontaneidade, essas artes de ação parecem livres de qualquer regra ou modelo. No entanto, para que a pintura aconteça, a intencionalidade é primordial. Há sempre ordem dentro da aparente desordem, estrutura dentro do caos, ritmo no improviso: "Imagine uma ordem nova; ainda que

⁸⁵ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.18. "Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de "conhecimento" é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc, porque o quadro tem uma vida própria. Procuro deixar que esse mistério se revele. Só quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. Quando isso não acontece, há uma harmonia pura, um dar e tomar livre, e o quadro sai bom." Tradução de Waltensir Dutra em CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, p.556.

⁸⁶ KARMEL, *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, p.22. "(...) Com a experiência, parece possível controlar o fluxo da tinta, em grande parte, e eu não uso o acidente – não há acidente!" (a tradução é nossa)

uma nova desordem, não será bela?”⁸⁷ A liberdade é justamente aquela que permite que o artista faça suas escolhas.

Em 1950, quando da participação do artista na Bienal de Veneza, o crítico italiano Bruno Alfieri arriscou-se a declarar, na revista *Time*, que a obra de Pollock não passava de puro caos:

Jackson Pollock's paintings represent absolutely nothing: no facts, no ideas, no geometrical forms. (...) It's easy to detect the following things in all of his paintings: Chaos.

Absolute lack of structural organization.

Total absence of technique, however rudimentary.

Once again, chaos.⁸⁸

Posteriormente o artista respondeu em carta ao editor da revista: “SIR: NO CHAOS DAMN IT.”⁸⁹ Assim mesmo, em caixa alta.

Pollock sabia a diferença entre gesto bom e ruim, e é justamente essa capacidade de discernimento que o impõe como grande artista moderno. Reconhecer formas expressivas, tanto toca a visão que o indivíduo tem de si e de seu trabalho, quanto a questão da liberdade interior. Mas, ao escolher certos gestos e ordená-los em conteúdos expressivos, o indivíduo se posiciona, há nele uma instância existencial que lhe permite dizer sim ou não. A percepção do artista transforma o acaso em revelação, um clarão de entendimento, a certeza absoluta.

Kant determina que só podemos chamar de arte a produção realizada mediante liberdade, mas impõe a razão como fundamento das ações. O gênio, nosso artista, mesmo inconscientemente, produz, a partir de regras criadas por ele mesmo, a obra que servirá de modelo para sua época. Na arte, a regra é anterior, criada pelo gênio; no homem comum, a regra é posterior, usada como modelo. Como explica o dicionário de Ferrater Mora: “El gênio o necessita, así, someterse a reglas, puesto que las produce, pero no deve confundirse esta libertad del gênio con la mera

⁸⁷ ANDRADE, Carlos Drummond, *A Luís Maurício, Infante em Fazendeiro do Ar*, p.217.

⁸⁸ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.70. “As pinturas de Jackson Pollock representam absolutamente nada. (...) É fácil detectar as seguintes características em sua obra: caos; absoluta falta de harmonia; completa falta de organização estrutural; total ausência de técnica ou rudimentar; mais uma vez, caos.” (a tradução é nossa)

⁸⁹ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.71. “Senhor: nada de caos, droga.” (a tradução é nossa)

arbitrariedade; las reglas producidas por el gênio nos son derivables de otros modelos, pero son reglas.”⁹⁰

Mesmo o processo aparentemente inconsciente, como o de Pollock, exige resposta calculada a cada momento em que se realiza. O acaso é o que revela nossa existência, sua descoberta pode surpreender em um primeiro instante, mas assume imediatamente a forma de nova lógica, novo olhar perante as coisas.

A *action painting* procura a origem da arte de pintar, transforma o ato de pintar em tema da pintura. Trata-se de fazer falar a própria pintura, entender a passagem do mundo da percepção para o mundo da expressão, em que a pintura aparece como expressão da atualidade.

Mesmo as artes de ação revolucionárias, como a pintura de Jackson Pollock ou um solo de Ornette Coleman (1930-2015), são realizadas a partir de regras originadas no processo de criação. Nesse sentido o *fazer* relaciona-se diretamente com o corpo do artista, sempre em movimento, sempre em ação.

3.4.1 O corpo expressivo na *action painting*

Tempo e espaço são características básicas do Ser, intuições *a priori*, diria Kant, uma induzindo a existência da outra: os espaços expandindo-se ao longo do tempo e o tempo transcorrendo através da percepção espacial. Ambas são percebidas através do corpo, veículo a partir do qual a relação entre a percepção e a expressão pode ser entendida; é o corpo que percorre o mundo e que a cada movimento é capaz de dar acesso à inclinação do Ser; corpo ativo que se exprime por gestos e, através de sua experiência perceptiva, revela a tendência da existência à criação.

Pollock pensa com o corpo, com precisão e responsabilidade. Seu corpo se movimenta sobre a tela como em uma dança, com fluência, ritmo e cadências, gerando gestos expressivos de diferentes amplitudes espaciais, que deixam marcas sobre a tela: linhas, curvas, gotas, explosões de tinta, diferentes formas vindas da profundidade de seu Ser. Não há gestos supérfluos, nem há gesto sem intenção. Sua ação expressiva sobre a tela passa sempre por três momentos interligados: a

⁹⁰ MORA, *Dicionário de Filosofia*, p.751. “O gênio é obrigado a submeter-se a regras, posto que as produz, entretanto, não se deve confundir essa liberdade do gênio com mera arbitrariedade; as regras produzidas pelo gênio não são derivadas de modelos, mas são regras.” (a tradução é nossa)

intenção, a realização e a reação, sendo que esta última prepara o corpo para nova intenção.

Sentencia Merleau-Ponty: não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha seu germe nas disposições fisiológicas.⁹¹

Essa performance é a reação física da relação de intencionalidade entre ato de percepção e ato de expressão. Pollock está no controle. Trabalha com destreza e agilidade, o corpo age e reage ininterruptamente aos mais variados estímulos. Cada gesto contém uma intenção que gera sentindo e qualidade ao ato de pintar, e cada ação gera reação imediata, um autoexame constante. Os gestos são espontâneos, porém disciplinados, já que o artista é responsável pela seleção do melhor movimento, que gere o melhor resultado; contém função expressiva e através deles, a energia do Ato Intencional irradia-se para além dos limites do corpo, sendo projetada em direções definidas no espaço; formam o caminho exterior e visível de um sentimento interior.

O movimento⁹² é a potência de expressão do corpo no mundo. O *eu* merleau-pontiano não é pura consciência (como em Husserl), mas corpo espacializado por meio do qual o sujeito é capaz de perceber e, então, formar a consciência do percebido, pois o sujeito não apenas conhece o mundo, mas está no mundo. Essa presença no mundo marca um processo que precede o pensamento, no qual o mundo percebido aparece como pressuposto da função expressiva.

Corpo se torna forma, novo tipo de existência: o corpo animado de Pollock expressa ações, desenha o mundo e é desenhado por ele, torna visível intenções. A espacialidade não é questão de posição, mas de situação. Nesse arranjo, o corpo do artista emerge do entrelaçamento da visão e do movimento articulado pelo que Merleau-Ponty chama de *esquema corporal*:

(...) este termo (*esquema corporal*) significa que meu corpo me aparece como postura em vista de uma certa tarefa atual ou possível. E, com efeito, sua espacialidade não é como a dos objetos exteriores (...) uma *espacialidade de posição*, mas uma *espacialidade de situação* (...) a palavra “aqui”, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a outras posições (...) mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto,

⁹¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p.130.

⁹² Para além do movimento como deslocamento no espaço, Merleau-Ponty o define como uma mudança de perspectiva referenciada pela relação estabelecida entre *eu* e o *outro*.

a situação do corpo em face de suas tarefas (...) o esquema corporal é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo.⁹³

Merleau-Ponty busca compreender a percepção antes da percepção, devolvê-la ao seu nascimento. Nesse sentido, a operação realizada por Pollock, em suas pinturas de ação, é fruto e testemunha deste momento.

Em *One: Number 31* (1950), o artista deixa impressões de suas mãos na tela – especialmente visíveis do lado superior direito –, uma maneira direta de colocar o corpo na obra, o sujeito no mundo. Assim, o artista confronta a obra com todo o seu corpo e a obra confronta o artista com toda a sua presença. Entretanto, considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço e o tempo, já que não se submete a eles, mas os assume ativamente. A pintura de Pollock acontece sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal.

3.4.2 O espaço na *action painting*

Em artigo publicado em 1947 para o *The Nation*, Clement Greenberg antecipou o que viria a se tornar marca registrada de Jackson Pollock: a espacialidade dentro de quadros de grande escala. O crítico afirma que Pollock aponta para além da tela de cavalete, além da imagem móvel emoldurada, para o mural.

Um ano depois, em exposição na galeria de Betty Parson, Greenberg afirma que desde Mondrian ninguém havia levado a pintura tão longe de si mesma, mas que isso não seria uma qualidade única de Pollock e, sim, de toda uma geração, que percebeu que a pintura moderna rejeitava o cavalete em favor da grandiosidade da parede. Mas foi Pollock, com sua sensibilidade e cultura, quem entendeu que essa tendência permitiria maior concentração na superfície da tela – sua textura e qualidades táteis – para equilibrar a possível monotonia que o *all-over* poderia criar.

Em entrevista realizada com William Wright em 1950, Pollock explica porque passou a trabalhar em telas cada vez maiores: “I’m just more at ease in a big area than I am on something 2x2; I feel more at home in a big área”⁹⁴. A escolha do

⁹³ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p.146, 147.

⁹⁴ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.22. “Eu apenas fico mais à vontade em uma grande área do que em um espaço de 2x2; me sinto em casa em um grande espaço.” (a tradução é nossa)

artista, ao utilizar a preposição “*in a big area*” e não *on*, sugere a possibilidade literal de entrar na superfície da tela estendida no chão, pois a preposição *on* indicaria uma postura mais tradicional do pintor, com a tela a um braço de distância do corpo do artista, mesmo que posicionada no chão.

Essa troca de preposição levou Wright a questionar se Pollock realmente pisava na tela enquanto trabalhava, ao que o artista teria respondido “muito pouco”. Mas admitiu que isso ocorria ocasionalmente; o que mais frequentemente o impedia de pisar na pintura era a possibilidade de trabalhar pelos quatro lados da tela, o que proporcionava o alcance necessário à área de trabalho. Esse movimento ao redor de todo o perímetro da tela explica o *all-over* homogêneo no campo visual, criado pelo *dripping*. Dessa maneira, as pinturas transmitem a impressão de totalidade que se autorrealiza, como se tivessem vida própria; sensação de campo que se forma. O princípio inato de autorganização é característica principal da técnica do *dripping*.

A horizontalidade das pinturas talvez seja influência das oficinas de Siqueiros, mas é importante ressaltar que, ao final, as obras são novamente verticalizadas, ao serem penduradas na parede. O destino é a parede, não o chão. Seja como for, são obras que, principalmente por sua espacialidade, misturam-se com o mundo, criam atmosferas, seguem além dos limites da tela, eliminando qualquer sensação de profundidade e de dualismo no espaço pictórico. Não há início, nem fim. Como disse Lee Krasner: “That’s exactly what Jackson’s work is, sort of unframed space.”⁹⁵

Situada na clave do sublime romântico, a grandeza da *action painting* de Pollock pode ser associada à própria percepção do infinito do Universo. O *all over*, realizado em telas de escala física, proporciona a sensação de que o movimento corpóreo expressivo continua para além das margens da tela. O que nos lembra a famosa conclusão da segunda crítica de Kant, quando tocado pela grandeza extraordinária da natureza e do homem afirma: “Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: o céu estrelado acima de mim e a lei moral dentro de mim.”⁹⁶ Ouso dizer que algo semelhante nos ocorre na experiência de uma obra de Pollock.

⁹⁵ FRIEDMAN, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, p. 157. “É exatamente o que a obra do Jackson é, um tipo de espaço sem moldura.” (a tradução é nossa)

⁹⁶ KANT, *Crítica da Razão Prática*, p.220.

Em *O Sublime e a Vanguarda*⁹⁷, Jean François Lyotard aproxima a arte norte-americana à estética do sublime kantiano, já que a arte realizada no tempo da ação, do agora, expressa o inexpressável, pois o ilimitado não pode ser representado em um todo; o infinito não pode ser pensado pelo Entendimento.

Kant não se dispôs a interpretar ou definir a arte, mas sim em pensar de forma crítica como a conhecemos. Questão semelhante assombrou Allan Kaprow, conhecido por seus *happenings*, ao discorrer sobre o legado de Jackson Pollock e como sua arte deveria ser absorvida. De acordo com Kaprow, para captar o impacto de uma obra de Pollock adequadamente, o espectador deveria ser acrobata, constantemente oscilando entre a identificação com as mãos e o corpo que lançaram a tinta e ficavam dentro da tela e a submissão às marcas deixadas pelo *dripping*, permitindo que o tomem de assalto: “The artist, the spectator and the outer world are much too interchangeably involved here.”⁹⁸

A *action painting* põe a ênfase na experiência. A partir desta experiência, se dá a existência. Quando enfrentamos uma obra de Pollock, somos tomados pelo espanto, não há tempo de interpretação, apenas percepção. Não há contemplação, e sim fruição. Essa experiência demanda um tempo próprio contínuo de absorção da experiência, que será explicado, no próximo capítulo, como tempo vivido.

Espaço objetivo, tempo objetivo e, com eles, o mundo objetivo das coisas e processos reais – tudo isto são transcendências. Bem entendido, espaço e realidade não são transcendentais num sentido místico, como “coisas-em-si”, mas justamente o espaço fenomênico, a realidade fenomênica espaço-temporal, as formas espacial e temporal que aparecem.⁹⁹

Experimental por natureza, a pintura de Pollock oferece ao final todo o processo de sua realização, meios e modos se confundem. No entanto, ao se colocar sobre a tela estendida no chão, seria natural que Pollock perdesse a visão do todo e tivesse que trabalhar por partes, em frações da tela estendida. As fotografias de Namuth permitem imaginar a luta do artista em aceitar os limites da tela. E se na obra acabada não há limites espaciais, é porque durante sua produção o artista soube lidar com a tensão criada entre o centro e as bordas, limites concretos e implacáveis impostos pelos meios específicos da pintura. Dessa maneira, ao sintetizar as

⁹⁷ LYOTARD, *Lo Sublime e la Vanguardia*, p.98.

⁹⁸ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.86 “O artista, o espectador e o mundo estão envolvidos aqui de uma maneira muito permutável.” (a tradução é nossa)

⁹⁹ HUSSERL, *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, p.47.

múltiplas visadas fracionadas de áreas diferentes em um único todo, o artista demonstra sua capacidade de antecipar o efeito que desejava criar de *all over*.

Essa capacidade de antecipar o que seria a obra finalizada só pode acontecer a partir de grande conexão com o trabalho, ligação intencional entre os atos de percepção e expressão; nexos que pode ser sentido ao observarmos o movimento do corpo ao dançar sobre a tela, a criação de um tempo próprio em um espaço próprio:

Technic is the result of a need
new needs demand new technics
total control, denial of accident
states of order, organic intensity
energy and motion made visible
memories arrested in space,
humans needs and motives
acceptance.¹⁰⁰

Autumn Rhythm, One: Number 31 e Lanvender Mist estão entre as obras de *action painting* mais importantes de Pollock. Ressalte-se que, produzidas através da técnica do *dripping*, cada qual possui um movimento diferente, que parece capturar o tempo dentro dele mesmo. Diante do *all over*, o tempo se transforma em espaço, o espaço em tempo. Ao fundir figura e fundo, Pollock funde tempo e espaço. E uma vez capturado, o tempo continua para além da tela, como movimento eternizado, “memórias detidas no espaço”.

A ideia de memórias detidas no espaço, registrada pelo próprio artista, não se refere a simples memórias, mas pode ser entendida como a percepção da consciência do tempo ou o tempo vivido.

3.4.3 O tempo na *action painting*

A temporalidade é preocupação constante no pensamento do século XX. Em *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, Husserl salienta que o tempo não é fenômeno empírico mensurado pelo relógio e sim a consciência

¹⁰⁰ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.24. Anotações encontradas nos papéis do artista. “Técnica é o resultado de uma necessidade. Novas necessidades exigem novas técnicas. Controle total. Negação do acidente. Estados de ordem, intensidade orgânica. Energia e movimento tornados visíveis. Memórias presas no espaço, necessidades humanas, fundamentos. Aceitação.” (a tradução é nossa)

do tempo, uma forma complexa de intencionalidade, que existe sucessiva e simultaneamente, envolvendo todos os aspectos da vida consciente.

Não há uma temporalidade vertical e outra horizontal, também há uma temporalidade transversal que permeia todas as outras. O agora não se encerra em si mesmo, está ligado diretamente ao passado e ao futuro. A ação se dá no presente, contém, entretanto, sempre um horizonte de passado e futuro: o chamado “fluxo absoluto da consciência”¹⁰¹. Cada fase do ato perceptivo tem tripla intencionalidade: a impressão primária, a retenção e a protensão. A impressão primária é a consciência originária, a fase do objeto que aparece como agora; a retenção é a consciência do passado, um permanecer daquilo que passou, que cria uma relação imediata entre passado e o constante; a protensão é a abertura da consciência ao futuro, momento em que a percepção se abre a novas experiências daquilo que está sendo experimentado no presente. Essa tripla intencionalidade forma o “fluxo de consciência”, realidade em ação que se altera continuamente.

Uma vez que exige comprometimento com o futuro, podemos dizer que a ação também é limitadora. O engajamento do sujeito da percepção determina a ação. Ao se comprometer com o futuro, a ação demanda que o agora se vincula no passado. Dessa forma, não apenas podemos pensar em caos ou acaso na *action painting*, no mesmo momento em que se prepara para o que virá, o artista já prevê o que está por acontecer.

No processo criativo de Pollock, a problemática da realidade implica uma decisão, um engajamento moral. Nessa experiência, em que Pollock, como Narciso e o espelho d’água, se une com a tela, o dualismo cartesiano de sujeito e objeto, homem e mundo, figura e fundo é tensionado. O ato de expressão é ato original de criação e a obra, revelação de um gênio.

Arte sem projeto ou esboço, as obras de Pollock são a materialização dessa ação que as cria. Sem um projeto que sinalize como começar e para aonde seguir, Pollock se aproxima dos jazzistas na improvisação do impulso e na audácia com que investe sobre o desconhecido. Em sua pintura performática, o corpo baila sobre a tela e exprime, no emaranhado de linhas que surgem, todo o impulso vital. O movimento do corpo determina a duração da experiência, que se desenvolve entre o passado e o futuro imediatos. Como diz Merleau-Ponty, o “corpo toma posse do

¹⁰¹ HUSSERL, *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, p.127.

tempo, ele faz um passado e um futuro existirem para um presente ... ele faz o tempo em lugar de padecê-lo”¹⁰².

Assim, o objeto estético, que existe no tempo, possui um tempo próprio, inalienável, uma vida latente e pronta a revelar-se. Experiência vivenciada na *action painting* de Pollock e evidenciada na música, mais ainda intensamente no jazz.

¹⁰² MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 321.

4

O jazz como *action music*

A música não se situa no mesmo plano da linguagem visual ou verbal, opera em nível radicalmente diferente. A cada palavra, ideia ou conceito impostos em uma tentativa de análise musical, algo se transforma, reduz-se ou se perde. Há quem tenha dito que, para falar sobre música, melhor seria não falar. Explicá-la é tarefa quimérica. Por isso, buscamos aqui não falar sobre a música, mas sobre a musicalidade da música, o ato de expressão musical, existente no jazz e em seus improvisos.

Essa vida secreta da música, sua pulsão no tempo e no espaço, não pode ser expressa ou escrita na partitura. Nesse caminho, com o objetivo de melhor investigar o fenômeno, utilizaremos como ferramenta a fenomenologia, segundo a perspectiva de Edmund Husserl. Através do conceito de Intencionalidade, ele permite que se entenda a arte como transcendência da imanência; com as peculiaridades que a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty acrescentou, como visto acima.

A fenomenologia não explica o fenômeno, busca descrevê-lo. O tratamento do jazz como arte de ação, uma *action music* que se realiza em tempo e espaço próprios, será aqui apresentando segundo investigações de pesquisadores do fenômeno musical como Thomas Clifton, Judith Lochhead e Susanne Langer.

4.1

O surgimento do jazz

Em 1619, mesmo ano em que o Mayflower chegou na América do Norte, o primeiro navio negreiro ancorou em solo norte-americano. Esse vergonhoso fato histórico é responsável pelo surgimento de um dos mais autênticos estilos de arte criados nos EUA.

Ao longo do século XVIII, milhões de escravizados negros foram lançados nas plantações de arroz, tabaco e açúcar norte-americanas, denominadas *plantations*. Aos escravizados, era proibido aprender a ler e a escrever; até mesmo, falar durante o trabalho lhes era negado. Mas podiam cantar. Os senhores permitiam que cantassem, pois acreditavam que cantar lhes tirasse o sentimento de revolta e os acalmasse.

No início, cantavam sobre sua terra deixada para trás, com ritmos instintivos próprios da música africana. Possuíam os rudimentos de uma cultura musical, inclusive com instrumentos como caixas de ritmo e marimbas. Além disso, ao cantar, naturalmente harmonizavam suas vozes em coro e muitas vezes arriscavam passos de dança. Com o tempo, passaram a cantar sobre sua realidade. Através do canto, os escravizados comunicavam-se, literalmente conversavam entre si.

Em *Jazz & Co*, compilação de artigos sobre jazz, Vinicius de Moraes refere-se a esse momento como um dos primeiros sinais de revolta do povo negro nos EUA:

Quanta conversa de amor, quanta senha de aviso, quanto plano de fuga não deve ter corrido a pauta invisível estendida sobre o algodão em flor! Que poder de inflexões novas não se devem ter acrescentado à voz crestada de sofrimento e revolta, nos solos, duetos e coros campestres!¹⁰³

Os escravizados tiram toda a vantagem da única liberdade que lhes é concedida: a de cantar. Aos poucos, por conta da catequese norte-americana, o inglês dos hinos religiosos é absorvido por essa música, até então produzida em dialetos africanos. Essa mistura será responsável pelo nascimento do *spiritual*, o primeiro elemento de formação do jazz, que permite a “transformação negra dos hinos religiosos do Ocidente, a transferência da estrutura africana para a música séria e monótona do protestantismo”¹⁰⁴. Como canta Chico Buarque na música *Sinhá*, parceria com João Bosco: “Eu choro em urubá, mas oro por Jesus, me benzo no sinal da santa cruz”¹⁰⁵.

Vinicius defende que o ouvido musical do homem negro africano é mais apurado que o do homem ocidental; sua dinâmica rítmica mais acentuada e mais perfeita, o que possibilita o entendimento mais rápido e orgânico do compasso musical; e sua escala natural, a pentatônica¹⁰⁶, é facilmente adaptável às regras da escala diatônica¹⁰⁷ ocidental. Ao cantar pela primeira vez em inglês, o negro africano planta as raízes de uma nova forma de música no solo norte-americano.

¹⁰³ MORAES, *Jazz & co.*, p.45.

¹⁰⁴ MORAES, *Jazz & co.*, p.46.

¹⁰⁵ BOSCO, João e BUARQUE, Chico, *Sinhá*, Álbum Chico, 2011.

¹⁰⁶ Escalas de cinco notas ou tons que não possuem intervalos de semitom. São derivadas das escalas diatônicas, retiradas os IV e o VII graus nos tons maiores; e retirados o II e o VI graus nos tons menores. No blues o grau V é a *blue note*.

¹⁰⁷ Escalas de sete notas com cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons. Típicas da música ocidental.

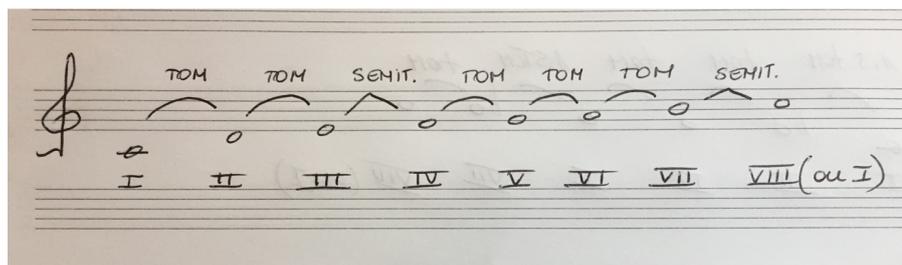


Figura 8 - Escala Diatônica de Dó Maior

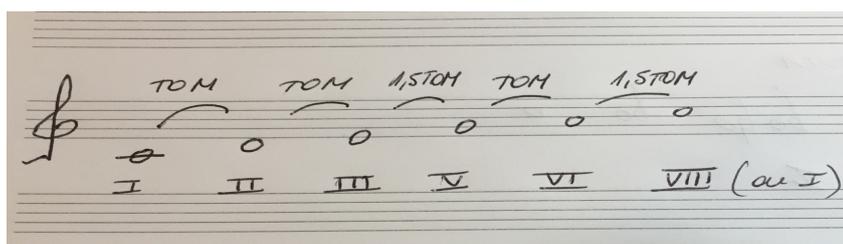


Figura 9 - Escala Pentatônica de Dó Maior

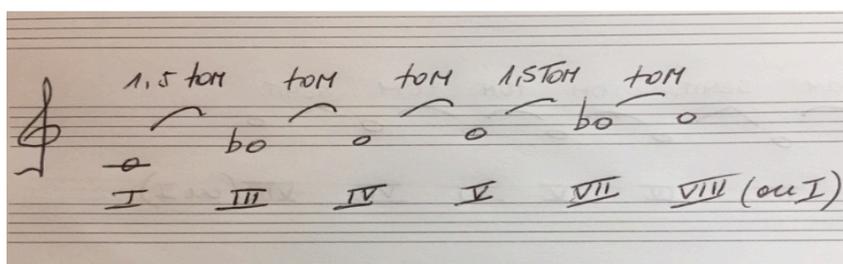


Figura 10 - Escala Pentatônica de Dó menor

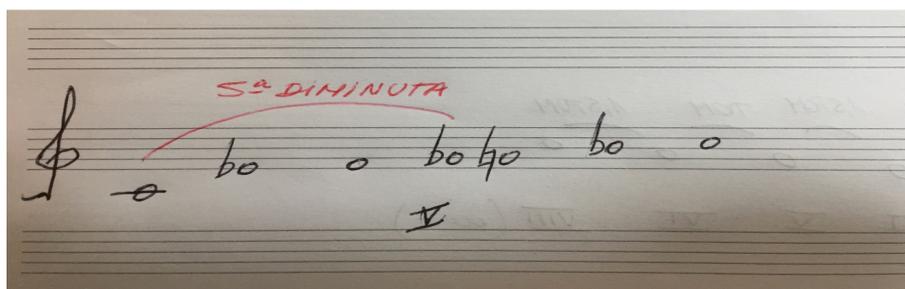


Figura 11 - Escala Pentatônica de Blues de Dó menor com Blue Note

Ao *spiritual*, soma-se a *work-song* ou canção de trabalho. Durante o trabalho diário nas plantações, os escravizados cantavam de acordo com o ritmo do trabalho e tentavam torná-lo mais brando. A maioria desses *spirituals* e *work-songs* é anônima e adquire número infinito de variações, ao passar de boca à boca. Mas ambos são formas musicais coletivas de expressão vocal e de caráter social e há um momento, no dia a dia desse escravizado, em que ele precisa desabafar sua tragédia

individual, seu anseio de liberdade, de vida, sua revolta e, daí, começa a cantar sozinho. Surge o blues.

Ao contrário do *spiritual*, que atende à necessidade de comunicação coletiva, o blues é uma manifestação individual. O escravizado não canta mais sobre Deus; canta sua origem, sua dor, sua necessidade de liberdade. O blues é “a poesia lancinante que só a linguagem da música soube exprimir para o ser privado dos seus mais ínfimos direitos, menos o de cantar; é a voz individual do negro dando forma à sua tragédia íntima”¹⁰⁸.

Vinícius exemplifica o efeito singular que o blues causa sobre os frequentadores de um clube noturno norte-americano qualquer:

A orquestra toca um swing ou um número de dixieland ou uma peça de bop; está tudo muito bem; os cats¹⁰⁹ tem seus kicks (prazer particular provocado pela música de jazz) e se entregam fisicamente aos ritmos em execução com as expressões faciais, meneios característicos, marcam o compasso com os pés, com as mãos e a cabeça, que identificam imediatamente o cultor ou o amador; ou se interiorizam na fria tensão dos mais sofisticados, do mais intelectualizados, os que creem no jazz como uma religião e se deixam estar em suas mesas absolutamente impenetráveis, tendo os seus kicks em silêncio, os extáticos e estáticos, os cold ones, os participantes da deletéria corrente moderna de vida e filosofia que vem de Kierkegaard e Kafka, até Malraux, Sartre, Malaparte e seus novos discípulos ... mas de repente a orquestra ataca os primeiros acordes de um blues, a atmosfera muda. Todos ouvem e se concentram. Sente-se a evocação em todas as faces.¹¹⁰

Musicalmente, pode-se dizer que o blues é a melodia básica do jazz. A blue note, característica musical, que traz o que alguns chamam de “sentimento de tristeza” à música, é a “bemolização” de certas notas da escala, ou seja, a descida de meio tom dessas notas, geralmente a terceira e a sétima notas. Esse elemento é responsável pelo efeito de modulação, que causa uma sensação de dissonância em relação ao seu tom inicial, a primeira particularidade do blues, a que poderíamos acrescentar outros padrões, como os doze compassos e as possibilidades de interpretação da frase melódica.

A interpretação diatônica do blues provoca uma suavização da melodia; traz o elemento *sweet* ao jazz. A interpretação não diatônica liberta-se da obrigação tonal, cria um elemento quente, *hot*, que, esclarece Vinícius, é o sangue do jazz e argumenta: “Os verdadeiros intérpretes do blues sempre fizeram da frase melódica

¹⁰⁸ MORAES, *Jazz & co.*, p.50.

¹⁰⁹ *Cats* é como são chamados os fãs de jazz.

¹¹⁰ MORAES, *Jazz & co.*, p.49.

o que quiseram, emprestando-lhe novas sutilezas de tempo, novas variações de acentuação, novos valores tonais”¹¹¹.

Chegamos assim à origem do jazz: a interpretação. Seja na voz humana ou nos instrumentos musicais, jazz é interpretação. E não seria assim com toda a música? A distinção das apresentações de óperas, concertos, sinfonias não viria justamente da interpretação da partitura original por cada músico, solista, maestro? Pois o mesmo acontece no jazz e os músicos de jazz, ao longo das décadas, fizeram questão de exaltar esses contrastes, como explica Vinicius:

Jazz é qualquer nota que saia do trompete de Louis Armstrong, ou de suas cordas vocais. É qualquer trecho de qualquer peça do criador de boogie, o fabuloso Jimmy Fancy. É a clarineta de George Lewis em sua maravilhosa simplicidade ou a de Jimmie Noone e Johnny Dodds. É o piano do imortal Jelly Roll Norton, a bateria de Zutty Singleton, o modo interpretativo de uma Bessie Smith ou de uma Billie Holiday. Isso é jazz, é a inflorescência dos cantos religiosos negros, a que se chamam *spiritual* em cruzamento com o blues, (...) as canções de prisão e de todo o demais folclore negro americano, graças à boa terra de Nova Orleans. Jazz é a voz solitária ou polifônica da revolta, da sensualidade, do pathos dos negros e se prolonga através de instrumentos musicais desobedientes a tudo que não seja espontaneidade, invenção, improvisação.¹¹²

Revelado então a partir da mistura do *spiritual*, da *work-song* e do blues, o fenômeno do jazz aconteceu na cidade de New Orleans, Louisiana, e não poderia ter sido diferente. New Orleans possui uma história singular.

Fundada por franceses, a cidade passou para as mãos dos espanhóis e de volta aos franceses, até ser vendida por Napoleão, em 1803, ao governo dos EUA. Além disso, a cidade era um centro portuário, às margens do Rio Mississippi, o que facilitava a circulação, não somente de mercadorias, mas de diferentes culturas: franceses, espanhóis, ingleses, irlandeses, italianos, alemães e eslavos criaram um mosaico cultural, religioso e artístico, que encontraria no jazz seu maior expoente.

Todos esses imigrantes amavam, antes de tudo, sua própria música, os sons que traduziam sua pátria e que desejavam manter vivos. Negros, brancos e mestiços coexistiam numa nítida divisão racial, mas acabavam por influenciar musicalmente uns aos outros. Joachim-Ernst Berendt lembra que New Orleans possuía uma atmosfera romântica e exótica, que encantava viajantes de todo o mundo.

¹¹¹ MORAES, *Jazz & co.*, p.51.

¹¹² MORAES, *Jazz & co.*, p.97.

A cidade foi para o jazz o que Nova York foi para o Expressionismo Abstrato. Se nas artes visuais, a chamada New York School sofreu influências da arte moderna praticada na França, algo semelhante aconteceu com a cultura e com a música de New Orleans. São de origem francesa o *mardi gras*, famoso carnaval local, que se tornaria expressão da alegria e vivacidade da cidade e os *funerals*, traslado fúnebre, em que os músicos de jazz acompanhavam o féretro na ida, com uma música triste e na volta, em ritmo de festa.

Para Vinicius, o bordel de New Orleans teve um papel relevante na criação do jazz. Por conta do barulho, era proibida a entrada de bandas de música na intimidade dos bordéis, sendo permitido apenas o som de um piano. Essa realidade obrigou os pianistas a procurarem no teclado todos os efeitos instrumentais possíveis, enriquecendo a formação do músico e a execução do instrumento. Por outro lado, o ambiente de excitação do bordel, com atmosfera que misturava sedução e violência, acrescenta novos termos à lírica do jazz e influencia também seus músicos. Como nunca se pautou por critérios de pureza, o jazz pôde abraçar a vida em sua totalidade.

Após a Guerra Civil (1861-1865), no período da restauração, instrumentos musicais militares eram vendidos por preços irrisórios. Trompetes, clarinetas, trombones, cornetas, tubas, tambores eram facilmente encontrados e negociados no centro de New Orleans. Autodidatas, os negros começam a testar os instrumentos, a tocá-los como se fossem um prolongamento de suas vozes, de seu canto, criando novos sons e efeitos. Algumas vezes os instrumentos eram mais “falados” que tocados, expressando o sentimento individual do músico.

A expressão dos metais é diferente daquela produzida pelas orquestras sinfônicas a perseguir a tradição ocidental. Trata-se aqui de uma verdadeira redescoberta dos instrumentos, pois o único professor que têm é a própria intuição musical, a própria paixão pelos ritmos e melodias que trouxeram consigo da costa africana, e que foram pouco a pouco transformando.¹¹³

Os negros passam a exprimir em seus instrumentos todos os ritmos, que dançavam e cantavam em suas festas e cerimônias, mas agora com novas técnicas, por exemplo, o emprego demasiado de vibratos¹¹⁴, que raramente eram utilizados

¹¹³ MORAES, *Jazz & co*, p.85.

¹¹⁴ Vibrato: oscilação de altura em uma única nota durante a execução.

nas músicas tradicionais. Vale lembrar uma das máximas de Pollock, “technique is just a means of arriving at a statement”¹¹⁵.

Os creoles aprendem música pelos métodos ocidentais e se tornam exímios músicos. Os brancos aprendem com os negros e com os creoles e, quando os novos ritmos se tornam dançáveis, as bandas de brancos são de início as mais solicitadas. O importante é que músico passa a ser uma profissão. Bandas de todos os naipes se formam e se influenciam, e, com o passar do tempo, independentemente das questões raciais, as raízes africanas e a contribuição estrangeira dão lugar a uma expressão nacional. “Como a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma solução que não anule o uno no múltiplo, nem a liberdade na necessidade.”¹¹⁶

Conhecido como o primeiro pianista a improvisar desobedecendo a estrutura fixa das composições de *ragtime* de forma livre e jazzística, Jelly Roll Morton é um dos músicos mais importantes dos primórdios de New Orleans. Em 1902, o próprio pianista afirmou ter inventado o jazz. Joachim-Ernst Berendt conta que em seu cartão de visita podia-se ler “criador do *ragtime*”¹¹⁷.

Antítese do *American way of life*, testemunha rebelde de sua história, o jazz pode ser considerado a própria encarnação da saga norte-americana: o racismo, a luta contra a opressão, os ideais de liberdade, o Crash de 29, a Guerra Fria, o Macarthismo, todos os acontecimentos que constituíram o homem moderno norte-americano formaram o jazz.

Na década de 1940, o estilo do momento era o *Bebop*. Capitaneado por personalidades como Thelonious Monk, Dizzy Gillespie e Charlie Parker, entre outros, o *Bebop* se distanciava do *Swing*, estilo anterior, por sua intensidade melódica e rítmica. No saxofone de Parker, frases musicais nervosas e velozes, muitas vezes curtas, explodiam no espaço, às vezes dando um tom fragmentado à composição; mas então entrava a banda em uníssono e retomava o tema. O improviso ganhou uma força nunca vista antes, cada nota escolhida pelo músico, cada cadência, cada respiração, reuniam em si o próprio ato de expressão. Através

¹¹⁵ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p. 23. “Técnica é apenas o caminho para chegar numa declaração.” (a tradução é nossa)

¹¹⁶ ARGAN, *Arte Moderna*, p.20.

¹¹⁷ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.33.

dele, os músicos exteriorizavam seu “espanto” perante o mundo. O jazz se tornou, ao menos em Nova York, a trilha sonora oficial do existencialismo.

O jazz possui o espírito livre de um gênero musical, que enfatiza a igualdade na diferença; existe pelo empenho individual de cada músico, e em sua interação plena com a toda a banda. A luta contra a segregação começa no palco, em que o interesse de uma minoria tornar-se-á a música popular da sociedade norte-americana industrial. E a busca de todo jazzista por um estilo inconfundível é também a busca de todo artista por uma voz interior.

O impulso comunicativo que os afro-americanos transmitiram ao jazz agregou um novo princípio à história da música: a transposição para a linguagem dos sons e do ritmo de conceitos como individualidade, igualdade de direitos, dignidade e liberdade. A força do jazz é sua libertação.¹¹⁸

Mas nem todos viam no jazz a representação de uma liberdade. Em *Moda Intemporal*, publicado em 1955, o filósofo alemão Theodor Adorno (1903-1969) considera que o jazz, fruto da indústria cultural, promove a alienação das massas, defende que em tempos de “valores musicais fetichizados” e “audição regressiva”, a música deveria recusar-se a ser fácil e agradável, e “culinariamente gostosa”. Ao seu ver, essa “moda intemporal” – o jazz – é invariavelmente o mesmo, seja denominado swing ou bebop.

A mesmice do jazz não consiste em uma organização básica do material, na qual a fantasia, como em uma linguagem articulada, poderia evoluir livremente e sem inibições, mas em uma promoção de truques, fórmulas e clichês bem definidos, que excluem todo o resto.¹¹⁹

Mais tarde, no começo dos anos 1960, em *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno ameniza suas críticas ao jazz como representação contemporânea da música ligeira e reconhece suas virtudes e seu potencial libertador para jovens descontentes com as imposições da cultura oficial.

No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johann Strauss, ele possui proficiência técnica, presença de espírito, bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação. (...) O clima do jazz libertou os *teenagers* do mofo sentimental da música utilitária dos pais. (...) Sem dúvida, dormita no jazz o

¹¹⁸ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.26.

¹¹⁹ ADORNO, *Prismas, Crítica Cultural e Sociedade*, p.120.

potencial de uma sublevação musical a partir da cultura por parte daqueles que não foram por ela aceitos, ou, então, irritaram-se com sua desonestidade.¹²⁰

4.2

O processo da *action music*

O conceito de *action music* vem de *action painting*, expressão, como vimos, criada por Harold Rosenberg para enfatizar o ato de pintar.

Há uma essência no *fazer musical*, que não é propriamente tocar, e sim deixar aparecer. Esse deixar aparecer é justamente a experiência do fenômeno expressivo. Na expressividade do gesto, que une as notas, reside o artístico da música, ato que assegura vivência e espontaneidade ao fazer musical, característica que pode ser bem ilustrada pelo improviso jazzístico.

Partamos do bebop, estilo de jazz contemporâneo ao Expressionismo Abstrato, em direção às vanguardas mais recentes e, portanto, cuja quebra com a estrutura jazzística anterior, imortalizada por Louis Armstrong (1901-1971) e Duke Ellington (1899-1974), pode ser comparada à revolução protagonizada pela nova pintura norte-americana, em relação à arte figurativa antes praticada no país.

O bebop nasceu a partir de uma reação ao swing, estilo que havia se tornado extremamente comercial e assim, uma reação contra as convenções jazzísticas, até então estabelecidas. Estilo virtuoso de imensa dificuldade de execução, baseado em ritmos intrincados e harmonias ousadas, as melodias do bebop podem soar difíceis e tortuosas a uma “primeira ouvida”, e talvez por isso tenham provocado escândalo no início. No entanto, foi um estilo que se conectou imediatamente com a ideia de música de protesto. Essa imediata imagem de caos que a música provocava, combinava perfeitamente com o clima da época. Pode-se dizer que era, na verdade, o reflexo daquela atmosfera deteriorada pela guerra e pela tragédia representada pelas bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki.

Estilo contrário ao gosto comercial dominante da burguesia branca, o bebop significou, para os negros, a afirmação da consciência de sua dignidade e força cultural. O universo musical dramático e original do bebop desejava liberar todas as energias individuais – vide os solos de Charlie Parker e Dizzy Gillespie; e mais tarde, o *Free Jazz* de Ornette Coleman.

¹²⁰ ADORNO, *Introdução à Sociologia da Música*, p.103 e 104.

A linguagem revolucionária do bebop obedecia a alguns princípios: a completa libertação, para não dizer desconhecimento, do *beat*¹²¹; solos e improvisos – como na *Constelação* de Miró – formados por um excesso de notas, uma avalanche de sons, que, no entanto, encaixavam-se perfeitamente naquele espaço sonoro; a harmonia encaminhava-se para a politonalidade, que permitia o uso simultâneo de tonalidades diferentes. Essa música, aparentemente caótica em sua infinidade de acentos, contrastes e cromatismos, não deixava de estar sujeita a uma estrutura, a uma organização lógica, mesmo que soasse incandescentemente expressiva.

Em *Ko Ko*, música gravada em 1945 por Charlie Parker (saxofone), Dizzy Gillespie (trompete), Max Roach (bateria), Curley Russel (baixo), Argonne Thornton (piano) e Miles Davies (trompete), considerada o manifesto do bebop, não há exposição do tema, mas uma longa introdução, que será repetida ao final como uma coda¹²². Subdividida por frases tocadas em uníssono e solos breves, porém energéticos, é o primeiro jazz em que há solo de bateria. Cheia de explosões agudas, cascatas sonoras e intrincados movimentos, melodia, harmonia e ritmo desenvolvem-se com tal swing, que os sons aparentemente independentes confluem numa única e grandiosa mensagem musical, uma apoteose. Assim como em *One: Number 31*, de Pollock, a ordem pulveriza-se sob o impulso de radical liberdade, que termina por formar original unidade.

Enquanto no bebop, os improvisos eram criados dentro de um circuito harmônico, ou seja, a partir dos acordes de determinada harmonia, no final da década de 1950, os improvisos de Miles Davis brotavam de escalas e não mais de acordes, o que levava a uma linearidade de maior liberdade na construção melódica, que pode ser verificada no canônico (se é que podemos utilizar tal expressão para falar de jazz) *Kind of Blue* (1959). Anos depois, em *Bitches Brew* (1970), Miles acrescentou instrumentos elétricos à banda e criou novas atmosferas fascinantes, em que o todo se move harmonicamente, formando centros tonais, que servem de base à improvisação. Paralelamente, Ornette Coleman com o *Free Jazz*, libertou definitivamente a música da hierarquia dos acordes, em direção a improvisações aparentemente anárquicas e instintivas, que não excluía, contudo, a presença de estruturas musicais.

¹²¹ *Beat*: como é chamada a contínua pulsação rítmica que indica o tempo no jazz.

¹²² Coda: última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo ou forma padrão.

4.3 O ato musical

Música é energia, potência, movimento: é ação! O som, para adquirir sentido, demanda intenção. Essa intenção sonora contém ritmo (além do fato de o som ser essencialmente ritmo, já que é produzido por vibrações e frequências) percebido e expressado por um corpo. A interpretação está na relação de mútua fundação entre gesto e intenção musical. Dessa maneira, devemos nos concentrar na ação, afinal, como diria Merleau-Ponty, é nela que habitamos.

Toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas têm um certo significado escondido por trás das notas que constitui aquilo que determinada peça pretende dizer: o ato de expressão musical. Esse ato acontece tanto no momento de composição da peça quanto de execução, ambas situações geradas a partir do ato de criação.

A ação musical se revela no gesto musical que une, intencionalmente, as notas, dando-lhes sentido. Esse sentido deve ser entendido como campo de possibilidades, uma dimensão existencial aberta do Ser.

Em *Como ouvir e entender música*, Aaron Copland (1900-1990), compositor e maestro norte-americano, explica que, para compor, o compositor deve estar dentro e fora da música, como um uma atitude subjetivo-objetiva. Essa dualidade é a base para uma leitura fenomenológica do jazz. Na obra de arte, que revela sua existência na sua aparência, o dualismo platônico de mundos sensível e inteligível é superado.

Segundo Copland, “todo compositor começa com uma ideia musical. O tema (ideia musical) é um presente dos céus. Ele não sabe de onde veio o tema – e não tem controle sobre ele. É quase como a escrita automática”¹²³. Se, nesse primeiro momento, a música surge inconscientemente, na sequência será examinada, pensada, testada. No jazz, todo esse processo acontece no momento que o fenômeno se apresenta à consciência, através de uma *epoché* fenomenológica, um “espanto”, que busca, assim como na *action painting*, dar sentido às coisas e à existência.

“O compositor dispõe de uma ideia. (...) Examina a linha musical do ponto de vista da beleza formal. Gosta de ver de que maneira ela sobe e desce, mais ou menos como

¹²³ COPLAND, *Como ouvir e entender música*, p.32.

se fosse uma linha desenhada. Pode até tentar retoca-la, de maneira que o sobe e o desce do contorno musical funcione melhor.”¹²⁴

A linha musical é antes de tudo uma sucessão de notas. Através de uma alteração de dinâmica¹²⁵ pode-se transformar o significado emocional das mesmas notas; tocá-las furiosamente causa uma emoção diversa da experiência de ouvi-las suavemente. Alterando-se a harmonia, pode-se dar uma nova pungência ao som. Com um tratamento rítmico diferente, a mesma melodia pode transformar-se de uma marcha em uma *berceuse*. A natureza essencial da ideia musical é guiada e alterada a partir de atos intencionais geradores do ato de expressão.

A música é uma arte do devir, arte do gesto que se desfaz em som, ressoando em nossa alma enquanto durar a peça, como no “eterno enquanto dure” de Vinicius de Moraes. Isso significa que toda música deve dar a impressão de fluência, deve ter um sentido de continuidade que ligue a primeira nota à última. A experiência estética, tanto expressiva quanto perceptiva, ocorrerá em seu processo de existir, em seu fluxo interno de tempo, em sua ação.

Pode-se compreender a “volta às coisas mesmas” husserliana na pintura moderna, através da preeminência da materialidade do quadro, suas especificidades e na música do século XX, através da noção de que antes de qualquer associação cultural, sons são sons. Sons que ocorrem em determinado tempo, o chamado tempo próprio do artista, que vivencia a experiência e entrega ao mundo sua criação.

4.4 **O tempo no jazz**

Jazz é o primado do ritmo, a construção do tempo a partir da intensificação do gesto expressivo. É de tal forma livre e natural, que cada músico possui seu som pessoal. Como descobre Roquetin, protagonista de *A Náusea*, ao ouvir ragtime *Some of these days* e, assim experimentar o fim do mal-estar causado pela contingência, no jazz, a música possui um tempo próprio como se fosse o tempo do próprio *Ser*. Durante um solo jazzístico, o músico – aqui encarado tanto como compositor quanto como intérprete – desmonta, analisa, sente e remonta a estrutura harmônica da música que apresenta, tudo acontece ao mesmo tempo. A melodia

¹²⁴ COPLAND, *Como ouvir e entender música*, p.33.

¹²⁵ Potência de volume e interpretação.

tocada caracteriza-se pela sua estrutura dinâmica, isto é, sua fluência, o movimento das notas, que ocorre em um determinado ritmo e com uma determinada intenção.

Elemento essencial da música, o ritmo pode ser assim compreendido: regularidade e fluxo. Regularidade no que diz respeito a uma determinada simetria e coerência matemática, uma métrica; fluxo como movimento, a maneira de um evento fluir no tempo e no espaço. Porém, mesmo que um elemento rítmico seja repetido de maneira aparentemente igual nunca será exatamente o mesmo, a simetria é apenas aparente.

Em rio não se pode entrar duas vezes [nele], nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne (ou melhor, nem mesmo de novo nem depois, mas ao mesmo tempo), compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta.¹²⁶

A melodia é um objeto temporal, composta por notas, que constituem as frases musicais, que formarão a melodia como um todo. Explica Husserl: na experiência musical, o ouvinte deve aguardar soar a última nota, seja da frase musical, seja de toda a melodia e assim compreender o todo. A duração interna de cada nota é sempre maior do que a execução prevista na partitura, ou seja, a nota pode soar como uma semínima ou colcheia no compasso musical, por exemplo, mas sua ressonância na consciência persiste por todo o período de tempo, em que durar a reprodução da música, a performance, esse é o tempo musical: passado e futuro desenvolvem-se no presente.¹²⁷

Ouvimos a nota neste momento, agora e esse agora será seguido por outro agora da nota seguinte, mas a ressonância da nota anterior permanecerá, até que toda a música ou aquela frase musical se esgote; o fluxo temporal husserliano de presente, passado imediato e futuro imediato simultâneos. É a ação vinculada a um tempo e espaço musicais geradores do ato de expressão, em que tanto o passado quanto o futuro são presentes: uma sucessão de “agoras”.

Quando vemos, ouvimos ou, em geral, percebemos algo, acontece normalmente de o percebido nos permanecer presente por um lapso de tempo, mas não sem se modificar. (...) Quando, por exemplo, soa uma melodia, o som individual não desaparece completamente com o cessar do estímulo ou então com o movimento dos nervos por ele excitados. Quando soa o novo som, o precedente não desaparece sem deixar rastro, senão nós seríamos incapazes de notar as relações entre os sons

¹²⁶ HERÁCLITO, *Fragmento 91*, p.60.

¹²⁷ HUSSERL, *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*.

consecutivos, nós teríamos em cada instante, um som, eventualmente, no intervalo de tempo entre o toque de dois sons, uma pausa vazia, nunca, porém, a representação de uma melodia.¹²⁸

De acordo com Husserl, o fundamento para um objeto se tornar um objeto temporal depende essencialmente da duração do fluxo de percepção, experimentado consecutiva e simultaneamente, nunca cronologicamente. É como o cometa no espaço sideral: o resíduo localizado na cauda do astro representa as notas da melodia retidas na memória, o passado recente; o presente é a cabeça do cometa; a antecipação do movimento do cometa no espaço, sua direção, o futuro imediato.

Enquanto a experiência musical progride, tanto o ouvinte quanto o músico experimentam a fase futura da melodia tornar-se cada vez menos futura e mais presente – até se tornar passado. No caso de um improviso jazzístico, durante todo esse fluxo de consciência, a partir da percepção sensível e temporal do que é desenvolvido no presente, a resposta do músico, a sequência musical tocada em seguida é o próprio ato de expressão. A pausa musical não é apenas um silêncio rítmico, é um espaço que valoriza o que acabou de ser feito e impulsiona o que virá em seguida. Percebe-se que o ato de expressão origina-se no ato de percepção, e a arte de ação acontece nesse fluxo temporal entre um ato e outro. É na passagem da percepção para a expressão que a obra de arte acontece.

Na música, a métrica prevista no compasso é apenas uma ilusão evidenciada pela partitura. Ao tocar, cada intérprete, mesmo que busque ser fiel à notação do compositor, imprimirá seu ritmo próprio, uma das características determinantes da interpretação. O caráter, a tensão, a intensidade, ou seja, a intencionalidade como o intérprete irá de uma nota a outra são as diferenciações, conscientes ou não, responsáveis pelo imenso valor expressivo do discurso musical, característica perfeitamente observável nas improvisações jazzísticas, cujo *beat* nem sempre ocorre na marcação do compasso e sim no ponto em que o músico sente que deva ocorrer.

4.5 O improviso

Uma peça musical é criada espontaneamente, em processo tanto composicional quanto improvisacional. É no improvisar que o compositor compõe. Há uma elegante dialética no que seria inevitável na música – o estilo, o

¹²⁸ HUSSERL, *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, p.53.

conhecimento musical do compositor/intérprete, as próprias limitações do instrumento executante – e o inventivo, a espontaneidade da criação em si. Mas é em seu processo fenomenológico, enquanto pensa a si mesmo, que o improviso musical acontece. Há um sincretismo de papéis: o compositor se torna o intérprete e, ao mesmo tempo, o espectador.

O improviso é justamente prova dessa natureza ambígua da música que, na música clássica, se oculta na interpretação. No jazz, o improviso, colocado em primeiro plano, evidencia a criatividade como impulso imediato, em parte, inconsciente, em parte técnica, sempre visceral. Na performance, o músico manifesta um contato físico e instintivo com a obra.

Ao contrário do que se costuma imaginar, há improviso na música clássica, mas esse improviso é restrito ao solista de concerto e o momento da improvisação é previsto em partitura e sujeito à duração indicada pelo compositor. É a chamada *cadenza*¹²⁹, quando o maestro faz parar a orquestra e o solista, livremente, executa seu improviso. Algumas vezes as notas da *cadenza* são sugeridas pelo compositor, mas o solista pode executá-las no ritmo que preferir. Seja como for, a melodia da improvisação sempre estará ligada à harmonia da peça. No jazz, todos os músicos da banda podem improvisar e raramente os outros integrantes param de tocar. Há alguns códigos que orientam os músicos quando uma improvisação começará ou terminará. Esses códigos variam de acordo com a época e o estilo do jazz.

O músico de jazz também improvisa dentro de uma harmonia preconcebida. Tal harmonia é a estrutura da música e, portanto, exige ordem. Assim como determinado tom possui diversas escalas, parte da sua estrutura, também é possível definir as possibilidades harmônicas de cada contexto, ou seja, os acordes que fazem parte desse tom. A isso dá-se o nome de campo harmônico. Assim, há para o músico uma determinada variação de acordes – como os do blues ou dos standards – e de passagens melódicas, as quais já sabe que pode utilizar. O que muitas vezes ao ouvido do leigo parece pura inventividade é, na verdade, fruto de muito estudo e conhecimento.

Desde a época clássica, os gregos, por exemplo, consideravam a improvisação fruto de uma técnica adquirida arduamente no exercício da *praxis*, como nos diz o historiador e antropólogo Jean-Pierre Vernant (1914-2007), em

¹²⁹ Não confundir com “cadência”, que significa apenas o movimento de uma frase ou acorde musical de um grau para outro da música.

Mito e pensamento entre os gregos, “a perícia repousa na eficácia de receitas positivas; não deve seu sucesso senão a este saber prático, adquirido pela aprendizagem, e que constitui, para toda atividade especializada, as regras do ofício”¹³⁰.

Isso não quer dizer que não exista espontaneidade, ou que a execução musical deixe de fluir de certa maneira intuitiva. A improvisação pode ser mais simples, como os ornamentos sutis das formas mais antigas de jazz; ou mais complexa, como no jazz moderno, em que as possibilidades são infinitamente mais ricas. O importante é que a improvisação seja autêntica, processo exclusivo, individual e intransferível, impossível de ser imitado.

Durante o improviso, um fenômeno desencadeia outro. Segundo Maurice Merleau-Ponty, essa motivação acontece não por uma eficácia objetiva – como a que une os acontecimentos da natureza –, mas pelo sentido que oferece. Há uma razão de ser que orienta o fluxo dos fenômenos sem estar explicitamente exposta em nenhum deles.¹³¹ A articulação entre as notas que se torna a unidade musical do improviso é justamente o que explicita o sentido imanente da música.

No que diz respeito à harmonia, o jazz é mais conservador, sua prioridade é sempre o ritmo e a construção do som. Em termos harmônicos, as blue notes – intervalos sonoros característicos do blues – são praticamente a única novidade. Ao contrário da música europeia, em que a finalidade da harmonia é marcar e estabilizar grandes seções formais, a harmonia do jazz baseia-se fundamentalmente em rápida sucessão de acordes de tensão e resolução.

A melodia do jazz caracteriza-se sobretudo pela fluência: quanto maiores as frases melódicas, menor a incidência de repetições. A repetição é rara no fluxo de improvisação, já que o solista que improvisa se utiliza da intuição e da espontaneidade. Além disso, há uma primazia do meio, em que melodia está intimamente ligada ao instrumento que a executa, com seus limites e características. Antes de tudo, a melodia é dependente do próprio músico que a cria, com sua personalidade; é a maneira com a qual o músico “fala”, a partir de seu instrumento.

O ritmo sustenta a melodia. No jazz, a sobreposição rítmica se orienta pelo *beat*, a base rítmica, que é tocada do início ao fim de uma maneira regular. A essência rítmica do jazz é o *swing*, uma precisão natural e livre, que pressupõe os

¹³⁰ VERNANT, *Mito e pensamento entre os gregos*, p.358.

¹³¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 81.

momentos de tensão e de relaxamento da melodia. É o deslocamento do acento rítmico, da síncope, porém de maneira flexível e sutil. Esse acento pode recair em qualquer ponto entre duas batidas, no lugar em que o músico sentir que é mais apropriado. Caso o acento se afaste da batida, é chamado de *off-beat*.

O ímpeto da criação, seus ritmos interiores, o fluxo melódico com as suas vibrações, pausas e inflexões, são percepções e expressões do intérprete, que os vive e os torna reais, audíveis, palpáveis, através do exercício concreto de sua arte, em operação simultaneamente imanente e transcendente. Pois, como afirma Maurice Merleau-Ponty, o imanente pode ser transcendente, o oposto jamais acontece.

O improviso musical persiste no tempo, ainda que possa ser considerado transitório. Mesmo com suas mudanças de ritmo, tom, *beat*, o improviso jazzístico possui identidade, individualidade e, por isso, jamais uma performance será igual a outra. Ao tocar, cada músico expressa sua singularidade, a particularidade de cada existência revelada durante aquela interpretação: é o agora, o imediatismo entre a criação e a execução.

Uma abordagem viável para essa questão pode se dar por meio dos conceitos de representação kantianos: *Vorstellung* e *Darstellung*. O primeiro sinaliza um estado da coisa, sem de fato apresentá-la; o segundo, apresenta a essência. Nesse caminho, a música ou a arte moderna, utiliza-se de ambos os conceitos, já que a forma não difere do conteúdo, mas é o conteúdo. Uma vez mais esclarece Merleau-Ponty: “se o conteúdo pode verdadeiramente se subsumido sob a forma e aparecer como conteúdo *desta* forma, é porque a forma só é acessível através dele”.

A *action music* do jazz, juntamente a *action painting* de Pollock são exemplos vivos, que evidenciam esse estado, em que meios e modos se confundem. Fundem-se música e execução. O improviso é a produção em ação de uma obra de arte, o próprio ato de expressão. E, por isso mesmo, corre riscos, às vezes aparenta algo fora do lugar. Mas o “estar fora do lugar”, aparente desordem, é parte intrínseca da liberdade e espontaneidade jazzísticas.

Assim como em uma obra de Pollock, em que o artista se permite pisar na tela, deixar as marcas das solas de seus sapatos, suas mãos, jogar restos de cigarros ou pequenos pedaços de vidro, exemplos de objetos concretos que seriam considerados “sujeira” ou “desordem” do mundo, assim é no improviso jazzístico; não há erro, não há caos ou acaso. O som é feito para soar como o músico deseja,

mesmo que algumas vezes não possua a clareza sonora que o mesmo instrumento teria em uma peça musical tradicional. Vale lembrar que no início do jazz, em New Orleans, os instrumentos eram tocados como continuação da fala dos músicos, com toda a estranheza proporcionada pela prática. Essas chamadas imperfeições se tornaram, com o tempo, parte daquilo pelo qual o jazz é tão celebrado.

4.6

A fenomenologia na música

A experiência musical é caracterizada por uma síntese entre sentimento e razão, emoção e entendimento, corpo e alma. O ato ou acontecimento musical envolve mais do que o fato de a música ser, por natureza, uma arte performática, que deve ser experimentada no processo de sua execução. Os ouvintes, espectadores ou compositores e intérpretes, experimentam a música em níveis diferentes de tempo, forma ou transformações simbólicas de sentimentos humanos. Apesar da maioria dos especialistas em música explicarem essa experiência de uma forma analítica, é preciso reconhecer a vida secreta da música, o fenômeno musical dentro da própria música, seu ato de expressão.

Examinemos, em rápidas pinceladas, as investigações de pesquisadores do fenômeno musical como Thomas Clifton, Judith Lochhead e Susanne Langer.

4.6.1

Thomas Clifton

Thomas Clifton, em *Music as Heard, a study of applied phenomenology* (1983), destaca a intencionalidade como fator primordial da experiência musical. Para o pesquisador norte-americano, é justamente no invisível, compreendido como metáfora, na textura do som e na espacialidade musical – sua superfície, profundidade e perspectiva – que a intenção musical acontece.

Aproximando seu pensamento ao de Merleau-Ponty, Clifton sugere uma topologia do espaço musical, que pressupõe a representação corpórea da música; e como condição metafórica, a tentativa de alcançar o limite da representação

conceitual da experiência: “é quando vislumbramos o irrepresentável na estrutura musical, que encontramos sua origem”¹³².

Clifton introduz o conceito de *horizonte* com o objetivo de esclarecer a noção husserliana de tempo musical. Um horizonte define os limites de um campo temporal e pode conter qualquer quantidade de eventos musicais. O horizonte temporal abrange o presente, o agora, conectando-o com o passado e o futuro; não pode ser separado do objeto musical, ele é o próprio objeto. Quando ouvimos música, não ouvimos uma parte e depois outra e depois outra; mas retemos os momentos passados e antecipamos – no que Husserl chama de *protensão* – os acontecimentos seguintes. A *protensão* é a abertura da consciência ao futuro imediato. É essencial para a percepção que haja uma intenção direcionada para o que está por vir, fenômeno explicado pelo filósofo, a partir da relação de intencionalidade entre *noema* e *noesis*.

Frequentemente pensamos o passado, presente e futuro como compartimentos de tempo distintos e discretos (...) no entanto, o passado é experimentado como uma conquista ou uma base, modificável por eventos futuros e presentes. Logo, o passado em si contém novas possibilidades.¹³³

O tempo na música pode até ser compreendido como movimento expressivo no espaço, que origina um tempo próprio subjetivo e objetivo. E aqui voltamos à experiência do personagem de Sartre em *A Náusea*. É no ir de uma nota a outra, com determinada intencionalidade, que observamos um deslocamento espacial e temporal, entendido como movimento. Essa intencionalidade coordena, harmônica e organicamente, o fraseado musical. A expressividade não se encontra nas notas isoladas, a expressão ocorre no movimento que as une, ela é o movimento.

Segundo o pensamento merleau-pontiano, compreender o movimento é ter acesso às nossas relações espaciais, compreender a vida como espacialidade expressiva. A música não está nas notas, e sim no espaço entre elas, nesse vazio que representa ao mesmo tempo um campo de possibilidades, um nada do qual emerge e se cria o *Ser*. Neste sentido, podemos falar de uma espacialização da experiência musical.

¹³² CLIFTON, *Music as Heard, a study of applied phenomenology*, Introdução.

¹³³ “Too often we think of past, present, and future as residing within distinct and discrete compartments of time (...) Rather, the past is experienced as achievement or as foundation, modifiable by present and future events. Thus, the past itself contains new possibilities”, CLIFTON, *Music as Heard*, p.64 apud FERRARA, *Philosophy and analysis of music*, p.149.

Seguidor do conceito de *corpo próprio* criado por Merleau-Ponty, Clifton defende a experiência musical como percepção cinestésica de movimento. Sujeito e objeto se unem em uma experiência fenomenológica, o *Ser* e a música tornam-se idênticos no espaço musical. A tonalidade, por exemplo, característica constitutiva da ideia musical, é entendida por Clifton como um movimento do corpo, já que o som se move porque o corpo se move. Assim, o *Ser* está em movimento por estar ligado aos movimentos musicais, e vice-versa, em ação mútua de intencionalidade. A motricidade diz respeito à experiência perceptiva, à ação corporal do *corpo próprio* no espaço e no tempo.

Dessa maneira, o movimento expressivo pode até submeter-se a uma métrica musical, aparentar coincidência entre métrica e ritmo, mas a relação do movimento expressivo é sempre com o *Ser* e nunca com o metrônomo. Como se a figura fosse a métrica e o fundo o ritmo, é na união do visível com o invisível que acontece o ato de expressão musical, situação ilustrada por Merleau-Ponty:

Durante o ensaio, assim como durante a execução, as teclas, os pedais e os teclados só lhe são dados como as potências de tal valor emocional ou musical, e suas posições só lhe são dadas como os lugares onde esse valor aparece no mundo. Entre a essência musical da peça, tal como ela está indicada na partitura, e a música que efetivamente ressoa em torno do órgão, estabelece-se uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação. Doravante a música existe por si e é por ela que todo o resto existe.¹³⁴

Movimento se inicia na intenção. Essa intenção é ato e ato se dá através do corpo. Estamos sempre em um movimento, sempre em um agir. É nessa relação intencional, que gesto e música mutuamente se fundam, que se dá o ato de expressão, uma ação espacialmente estendida e, portanto, sempre em movimento. Esta ação não está no tempo, possui um tempo próprio, interno e orgânico, uma vivência espontânea não representada pelo pensamento: esta ação é o tempo.

Não há aqui lugar para uma “recordação” da localização das teclas e não é no espaço objetivo que o organista toca. Na realidade, seus gestos, durante o ensaio, são gestos de consagração: eles estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo.¹³⁵

Podemos afirmar que o fenômeno musical é inseparável da experiência musical. A música, como experiência de um corpo, e não apenas de uma

¹³⁴ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p.201-202.

¹³⁵ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p.202.

consciência, é caracterizada pela ligação ou colaboração entre o ouvinte – ou intérprete – e o som; possui tempo, espaço, ação e emoção.

Compor ou executar música seria, portanto, experiência ontológica, que constrói a realidade; fenômeno que ocorre performaticamente e, portanto, no presente em que a própria ação acontece, formando, construindo ou modificando a realidade: a música é uma extensão de um corpo capaz de pensar, sentir e desejar.

4.6.2 Judith Lochhead

Judith Lochhead, em *The temporal structure of recent music: a phenomenological investigation*, defende que a música não deve ser pensada através de conceitos tradicionais como compasso, métrica, tempos forte e fraco, frases, formas musicais, e, sim, através de sua pura experiência fenomenológica. Tais conceitos desenvolvidos nos séculos XVIII e XIX, não são mais, nos dias de hoje, ou desde o aparecimento da música contemporânea e do jazz, capazes de desvendar ou elucidar a experiência musical em sua totalidade. Uma música que não possui partitura, como o improviso jazzístico, não permite análise estrutural tradicional, além de que esses conceitos tradicionais de análise musical não permitem o pensamento do fluxo temporal existente na melodia, na ligação de um som a outro, no espaço entre uma nota e outra.

A autora sugere uma leitura husserliana da música, na qual pretende realizar uma redução fenomenológica para alcançar a experiência pura. Por intermédio da *epoché*, os pressupostos teóricos da tradição musical são postos entre parênteses, em favor da experiência direta com o fenômeno. A autora entende que, ao se extrair a terminologia convencional de análise musical, pode-se focar no som propriamente dito e na experiência por ele proporcionada, colocando de lado a partitura ou qualquer tentativa de descrever estruturalmente o fenômeno musical. O que vale é a experiência praticada, a partir de uma relação de intencionalidade entre o objeto experimentado e o ato de experimentar.

Em *Hearing Chaos*, Lockheed defende, ainda, que, para o músico de jazz, a execução de uma música, liberta dos modos tradicionais de organização, decreta a negação do *status quo* musical e social. Tal liberdade implica naturalmente em certa

celebração da desordem, que ousaríamos chamar de caos, mas, principalmente, uma investigação das possibilidades da própria música: infinitas.

Para ilustrar seu pensamento, refere-se ao *Free Jazz* de Ornette Coleman, disco que se tornou emblemático em 1960, ao inaugurar um novo estilo de jazz, e que na capa trazia justamente uma obra de Pollock. Na gravação de 38 minutos, dois quartetos improvisam coletivamente, separados apenas pelos canais esquerdo e direito de gravação. Os solistas se revezam e improvisam no tema, ao tempo em que o grupo responde com improvisos ao fraseado do solista, mantendo “coerência rítmica”, a despeito de ser um estilo conhecido pelo momento em que o *beat* desaparece totalmente e, no lugar sente-se um pulsar; cada músico toca em seu tempo próprio, mas, em conexão com o restante do grupo, todos sentem e sabem quando o solo terminará, quando outro começará. Há uma comunicação intrínseca na performance jazzística. E essa comunicação acontece tanto no embate entre os músicos, quanto na relação com a plateia.

Assim, podemos entender o caos a partir dessa ruptura com a tradição, o que não significa dizer que haja falta de entendimento ou comunicação entre os músicos entre si e a plateia como um todo. Ao contrário, o caos como método exige uma conexão interna entre todos os que participam da operação expressiva, uma conexão imediata com a obra artística e também com o espectador.

4.6.3 Susanne Langer

Desde a Grécia Antiga, muitos estudos se desenvolveram na direção de explicar a natureza da arte. Platão considerava a música perigosa, pois poderia provocar sentimentos sedutores e desmoralizantes nos cidadãos do seu Estado¹³⁶. No terceiro livro de *A República*, o filósofo relaciona determinados modos harmônicos com determinados sentimentos e qualifica os ritmos pela escala moral das atitudes humanas. Assim, há ritmos que imitam a baixeza, existem harmonias patéticas e melancólicas, como há outras energéticas e entusiásticas. É como se a música pudesse exteriorizar, no tempo, a qualidade afetiva dos sentimentos humanos. Nesse sentido, a forma das combinações de sons corresponderia à forma

¹³⁶ PLATÃO, *A República, Livro III*, pag. 154.

da melancolia, do entusiasmo etc. A música seria, desde então, comunicativa e capaz de despertar emoções.

Susanne Langer, aluna de Ernst Cassirer, orienta sua investigação no sentido de aprofundar as estruturas comunicativas da linguagem musical. Para a autora, a música é especialmente emblemática por seu caráter totalmente abstrato e não representativo, um modo simbólico de expressão de sentimentos.

Em sua obra, cujas principais publicações são *Filosofia em uma nova chave* (1942) e *Sentimento e forma* (1953), Langer defende a inefabilidade do fenômeno musical, no qual o símbolo musical é singular porque se autoapresenta e não se consome. Enquanto na linguagem discursiva o símbolo esgota-se, consome-se completamente na transcendência em relação ao objeto descrito, na música, o símbolo é *iridescente*, seu significado é implícito, nunca totalmente fixado; sua característica principal é a expressividade. Dessa maneira, a música não estabelece vínculos com possíveis referências extramusicais, ou seja, na experiência estética, fruimos o símbolo musical por si mesmo. A arte, principalmente a música, são *símbolos originários* organizados segundo a lógica de um *processo orgânico*.

Langer compreende a arte como expressão de um sentimento e de uma forma, o que seria em si um paradoxo. O sentimento está associado à espontaneidade, a informalidade. Por outro lado, a forma exige regras, que seriam um tipo de repressão ou ausência do sentimento. Mas esse paradoxo é o que mais se aproxima do ato de expressão. “Na arte, as formas são abstraídas apenas para tornarem-se claramente manifestas, e são libertadas de seus usos comuns apenas para serem colocadas em novos usos: agir como símbolos, tornar-se expressivas do sentimento humano.”¹³⁷

As estruturas musicais têm íntima semelhança com as formas dos sentimentos humanos. É muito mais fácil produzir, combinar, perceber ou identificar sons do que sentimentos. Por isso, a autora defende que a função da música é a própria expressão dos sentimentos, e a música, “um análogo da vida emotiva”¹³⁸. Em busca de melhor ilustrar seu princípio, a autora se utiliza da declaração de Wagner:

O que a música expressa é eterno, infinito e ideal; ela não expressa a paixão, o amor ou o anelo de um dado indivíduo em uma dada ocasião, mas a paixão, o amor ou o anelo em si, e apresenta-o naquela variedade ilimitada de motivações, que é

¹³⁷ LANGER, *Sentimento e forma*, p.53.

¹³⁸ LANGER, *Sentimento e forma*, p.28.

característica exclusiva e particular da música, alheia e inexprimível para qualquer outra linguagem.¹³⁹

Dessa forma, a autora não está particularmente interessada no sentimento do artista que produz a obra, e sim no sentimento revelado pela obra de arte, na experiência do sentimento. A autora nega que a música funcione como um sinal, referindo-se às emoções vindas do artista; ao contrário, sustenta que a música, como toda arte, funciona simbolicamente como ideias sobre a vida do sentimento. Para Langer, arte é a objetivação do sentimento e a subjetivação da natureza. Isso não quer dizer que a arte seja reduzida ao plano objetivo, e sim, justamente, ao poder de a arte nos revelar nossos próprios sentimentos, nossa existência. Nesse sentido, a música seria um análogo tonal da vida emotiva, e toda a arte, forma do sentimento.

A música é uma *forma viva*; expressa tudo que caracteriza a existência vital: sentimento, crescimento, movimento e emoção. O *importe* emocional está presente na própria forma e não pertence a qualquer representação. A emoção é o próprio pensamento da obra. Essa *forma viva* pode ser percebida no ritmo, movimento presente tanto na música quanto na vida. É uma vez que “ritmo e harmonia permeiam o interior da alma mais do que qualquer outra coisa”¹⁴⁰, a autora acrescenta:

A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior. (...) O ritmo é o levantamento de novas tensões através da resolução das tensões anteriores. (...) O princípio da continuidade rítmica é a base da unidade orgânica que dá permanência aos corpos vivos. (...) Aquilo que chamamos de mente, alma, consciência ou experiência é uma vitalidade intensificada, uma espécie de destilado de todo funcionamento sensível, teleológico, organizado.¹⁴¹

A vida é rítmica. Todo homem possui um passado, presente e futuro, mas sempre ligados ao presente. O ritmo é o princípio mais característico da atividade vital. A essência de toda composição é o *movimento orgânico*, a ideia de um todo indivisível, pensamento que a autora – semelhantemente ao cometa husserliano - ilustra através do movimento das ondas do mar: “cada novo vagalhão que se aproxima é formado pelo repuxo que flui no sentido contrário e, por sua vez, na

¹³⁹ LANGER, *Sentimento e forma*, p. 221.

¹⁴⁰ PLATÃO, *A República, Livro III*, p. 154.

¹⁴¹ LANGER, *Sentimento e forma*, p.134.

realidade, apressa a recessão da onda precedente pela sucção. Não há linha divisória entre os dois eventos”¹⁴².

A estrutura musical é a *matriz*, o movimento de progressão melódica e harmônica, que determina o ritmo da peça e nasce do pensamento, que é o próprio sentimento do compositor. No momento em que este reconhece a música como símbolo individual e estabelece seu controle, a música se torna expressão de uma ideia, que abrirá outras possibilidades de recursos musicais. A *matriz* guia o julgamento do artista durante a composição. A riqueza de possibilidades que reside na matriz permeia as faculdades do músico, que reconhece o que pode ou não ser realizado, de modo que cada escolha é também um sacrifício. “Uma vez reconhecida a forma dominante, a obra é algo como ‘o melhor dos mundos possíveis’ de Leibniz – a melhor escolha, segundo seu criador, dentro muitos elementos possíveis.”¹⁴³

¹⁴² LANGER, *Sentimento e forma*, p.135.

¹⁴³ LANGER, *Sentimento e forma*, p.129.

5 Jackson Pollock e o jazz

*I think I should be enjoyed
just as music is enjoyed.*¹⁴⁴

Jackson Pollock

“All art constantly aspires the condition of music”¹⁴⁵, eternizou Walter Pater. Diferentemente de Kandinsky que, em *Do Espiritual na Arte*, buscava e defendia abertamente a aproximação da pintura com a música, com o objetivo de libertar a pintura de qualquer nível de mimese e encontrar a abstração, em Pollock, essa aproximação não é forçada pelo artista. Pode, contudo, ser constatada. Amante declarado do jazz, Pollock não criou qualquer teoria da arte baseada em suas influências musicais. No entanto, é de se imaginar que essa influência tenha ocorrido, mesmo que isso não passe de uma conjectura, uma deliciosa conjectura.

No período clássico, a partir do desenvolvimento da sonata, a música instrumental torna-se linguagem e reivindica autonomia no mundo das artes. Linguagem sem palavras, que exprime o inexprimível, representa o irrepresentável, os românticos acreditavam que a música traduzia os sentimentos mais puros e assim penetrava numa dimensão além da racionalidade, um lugar sem palavras. É o que reza Franz Liszt (1811-1886):

A música encarna o sentimento sem o forçar. (...) Se a música tem uma vantagem sobre os outros meios através dos quais o homem pode reproduzir as impressões da sua alma, essa vantagem reside na sua suprema capacidade para tornar audível cada impulso interior sem o concurso da razão. A música traduz simultaneamente a intensidade e a expressividade do sentimento: é a essência encarnada e inteligível do sentimento; capaz de ser apreendida pelos nossos sentidos, atravessa-os como uma seta, como um raio, como um orvalho, como um espírito e enche a nossa alma.¹⁴⁶

Em diversas épocas, a aproximação da música com a pintura pode ser observada: na relação de Delacroix e Chopin; no Impressionismo francês com a música de Debussy; no Expressionismo de Kandinsky com o atonalismo e

¹⁴⁴ KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p. 21. “Eu penso que deveria ser apreciado da mesma forma como a música é apreciada.” (a tradução é nossa)

¹⁴⁵ PATER, *O Renascimento*, p. 137. “Todas as artes aspiram à condição de música.”

¹⁴⁶ GROUT, *História da Música Ocidental*, p.575.

serialismo de Schoenberg; e na música de Érik Satie, eventual precursora do minimalismo.

No entanto, ambas as artes obedecem a regras para existir; ambas precisam se estruturar em seus meios, encontrar equilíbrio e harmonia, independentemente da ideia de consonância ou de dissonância – ou, às vezes, especialmente devido a elas – para se construírem. E muitas vezes, inspiram-se mutuamente.

5.1 Aproximação entre Jackson Pollock e o jazz

A música é utilizada como paradigma, essencialmente por sua natureza abstrata e pela capacidade de falar diretamente às nossas emoções. Nesse sentido, o jazz e a *action painting* compartilham a busca pelo Sublime. Formas artísticas modernas, abstratas, ambas nos convidam à experiência estética, a partir da intensificação do gesto expressivo, uma das particularidades do Sublime defendida por Jean François Lyotard¹⁴⁷. Esse processo está estreitamente ligado ao *fazer*, característico dessas formas artísticas, realizadas cada qual em seu meio, com seus elementos estruturais, que nesse caso, se aproximam: construção do som, fraseado, improvisação, harmonia, melodia, ritmo e swing, características tanto do jazz quanto da arte de ação de Pollock. “Le jazz est l’action music, sa peinture, l’action painting. (...) Son rythme n’est pas écrit a priori, il naît de l’arythmie, de l’improvisation, portée à son paroxysme.”¹⁴⁸

O jazz percorreu, em menos de um século, revoluções estilísticas semelhantes às que a música clássica europeia experimentou, em mais de quatro séculos. Desde os primeiros *spirituals*, passando pelo blues, pela erupção do jazz em New Orleans, até o que se ouve nos dias atuais, muito mudou, mas a essência rítmica, espontânea e de improvisos permanece.

O improviso musical não tem uma forma preconcebida, é antes informal – no sentido que não se ajusta a padrões; apresenta-se, assim como a pintura de Pollock, em sobressaltos imprevisíveis, linhas melódicas espontâneas, abstrações de

¹⁴⁷ LYOTARD, *O sublime e a vanguarda*.

¹⁴⁸ ARGAN, *Pollock et le mythe*, p.94. “O jazz é a ação-música, sua pintura a ação-pintura. (...) Seu ritmo não é escrito a priori, nasce da arritmia, da improvisação levada ao paroxismo.” (a tradução é nossa)

energias passionais ou memórias inconscientes, em busca de uma existência autêntica, parafraseando o próprio Pollock.

Enquanto na orquestra sinfônica tradicional cada integrante busca o máximo de homogeneidade, no jazz, cada músico deseja soar diferente de todos os outros. Ao contrário dos músicos de orquestra, que não devem destoar do conjunto, de cada músico de uma *big band* é esperado que imponha seu som e personalidade ao todo.

O que mais distingue o jazz da música clássica é a construção do som. No jazz, essa construção é de ordem mais expressiva e emocional do que normativa. Ao contrário da música clássica, cujo objetivo é ser o mais fiel possível à partitura, soar de forma idêntica à criada pelo compositor, a execução jazzística não segue rigorosamente a partitura, mesmo quando ela existe, o que nos leva a pensar, que a música clássica seria representável, enquanto o jazz, por suas características de expressividade autônoma, não permite representação total. Dessa forma, seguimos a investigação sobre o juízo de gosto de Kant¹⁴⁹: o belo é o acordo entre o Entendimento e a Imaginação, entre o juízo subjetivo e a forma do objeto; já o sublime, o desacordo entre Imaginação e Razão, desacordo entre o juízo e a forma do objeto. Talvez possamos afirmar que a música erudita busca o belo, o jazz busca o sublime... Algo para pensarmos.

No pós-guerra, na formação inicial do laboratório norte-americano, quando a capital mundial da arte se desloca de Paris para Nova York, a arte de vanguarda é o Expressionismo Abstrato, a música do momento é o jazz. Assim, como um quadro de Pollock, o jazz age sobre nós com uma diversidade de recursos tal, que Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna*, afirma que tanto a *action painting* quanto o jazz são contribuições de imenso alcance dos EUA à civilização moderna e, estruturalmente, são muito parecidos.

Enquanto o Modernismo conquistou para a pintura a autonomia da cor e da forma, no jazz essa autonomia se deu no som. Jackson Pollock amava o jazz. Assim como a arte de Pollock, o jazz não foi apenas produto e espelho de seu tempo, mas expressão artística universal e transcendente às culturas e épocas; uma forma artística plena, autônoma, moderna e revolucionária.

¹⁴⁹ KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*.

5.2

As obras de Jackson Pollock e os estilos do jazz

Grande fã do jazz dos anos 1920 e 1930 e curiosamente nada interessado no bebop, estilo contemporâneo à sua geração, Pollock era assíduo frequentador dos jazz clubs (clubes de Jazz) de Nova York. Ouvia jazz dia e noite em seu estúdio, por dias seguidos, sem parar: Duke Ellington, Count Basie, Louis Armstrong e Billie Holiday eram os preferidos. Defendia que o jazz era a única outra novidade criativa acontecendo no país.

Também conhecido como Satchmo, Louis Armstrong (1901-1971) encarna a própria história do jazz. Representante da tradição de New Orleans, Armstrong levou o estilo ao ápice e o transformou. Trouxe rigor ao jazz, proporcionando um encontro entre o fluxo das emoções e a técnica musical. Wynton Marsalis, considera Armstrong o primeiro intelectual do jazz, portador de inteligência emocional e espontaneidade lúcida e revolucionária.

Satchmo foi o primeiro a “swingar” de forma consciente, fazendo do swing¹⁵⁰ uma condição necessária ao jazz. Naquela época, os músicos ainda tocavam de modo muito duro, no estilo das marchas e do *ragtime*¹⁵¹. O fraseado fluente, seja na voz, no trompete ou no saxofone, a flexibilidade com o tempo e o ritmo, características de Armstrong, são a origem do fraseado moderno do jazz. Satchmo foi ainda o responsável pela substituição do compasso de *two-beat* pelo de *four-beat*¹⁵²; seus improvisos não eram executados em cima do tema principal, mas partiam deste tema para desenvolver sua própria linha melódica; além disso, desfez o esquema tradicional de New Orleans, do entrelaçamento a três vezes, abrindo caminho para o que anos mais tarde, substituiria o jazz de New Orleans, o *swing*. Louis Armstrong foi sem dúvida um dos músicos mais importantes do século XX. Quando faleceu, em 1971, Berendt afirmou:

Hoje não há nenhum som no rádio, na televisão, nos discos, que não deva algo a Louis Armstrong. Pode-se compará-lo a qualquer outro grande artista deste século –

¹⁵⁰ Além de um estilo de jazz dos anos 1930, o *swing* também é uma característica importante do jazz, o elemento rítmico a partir do qual o jazz obtém sua tensão peculiar.

¹⁵¹ *Ragtime* é umas das primeiras expressões do jazz. Surgida em New Orleans no início do século XX, é um estilo predominantemente pianístico, em que o ritmo rasgado dita melodia. Por ser escrito em partitura, falta-lhe o componente da improvisação, mas possui um certo *swing*, ainda que rudimentar. Scott Joplin e Jelly Roll Morton foram seus maiores representantes.

¹⁵² O compasso é o tempo da música. No compasso binário (*two-beat*) a acentuação é na primeira batida; no compasso quaternário (*four-beat*) os tempos fortes são o primeiro e o terceiro.

Stravinsky, Picasso, Schoenberg, James Joyce. Sem Armstrong não haveria jazz. Sem jazz não haveria a música moderna popular que hoje dançamos e ouvimos. Todos os sons que nos cercam no cotidiano seriam diferentes sem Satchmo, não existiriam sem ele. Sem ele, o jazz continuaria a ser a música local de Nova Orleans – tão obscura quanto dezenas de outras músicas étnicas.¹⁵³

Duke Ellington (1899-1974) e sua orquestra foram uma das maiores realizações do jazz desde a década de 1920. Pianista e compositor, foi à frente de sua orquestra que Ellington fez história. Sua *Big Band* soava como uma única voz, ao tempo em que era um instrumento de individualidades. “Minha banda é meu instrumento”, dizia o compositor, que escrevia as músicas pensando na personalidade de cada componente de sua banda. A música continha força organizadora tal, que a sonoridade pessoal de cada músico era ouvida individual e conjuntamente. *Solitude*, composição de 1934, era uma das músicas preferidas de Pollock.

No emaranhado de sons do jazz, cada instrumento desenvolve um plano rítmico próprio: o que os entrelaça é a excitação coletiva dos instrumentistas, a onda que se ergue do fundo do inconsciente e chega ao auge do paroxismo. Tal como nos coros religiosos dos negros americanos, cada qual grita sua fé e fúria, e cada voz é dissonante da outra, mas é exatamente dessa lancinante dissonância que nasce o ritmo de uma oralidade dilacerada. Da mesma forma, na composição de um quadro de Pollock, cada cor desenvolve seu ritmo, leva à máxima intensidade a singularidade de seu timbre. Todavia, tal como o jazz constitui não tanto uma orquestra, e sim um conjunto de solistas que se apostrofam e respondem, estimulam-se e relançam um ao outro, analogamente o quadro de Pollock surge como um conjunto de quadros pintados na mesma tela, cujos temas se entrelaçam, interferem, divergem, tornam a se reunir em um turbilhão delirante.¹⁵⁴



Figura 12 – Jackson Pollock, *Convergence Number 10*, 1952.

¹⁵³ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.96.

¹⁵⁴ ARGAN, *Arte Moderna*, p.532.

Tal qual Pollock com a forma, Ellington liberou o som, tratando-o de igual para igual ao ritmo, à melodia e à harmonia. Com sua música, pela primeira vez o som ganhou autonomia, o que mais tarde tornou-se princípio normativo do jazz. *Convergence Number 10* (1952) ilustra bem essas características. As cores vibrantes da obra de Pollock coincidem com a palheta sonora de raríssima qualidade de Ellington, e com seus timbres brilhantes evocam a juventude do músico, aos 18 anos, quando queria ser pintor. Segundo Berendt, não desistiu da pintura, apenas trocou as tintas pelos sons:

Seus composições, com uma multiplicidade de cores harmônicas e tímbricas, são verdadeiras pinturas musicais. (...) Também como compositor e maestro, Ellington permaneceu um pintor – fosse em sua elegância diante da orquestra, fosse na forma com que, por meio de poucos e seguros gestos, ele salpicava a tinta em telas feitas de sons.¹⁵⁵

Bessie Smith é o paradigma do blues clássico. Billie Holiday é o paradigma do canto da era do swing. O apelido Lady Day veio de Lester Young, sax-tenorista que a acompanhou como ninguém. Berendt lembra que Holiday e Young se comportavam como se lessem o pensamento um do outro, como se um sentisse o que o outro sentia. “Saxofone e voz se tornavam um, estavam de tal modo entretecidos, que se fundiam num equilíbrio perfeito de confiança e entrega.”¹⁵⁶

O bebop surge no final dos anos 1930, contra a banalização do *swing*, música que havia sido extremamente explorada comercialmente, até perder sua vivacidade. Além disso, o termo swing tornara-se rótulos para mercadorias, de jeans a cigarros. Entretanto, no jazz, quando um estilo ou forma de tocar se torna comercial, um novo grupo de músicos surge com nova técnica e, mais importante, com algo novo a dizer.

Fontes defendem que o nome bebop tem origem na cadência característica do novo estilo – a quinta diminuta¹⁵⁷ descendente – pois, na língua inglesa, os fonemas bebop são involuntariamente pronunciados, ao cantarolar o citado intervalo melódico. Este é o principal intervalo do bebop e uma de suas novidades, até então empregado apenas como acorde de passagem. Mais tarde, a quinta diminuta tornou-se uma blue note.

¹⁵⁵ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.104.

¹⁵⁶ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.113.

¹⁵⁷ Quinta Diminuta, ou 5^aD, é o intervalo de quatro graus entre uma nota e outra ou seis semitons.

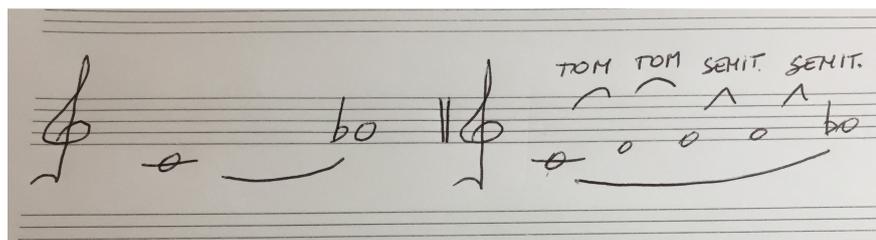


Figura 13 – Intervalo de 5ª Diminuta

Pollock não estava interessado no bop, mas seus músicos vanguardistas foram importantes para a evolução do jazz. O pianista Thelonious Monk (1917-1982), o baterista Kenny Clarke (1914-1985), o guitarrista Charlie Christian (1916-1942), o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993) e o saxofonista Charlie Parker (1920-1955) trouxeram uma nova forma de tocar: com frases melódicas curtas, velozes e nervosas, nas quais toda nota desnecessária era deixada de fora. Os improvisos de Gillespie ou Parker sinalizavam um novo som, uma nova atitude; eram feitos em cima de um tema apresentado em uníssono pela banda, no início e no fim da peça. De acordo com Berendt, essas frases aceleradas, quase vertiginosas, dos solistas às vezes soavam como retalhos de uma melodia, abreviações; e o uníssono afirmava a identidade do grupo, “um todo solidário”¹⁵⁸.

Apesar de não ser o estilo preferido de Pollock, a descrição acima claramente poderia se referir ao *One Number 31* (1950): as frases melódicas curtas seriam as linhas criadas a partir do *dripping*; o improviso fugaz de Parker, o movimento aparentemente casual dessas linhas, mas que vimos é perfeitamente controlado pelo artista; e o uníssono da banda, o inconfundível *all over* criado pelo nosso gênio, confirmado inclusive pelo título do quadro.

¹⁵⁸ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.42.

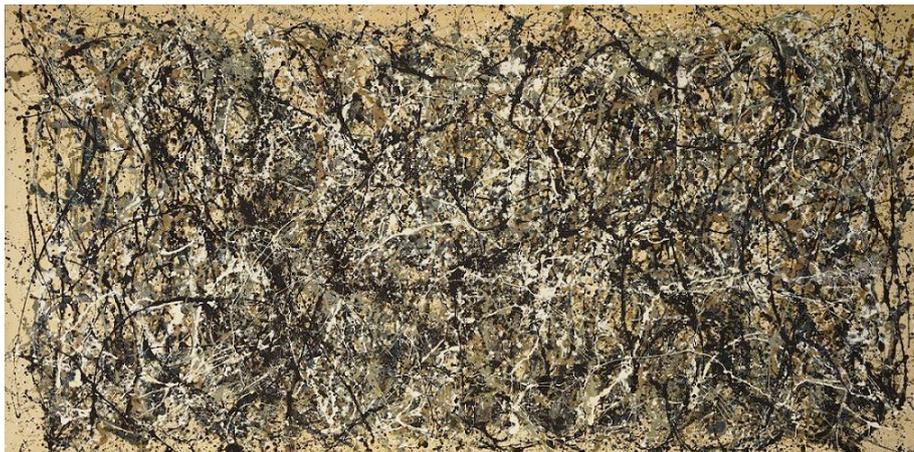


Figura 14 – Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950.

Quando ouvimos o bebop, especialmente o executado por Charlie Parker, a semelhança com Pollock é assombrosa. David Sylvester confirma essa correspondência, tanto na figura dos artistas contemporâneos, quanto em suas obras:

Examinando as trajetórias históricas de todas as artes, seria difícil encontrar uma correspondência mais próxima entre dois grandes artistas trabalhando contemporaneamente em gêneros diferentes do que aquela entre Pollock e Parker. E o fator menos importante dessa correspondência é a extraordinária semelhança de suas histórias e lendas pessoais, como se Pollock fosse o Parker branco e Parker o Pollock negro. (...) Há as mesmas ascendências pairando em êxtase, os mesmos arrebatamentos descendentes, as mesmas alternâncias rápidas entre linhas sinuosas e entrecortadas, sinuosidades alongadas e relaxadas e sinuosidades nervosamente interrompidas, os mesmos emaranhamentos, as mesmas distensões, o mesmo claro-escuro, as mesmas cascatas iridescentes.¹⁵⁹

Em Berendt, no capítulo sobre Parker e Gillespie, há dois depoimentos bastante ilustrativos sobre a forma de Gillespie tocar:

A execução de Dizzy Gillespie lembra um pintor que pega uma bacia de tinta e joga na tela e, depois, tenta fazer alguma coisa com isso, configurando ousadamente o espaço entre o tempo e o som.¹⁶⁰

Dizzy consegue inserir suas frases e espaços inusitados, enfiando-se neles e produzindo um som maravilhoso.¹⁶¹

Ainda no quesito técnica e experimentalismo, em que os músicos eram capazes de criar para encontrar o seu som particular, Berendt lembra que Charlie

¹⁵⁹ SYLVESTER, *Sobre Arte Moderna*, p.542.

¹⁶⁰ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.118.

¹⁶¹ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.118.

Parker, durante um tempo, colocou uma palheta de sax-tenor no sax-alto. Naturalmente, o som de Parker passou a ser mais duro e anguloso, rico de sobretons, que se distinguia essencialmente do som suave, tão característico do *swing*. Esta atitude pode ser comparada à de Pollock, que utilizava o pincel mais como um bastão, que não tocava a superfície da tela: “I’m able to feel more free and to have greater freedom and move about the canvas, with greater ease”¹⁶².

Pollock era amante da liberdade, do ritmo e da energia do jazz. Mergulhava em seu trabalho da mesma maneira que era absorvido pelo andamento fervoroso e espontâneo da música. Por tal razão é natural associar sua obra ao jazz, pois ambas apresentam qualidade enérgica desmedida e compartilham características: a utilização da cor, do *dripping*, das linhas e do *all over* são muito semelhantes às melodias, ritmos e estrutura da música.

Assim como a pintura de Pollock, a música de jazz prescinde de hierarquia entre os instrumentos. Seus músicos, mesmo quando parte da orquestra e inclusive o maestro, considerados únicos e insubstituíveis, ora fazem o acompanhamento, ora atuam como solistas e improvisam. Naturalmente, isso reflete diretamente no modo como soa a música. Para Berendt, a identidade sonora de uma orquestra de jazz é constituída por vozes singulares, que jamais se anulam em prol de uma sonoridade homogênea: a própria descrição de um quadro de Pollock. A expressão individual do músico de jazz manifesta-se em todos os elementos característicos dessa música: construção do som, fraseado, *swing* e improvisação. Nesse sentido, assim como num quadro de Pollock, uma performance de jazz muitas vezes não pode ser reproduzida, a não ser de maneira aproximada.

Nas primeiras formas do jazz, a construção do som é o fator decisivo que distingue o músico. A expressão crua dos afetos realiza-se de forma natural, livre de prescrições estéticas. Ou seja: convém mais ao jazz a expressão (do som) que o som “belo”. Daí que, por meio do jazz, os instrumentos musicais tenham sido redescobertos também pelo emprego de ruídos, efeitos vocais etc. Já o fraseado, elemento mais tardio e caracterizador dos estilos modernos, possibilita que mesmo músicos de sonoridade clássica desenvolvam uma assinatura musical inconfundível. Frasear é expressar um modo pessoal de entendimento musical.¹⁶³

¹⁶² KARMEL, *Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews*, p.22. “Eu fico mais livre, tenho uma maior liberdade e posso me movimentar sobre a tela mais facilmente.” (a tradução é nossa)

¹⁶³ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.18.

Novamente a explicação de Berendt parece se referir ao estilo particular e exclusivo das *action paintings*, de Pollock. O Expressionismo Abstrato de Pollock combina o *all over* com uma grande ação gestual, costurando linhas ousadas com *drippings* de todos os quilates, que podem ser lidos como um todo complexo de pequenos temas, motivos, passagens, como por exemplo no *Autumn Rhythm Number 30* (1950):



Figura 15 – Jackson Pollock, *Autumn Rhythm Number 30*, 1950.

Se pensarmos em linhas de execução musical, o quadro de Pollock contém tanto a linha de execução horizontal, responsável pelo desenvolvimento da melodia, quanto a execução vertical, os acordes, compostos por linhas arpejadas e rapsódicas. Essas linhas se cruzam e são reflexos da interioridade do artista. Como na música, em que a cadência interrompida frustra a resolução harmônica tradicional, Pollock trabalha com cadências suspensas, contínuas, que jamais se resolvem e que, justamente por isso, proporcionam sensação de acaso em movimento de ritmo próprio e contínuo. Não fosse o final da tela, a ação continuaria infinitamente. A pintura contém estrutura harmônica criada espontaneamente, uma sinfonia visual composta a partir de aparentes improvisações. Essa espontaneidade é a essência do jazz.

Creio que Pollock realizou mais que qualquer outro pintor abstrato o sonho de criar uma música visual. (...) Pollock funcionava como o jazz, mediante improvisação, muito embora isso não deva ser considerado com demasiado entusiasmo, pois em nenhuma dessas artes o caráter improvisatório vai tão longe quanto se possa pensar.¹⁶⁴

¹⁶⁴ SYLVESTER, *Sobre Arte Moderna*, p.542.

Mesmo que prescrita dentro de um limite estrutural, a espontaneidade é a quebra do fluxo de consciência, da racionalidade, influência direta do Surrealismo e marca registrada da obra de Pollock. Mas, se pensarmos bem, além da notória aproximação do Expressionismo de Kandinsky com a música¹⁶⁵, o Cubismo Analítico de Picasso, mesmo que dentro de um sistema formal e cognitivo, também se identifica um confronto músico-estrutural. Já que o jazz desacredita a forma tradicional, improvisar seria ver a música de diversos pontos de vista. Picasso, ao ignorar as regras do espaço e retratar o tema sob várias perspectivas, descompondo pictoricamente o objeto, fragmentando-o, para depois encaixá-lo no contexto integral da tela bidimensional, também cria uma música visual planar, que poderia ser relacionada aos estilos do jazz.

Ronaldo Brito vai noutra direção, mas parece chegar na mesma conclusão. Em *O Samba Cubista* (1984), publicado na Folha de São Paulo, o crítico questiona o conceito de música popular vigente à época e, no curso de sua argumentação, aproxima o Cubismo ao samba de João Gilberto, criador da batida¹⁶⁶ da Bossa Nova, estilo musicou que influenciou e foi influenciado pelo Jazz: “Com João Gilberto o samba transforma-se numa estrutura cubista. Tudo se passa no nível das tensões e alterações na superfície da música; escutá-la significa participar de um jogo *minimal* de diferenças.”¹⁶⁷

Se pensarmos em João Gilberto é o samba cubista, Coleman Hawkins seria o jazz cubista. Em 1947, Hawkins (1904-1969) gravou uma improvisação solo para sax-tenor, sem acompanhamento, realizada em cima da harmonia da famosa balada, *Body and Soul*. Esse improviso ficou conhecido na história do jazz como Picasso. A homenagem ao pintor espanhol, certamente se dá pela possibilidade de uma leitura planar da música, inicialmente facilitada pela ausência sonora de outros instrumentos. No entanto, a improvisação vertical, criada sobre um esquema inicial de acordes, típica de Hawkins, preenche toda a sequência harmônica do *chorus*¹⁶⁸ com suas linhas arpejadas, executando a harmonia da música através das linhas

¹⁶⁵ KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*.

¹⁶⁶ Em seu ensaio, Ronaldo Brito trata dessa contribuição do músico como “redefinição dos valores melódicos e rítmicos do samba”. BRITO, *Experiência Crítica*, p. 120.

¹⁶⁷ BRITO, *Experiência Crítica*, p. 116.

¹⁶⁸ *Chorus* significa a improvisação sobre a harmonia do tema durante o número de compassos corresponde ao tema.

sonoras, criadas em instrumento naturalmente melódico e, assim como Picasso, unindo figura e fundo.

De todos os estilos de jazz e músicos com os quais podemos comparar a obra de Pollock, a afinidade com Ornette Coleman (1930-2015) e seu *free jazz* impressiona fortemente. A semelhança é de tirar o fôlego. Diretamente influenciado pelo blues, Ornette Coleman revigorou sua linguagem e libertou a música, inclusive de suas bases harmônicas.

Inovações como a introdução da música no espaço livre de uma tonalidade expandida; a substituição da regularidade rítmica do compasso e do *beat* clássicos do jazz por uma execução rítmica livre e pulsante; a abertura para influências musicais de outras culturas como Índia, Japão e países árabes; o alargamento da ideia de som para o âmbito do ruído, refletido no prazer do som por si mesmo; e, principalmente, uma ênfase na intensidade interpretativa, que “nunca na história do jazz foi buscada com um sentido tão catártico e orgíaco, como no *free jazz*”¹⁶⁹, são responsáveis por uma sensação de corporeidade jazzística.

Free Jazz é também título de um dos álbuns mais revolucionários de Ornette – que significamente estampa na capa a foto do *White Light* (1954) de Pollock.



Figura 16 – Capa do disco *Free Jazz*, de Ornette Coleman, 1961.

Lançado em 1960, foi nesse disco que apareceu o conceito que mais tarde seria repetido por diversos músicos, inclusive John Coltraine, seu contemporâneo: a improvisação coletiva de um quarteto duplo, na qual após a concentração por atrito coletivo, desenvolve-se o solo, que leva a um novo coletivo, do qual resulta o próximo solo. Mas tudo isso com lirismo e melodia.

¹⁶⁹ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.46.

O conteúdo da música de Ornette é praticamente a beleza em sua forma pura – uma beleza cintilante, arrebatadora, vibrante, sensível. Há alguns anos ninguém pensava assim. Todos consideravam a música de Ornette grotesca – um poço de cólera e caos. Mas agora parece incompreensível que alguém possa defender tal opinião – tão incompreensível quanto repudiar os retratos femininos de Willem de Kooning ou o teatro do absurdo de Samuel Becket.¹⁷⁰

Há um fluxo de inspiração na obra de Ornette, que evoca Pollock. Ornette entende que a música deve ser regida pela individualidade dos próprios músicos, por seus sons. Em sua música, é o estado de espírito e sentimentos do músico que improvisam: “a nota fá de uma música chamada Paz, não poderia soar igual ao fá de uma peça intitulada Tristeza”¹⁷¹, argumenta. Apesar de sua recusa em submeter a música às regras de uma sequência harmônica padronizada, há uma musicalidade em suas composições, só que essa ordem é ditada de dentro para fora, desenvolve-se através da execução e nela encontra seu fundamento.

Ornette Coleman é um mestre da coesão total. Suas improvisações constituem-se de motivos melodicamente independentes do tema, mas que ele desenvolve de modo incrivelmente consequente. Independentemente de um *chorus*, de uma sequência de acordes que sirva de base à improvisação, ele desenvolve conexões a partir de um fluxo de consciência (o *stream of consciousness* de James Joyce), em que um motivo surge de outros, é reformulado e conduz a um motivo seguinte.¹⁷²

Não é a forma dada que determina a linha de improvisação, mas a linha de improvisação que cria a forma. Pronto. Eis a base de entendimento para a *action painting* de Pollock.

¹⁷⁰ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.143.

¹⁷¹ BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.144.

¹⁷² BERENDT; HUESMANN, *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, p.145.



Figura 17 – Jackson Pollock, *Lavender Mist Number I*, 1950.

Em *Lavender Mist Number I* (1950), os eventos fluem no tempo, a duração de um evento penetra na duração de outro e desdobram-se infinitamente. Como na música de Ornette, não há marcação regular de métrica rítmica, e sim execução livre, em que acontece fenomenologicamente um entrelaçamento do corpo no tempo e no espaço; há explosão de linhas gestuais contínuas e simultâneas, que funcionam como fio condutores de corrente de energia vibrante. A singular repetição de gotas e traços irregulares desenvolve pulsação vital e delirante, como em uma revelação. É a própria criação no universo.

A relação com a modernidade possui um caráter conclusivo para a consciência musical, não porque o novo seria o bom e o velho, por sua vez, o ruim, mas porque a genuína musicalidade, a relação espontânea com o objeto, baseia-se na capacidade de ter experiências. Concretiza-se na predisposição a se envolver com aquilo que ainda não foi ordenado, aprovado ou subsumido sob categorias fixas.¹⁷³

O jazz, enquanto *action music*, assemelha-se de maneira evidente à *action painting* de Pollock: na forma, já que rompe com os esquemas melódicos tradicionais da música ocidental; no *fazer*, uma vez que seu processo é espontâneo, improvisado, sem projeto; e na estética do Sublime, através da potencialização do gesto expressivo, tão presente nas duas formas artísticas, que buscam representar o irrepresentável. Essa aproximação, por fim, propõe uma reflexão sobre a

¹⁷³ ADORNO, *Introdução à Sociologia da Música*, p.337.

capacidade ilimitada da arte de expressar sensivelmente ideias e sentimentos, tornando visível tudo aquilo que, em princípio, seria invisível, e nos proporcionando novas experiências estéticas. Resumia Greenberg: “Experience alone rules this area – and the experience, so to speak, of experience”.¹⁷⁴

¹⁷⁴ GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, v.4, p.118. “Apenas a experiência governa essa área – e, por assim dizer, a experiência da experiência.” (a tradução é nossa)

6 Considerações finais

A pesquisa que procuramos realizar foi no sentido de apresentar uma aproximação entre a fase da *action painting* de Jackson Pollock, aqui ilustrada nas obras da década de 1950, e a *action music* do jazz. Vale ressaltar que, pela monumentalidade de ambas expressões artísticas, toda a investigação empreendida neste projeto não é mais que um sopro dentro de tantas possibilidades de leituras e questões levantadas por essas artes, que podem suscitar futuros projetos de estudos para aprofundamento da questão. Assim como Pollock fazia suas escolhas a cada momento em que terminava uma ação e iniciava outra, tivemos que relacionar as nossas de forma que a pesquisa não se expandisse e exigisse mais tempo que o previsto.

A ideia original foi a de investigar ambas as artes como artes de ação geradoras do ato de expressão. Partimos, então, da fenomenologia de Husserl e seu conceito de Intencionalidade em que tudo que percebe é percebido, graças à relação entre *noema* e *noesis*. A *epoché* proposta pelo filósofo nos proporcionou, em suas palavras, uma “volta às coisas mesmas”, já que tanto a pintura de Pollock quanto o improvisado jazzístico são artes capazes de revelar, na aparência, sua existência.

Neste caminho em que a ação é a própria expressão do que é expresso, foi necessário nos apoiarmos no pensamento filosófico de Maurice Merleau-Ponty, que reporta o conceito da experiência como forma primordial de existência. Por conta disso, tanto no capítulo três – que tratou principalmente da pintura de Pollock – quanto no capítulo quatro – que defendemos nosso olhar do jazz como *action music* –, buscamos esclarecer cada etapa do ato de expressão.

Com o ato de pintar ou ato musical, descobrimos que o *fazer* é base fundamental dessas artes, mas, no entanto, é no movimento do corpo expressivo, na sua motricidade, que se encontra o que de artístico há na obra. Em Pollock, esse pensamento é explicitado na utilização de seu corpo como o próprio suporte da pintura; no jazz, o corpo do músico funciona da mesma maneira, porém, é no ir de uma nota a outra que se dá a música.

Isso nos levou a pensar a questão de temporalidade e espaço nessas artes. Compreendemos o tempo como forma complexa de intencionalidade que existe sucessiva e simultaneamente nas obras de arte, justamente como ocorre na vida. Esse “fluxo de consciência”, formado por um presente e um passado e futuro imediatos, é que permite os artistas tomarem suas decisões, exigindo um engajamento moral durante todo o processo de criação das obras. As pinturas de Pollock e os improvisos jazzísticos são a materialização da ação que as cria. Suas performances determinam a duração da experiência.

A leitura fenomenológica do espaço nessas artes vai além da questão da grandeza da escala física das obras de Pollock. Há um horizonte além dos limites do suporte da tela. As linhas, curvas, pingos – todos os gestos vivenciados pelo artista – criam um espaço próprio, o all over que irá eternizar seu movimento corporal infinitamente, criando uma nova realidade, proporcionando ao espectador uma experiência do sublime.

Quando pensamos em meios, aqui entendido como veículo, e modos, técnica, em Pollock, verificamos que, em suas obras, o processo torna-se lugar de formação, anterior a seus efeitos. É como se o gesto de Pollock enchesse de vida a tinta, exatamente como Cézanne fez com suas maçãs. Aqui já não precisamos de maçãs. Em suas obras, gesto e tinta estão tão perfeitamente unificados que todo o rastro de seu processo físico e corporal é experimentado no resultado. E por onde começar ou terminar já não é importante. O infinito não tem início ou fim.

No jazz, a intenção musical também acontece dentro de uma espacialidade. Como nos mostrou Thomaz Clifton, a expressividade musical não acontece nas notas separadas, mas no movimento que as une. É no ir de uma nota a outra que a música acontece. Nesse espaço entre as notas há um campo de possibilidades de onde emerge o próprio *ser*; o *ser* e a música tornam-se idênticos; sujeito e objeto se unem, gesto e música se fundem na experiência.

Há ainda a questão da liberdade. Esperamos ter conseguido desvendar que não há caos ou acaso nas artes de ação mais do que talvez haja na própria vida. Pollock sempre defendeu que estava no controle de suas pinturas e que, caso perdesse esse controle, não se importaria em destruir o trabalho e começar de novo. Imaginemos o músico de jazz, seria um tanto constrangedor pensar que a grandeza de seus fraseados musicais surgisse de alguma força externa a ele, e não de anos e anos de estudos e trabalho. O fenômeno da criação artística, esse ato do gênio, pode

ainda não ter sido totalmente esclarecido, mas é fruto do gênio que – como eternizou Kant – cria a partir de suas próprias regras aquilo que se tornará modelo. Por isso, tentamos aqui defender o quanto a disciplina precede a espontaneidade, já que a liberdade existe a partir de nossas escolhas morais, que serão registradas no ato de expressão.

A localização tanto histórica quanto geográfica das duas artes é outro fator relevante, já que quando o ocidente se viu destruído pelas Guerras, os EUA souberam se posicionar política e economicamente. Enquanto suas estratégias transformaram o país em potência mundial, foi a arte dos expressionistas abstratos e dos músicos de jazz que absorveu os holofotes tornando os EUA pela primeira vez a capital internacional da cultura.

Jackson Pollock foi o cartão de visitas dos EUA na Europa. Sua obra, que ainda buscava ser compreendida em solo norte-americano, foi aplaudida pela crítica europeia, sem que ele próprio jamais sáisse de seu país. O historiador italiano Giulio Carlo Argan o descreveu como um intelectual responsável por uma tradição, um demiurgo, arquiteto do universo. Em Nova York, sede do laboratório norte-americano de arte, os críticos Clement Greenberg – seu maior incentivador – e Harold Rosenberg – inventor do termo *action painting* – publicaram diversos textos e artigos realçando a importância dos artistas do Expressionismo Abstrato para os EUA, mesmo que suas canetas pensassem em direções opostas.

Greenberg defendia que a arte moderna se desenvolvia graças a um processo de autorreferência, no qual renunciava progressivamente à imagem, em favor da fatura e de suas especificidades. Argumentava, ainda, que a pintura, desde Manet, havia se autorreduzido à forma, ajustada à superfície da tela, até alcançar a abstração em uma planaridade de dimensão monumental como a de Jackson Pollock. Rosenberg deixou claro que o que importava, naquele momento, era o ato de pintar, a ação direta do sujeito no mundo e, por isso, indissociável da vivência do artista em seu contexto político-social.

Em ambos pontos de vista, a negação do objeto iniciada por Manet e os Impressionistas até sua completa dissolução em Pollock marca o desenvolvimento da Arte Moderna. A total abstração realizada pelos Expressionistas Abstratos, principalmente nosso Pollock aqui investigado, seria também manifestação contra todo um sistema de indústria cultural e consumo de massa característico do capitalismo, que eventualmente levaria o mundo a uma crise humanística inédita,

mesmo que fosse ainda fortemente exaltado e vivenciado nos EUA. Os historiadores concordavam que essa nova pintura norte-americana representava o poder subversivo da arte contra o poder domesticador da cultura burguesa. Ideia resumida por Giulio Carlo Argan, ao encarar a figura do artista norte-americano, nos seguintes termos: “Homem de ação em uma sociedade com passado, mas sem história; e a arte, valor desinteressado em uma sociedade com complexo de culpa e de consumo de massa”. E declarava a arte “local onde se regenera e se purifica o pragmatismo alienante da vida cotidiana”¹⁷⁵.

Historicista, formalista, existencialista. A *action painting* de Pollock nos permite uma leitura em que esses conceitos não se opõem, ao contrário, unem-se como solução miraculosa em que a pintura do artista seria a própria síntese da dialética criada pelos historiadores norte-americanos.

O próprio nome Expressionismo Abstrato sugere esse paradoxo. Enquanto o Expressionismo trata do homem no mundo, é uma arte do sujeito e, como vimos, uma arte de expressão, que estaria então ligado à leitura rosenberguiana; abstrata, na compreensão norte-americana do termo, é toda arte que não parte do objeto ou da cena. Se refere ao plano cubista pós-Picassiano, e que alcança, nessa nova pintura norte-americana, a total planaridade, fundamento do pensamento greenberguiano.

Ainda neste sentido, podemos incluir o paradoxo proposto por Susan Langer, no conceito de que música é forma do sentimento: a organicidade de algo que, de outra maneira, não poderia ser organizado, desenvolvido e expressado. A inefabilidade identificada pela autora na música – como arte que ultrapassa as representações típicas da linguagem discursiva – leva-nos a um entendimento que não cabe em uma “moldura”, exatamente como a *action painting* de Pollock ou os improvisos jazzísticos.

A partir desse ensaio de investigação fenomenológica, procuramos afirmar que há uma operação nessas artes de ação em que o expressado não existe separado da expressão, ou seja, que seus próprios signos induzem seu sentido no exterior.

Consequentemente, talvez possamos então assumir o entendimento de que, tratando-se de artes de ação, a forma torna-se a própria experiência estética. Voltamos então ao cerne desta pesquisa: artes de ação que ilustram esse sentido de forma como integração temporal de uma experiência vivenciada. Na música, a

¹⁷⁵ ARGAN, *Arte Moderna*, p.527.

forma desenvolve-se enquanto é ouvida; em Pollock, na fruição de energias tornadas visíveis. Em ambas as artes, na experiência. Forma então é, a partir desse momento, a própria experiência.

A experiência acontece em um ir e vir de um corpo expressivo no movimento da existência. Isso significa que a obra de arte pode revelar-nos, na transparência do mundo criado pelo artista, as possibilidades latentes do ser humano, viabilizando uma visão mais íntegra e compreensiva da realidade e, de certa maneira, cumprindo sua finalidade ética. E se ao criar, o artista expressa sua própria existência, ao confrontá-las, nós, simples mortais, experimentamos a própria experiência.

Nesse sentido, se pensarmos em uma linha mais formalista de desenvolvimento da arte moderna, poderíamos talvez concluir que a partir de Jackson Pollock e sua *action painting* a experiência se torna a forma da obra. A experiência é a obra. Esse caminho será desenvolvido pela arte contemporânea com suas performances, happenings, arte conceitual etc.

Ao encerrar a pesquisa do laboratório moderno em uma pintura plana e expressiva, Jackson Pollock abriu a porta para toda a arte que veio depois dele, inaugurou uma nova relação entre artista e obra em que o que vale, como afirmou Greenberg, é a experiência da experiência. A experiência é a obra, a obra é a experiência.

7

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Prismas, Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

AFAN, David. Transatlantic Anxietie. In: MARTER, Joan. **Abstract Expressionism, the International Context**. New Jersey: Rutgers University Press, New Jersey, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. A Luís Maurício, Infante em Fazendeiro do Ar. In: _____. **Reunião 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ANFAM, David. **Expressionismo abstrato**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Arte e Crítica d'Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

_____. **Pollock et le mythe** – Catálogo da exposição *Jackson Pollock*. Centre George Pompidou, Paris, 1982.

_____. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERENDT, Joaquim-Ernst; HUESMANN, Gunther. **O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2014.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência, uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSCO, João; BUARQUE, Chico. **Sinhá, Álbum Chico**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011.

BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRUM, José Thomaz. Sartre sente uma Náusea com maiúscula. **Jornal O Globo**, Caderno O Globo 2000, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1999.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes,

CLIFTON, Thomas. **Music as Heard, a study of a applied phenomenology**. New Haven: Yale University Press, 1983.

COTKIN, George. **Existential America**. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2003.

DENIS, Maurice. Definição do Neotradicionalismo. **Revista Arte e Crítica**, v. , n. França, 1890.

EMMERLING, Leonhard. **Pollock**. Köln: Taschen, 2008.

FERRARA, Lawrence. **Philosophy and the analysis of music**. EUA.: Excelsior Music Publishing Co, 1991.

FRIEDMAN, B. H. **Jackson Pollock, energy made visible**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1972.

FULTON, Ann. **Apostles of Sartre, Existentialism in America, 1945-1963**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

GIANNOTTI, J. A. **Lições de Filosofia Primeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GINSBERG, Allen. *America*, 1956. Disponível em: poetryfoundation.org.

GIOIA, Ted. **The History of Jazz**. New York: Oxford University Press, 2011.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. Pintura do Tipo Americana. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **The Collected Essays and Criticism**. v.1. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

_____. **The Collected Essays and Criticism**. v.2. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

_____. **The Collected Essays and Criticism**. v.3. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

_____. **The Collected Essays and Criticism**. v.4. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

_____. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

GROUT, Donald J. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010. Edição bilíngue.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: Coleção *Os pensadores: Os Pré-socráticos*. São Paulo: Abril, 1991.

HESS, Barbara. **Expressionismo abstrato**. Köln: Taschen, 2010.

HOBSBAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HUSSERL, Edmund. **A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

_____. **A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

_____. **Investigações Lógicas para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

_____. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2017.

JONES, Colin. **Paris: Biografia de uma Cidade**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

JUDD, Donald. **Complete Writings 1959-1975**. Nova York: Judd Foundation, 2015.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KARMEL, Pepe (org.). **Jackson Pollock – Interviews, Articles and Reviews**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999.

KEROUAC, Jack. **The Subterraneans and Pic**. London: Penguin Books, 2011.

_____. **On the Road (Pé na Estrada)**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LANGER, Susanne K.. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LANCHNER, Carolyn. **Jackson Pollock**. Nova York: Moma, 2009.

LEOPOLDO E SILVA, Leonardo. Sartre. In: PECORARO, Rossano (org). **Os filósofos, clássicos da Filosofia, de Ortega y Gasset a Vattimo**. v.III. Petrópolis: Vozes / Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2009.

LOCKHEAD, Judith. **Hearing Chaos**. University of Illinois Press, 2001.

_____. **The temporal structure of recent music: a phenomenological investigation**. State University of New York, 1982.

LYOTARD, Jean-François. The Sublime and the Avant-garde. **Revista Artforum**, v.22, n.8, EUA, 1984.

_____. **Lições sobre a Analítica do Sublime**. São Paulo: Papyrus, 1993.

MAMMÌ, Lorenzo. **A fugitiva, ensaios sobre música**. São Paulo: Schwartz, 2017.

MARTER, Joan. **Abstract Expressionism, the International Context**. New Jersey: Rutgers University Press, New Jersey, 2007.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. London: Wordsworth Classics, 1993.

_____. **Moby Dick**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

MORAES, Vinicius de. **Jazz & co**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Jackson Pollock, an american saga**. Santa Carolina: Woodward; White, 1989.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Pólen, Fragmentos, diálogos, monólogo**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2016.

PATER, Walter. **O Renascimento**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Edipro, 2006.

PEDROSA, Mario. **Modernidade lá e cá**. Textos Escolhidos 4. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Editora da USP, 2000.

ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. Os action painters norte-americanos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Action Painting: crise e distorções. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

ROSENBLUM, Robert. **The Abstract Sublime**. Nova York: Art News, 1951.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **O Ser e o Nada**. Petrópolis: IH Editora; Vozes; Éditions Gallimard, 1943.

_____. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VERGO, Peter. **Kandinsky: Complete Writings on Art**. Boston: Da Capo Press, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

WHITMAN, Walt. **The Complete Poems of Walt Whitman**. Introd. Stephen Matterson. Hertfordshire: Wordworth Poetry Library, 1995.

ZÍLIO, Carlos. **Barnett Newman: o que é pintar?** Artepensamento. Rio de Janeiro: Edições SESC, 1994.