

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

ANDRÉ CÉSPEDES PIMENTA

A LOVE SUPREME: JAZZ E CONTRACULTURA EM JOHN COLTRANE

FRANCA

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ANDRÉ CÉSPEDES PIMENTA

A LOVE SUPREME: JAZZ E CONTRACULTURA EM JOHN COLTRANE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da UNESP, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História

Linhas de Pesquisa: História e Cultura Social.

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

FRANCA

2023

P6441 Pimenta, André Céspedes
A Love Supreme : Jazz e Contracultura em John Coltrane / André
Céspedes Pimenta. -- Franca, 2023
157 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: José Adriano Fenerick

1. História. 2. Jazz. 3. Contracultura. 4. Música. 5. John Coltrane. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANDRÉ CÉSPEDES PIMENTA

A LOVE SUPREME: JAZZ E CONTRACULTURA EM JOHN COLTRANE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da UNESP, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Membro titular: _____
Prof. Dr. Gustavo José de Toledo Pedroso (UNESP/Franca)

Membro titular: _____
Prof. Dra. Rosa Aparecida do Couto Silva (Museu Afro Brasil – São Paulo)

Franca, 24 de outubro de 2023.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, que financiou parte desta pesquisa em anos de tantas adversidades para a produção intelectual.

Aos amigos de longa data: Arthur, Bernardo, Diego, Ivan, João, João Lucas e Rodolfo, que, por meio da experimentação das mais distintas sonoridades, parecem ter criado comigo um vínculo fraternal; além de abrirem cotidianamente as portas da minha sensibilidade para o mundo.

Às amigas e amigos que a vida adulta me trouxe e mostrou como é bom tê-los por perto: Giovana, Isadora, Manuela, Nanda, Renzo, Tarley, Yohana, entre tantos outros que fariam desta lista um livro à parte.

Aos amigos que fiz durante a Pós-Graduação, especialmente Renan e Vinícius, que me mostraram como a pesquisa pode nos ofertar também locais de acolhimento afetivo e trocas sinceras.

À Maísa, amiga que, desde os primeiros dias no curso de História, tem me dado suporte em momentos de turbulência e me inspirado existencialmente.

À Rosa e Gustavo, por terem aberto caminhos para que minha pesquisa pudesse ocorrer, contribuindo nas minhas bancas de qualificação e defesa.

Aos amigos e membros do Grupo de Estudos Culturais de Franca, suporte diário para as mais vastas reflexões.

Ao meu querido orientador, José Adriano Fenerick, que, com simplicidade e sabedoria, tem me mostrado as diferentes formas que tantos artistas forjam a realidade ao nosso redor.

Àqueles e aquelas que se dispõem a fazer de meu estudo objeto de suas leituras e reflexões também. O conhecimento em movimento ganha vida, se oxigena, transformando as pessoas e, conseqüentemente, o mundo.

E, especialmente, à minha família – meus pais, irmão e avó – da qual sou eternamente grato por serem como são. Não fossem eles, eu nada seria.

Por fim, aos sons, motivos principais de minha escrita e contínua curiosidade.

Sou extremamente grato a todas e todos.

RESUMO

O álbum *A Love Supreme*, de 1965, do saxofonista John Coltrane, figura como uma das principais obras musicais modernas, podendo ser compreendida a partir de uma série de referenciais teóricos musicais e historiográficos. Seu disco conjuga um vasto leque de elementos que dão luz a uma série de outros fatores que ocorreram nos Estados Unidos e no mundo desde o começo do século. Esta dissertação buscou situá-lo em meio à contracultura dos anos 1960, com enfoque para os elementos de sua obra que tiveram contribuição e contribuíram para o estabelecimento de um momento de singular efusão social e cultural do Ocidente. A obra marca a passagem da primeira para a segunda metade da década, momento em que o jazz passa por uma série de experimentalismos, ao passo que vê também o nascimento do rock. Neste cenário, Coltrane é uma personagem incontornável. Sua relação com as mais diferentes formas de religiosidade, seu contínuo interesse por sonoridades distintas, seu imperativo de auto renovação e, sobretudo, sua afinidade pelo improviso, o tornaram uma referência imprescindível para as possibilidades que se abriram durante a contracultura. Na pesquisa adiante, buscamos examinar o disco, o campo de forças em que ele estava inserido e quais as possibilidades históricas e materiais para que ele pudesse ser elaborado.

Palavras-chave: John Coltrane; *A Love Supreme*; jazz; contracultura.

ABSTRACT

The album “A Love Supreme”, released in 1965 by saxophonist John Coltrane, stands as one of the key modern musical works, and it can be understood within a framework of musical and historiographical references. The album incorporates a wide range of elements that shed light on a series of other factors that occurred in the United States and the world since the beginning of the century. This dissertation aimed to place it within the context of the counterculture of the 1960s, with a focus on the elements of his work that both contributed to and were influenced by the establishment of a unique moment of social and cultural effusion in the Western world. The work marks the transition from the first to the second half of the decade, a period when jazz underwent various experiments while also witnessing the birth of rock.

In this setting, Coltrane is an indispensable figure. His relationship with various forms of spirituality, his continuous interest in distinct sounds, his imperative for self-renewal, and, above all, his affinity for improvisation made him an essential reference for the possibilities that emerged during the counterculture. In the following research, we aim to examine the album, the field of forces in which it was situated, and the historical and material possibilities that allowed it to be created.

Keywords: John Coltrane, A Love Supreme; jazz; counterculture

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO 1 – O CENÁRIO PARA IRRUPÇÃO DO DISCO.....	22
1.1 – O <i>JAZZ</i> E A CRISE DE 1929.....	22
1.2 – UM NOVO TIPO DE SUBJETIVIDADE EMERGIA?	24
1.3 – UM CENÁRIO ENCURRALADO.....	28
1.4 – A CONTRACULTURA COMO ESTRUTURA DE SENTIMENTO	29
1.5 – DO <i>BEBOP</i> AO <i>COOLJAZZ</i>	35
1.6 – A CENTRALIDADE DO IMPROVISO.....	46
1.7 – A SUBJETIVIDADE: COLTRANE EM CONTÍNUA RENOVAÇÃO	52
1.8 – O PRÉ-MODERNO E A AUTONOMIA	55
1.9 – A INDÚSTRIA CULTURAL E A TÉCNICA.....	59
1.10 – AS RELIGIÕES E O <i>JAZZ</i> ESPIRITUAL	65
 CAPÍTULO 2 – AS LIMITAÇÕES HISTÓRICAS E MATERIAIS DO DISCO	69
2.1 – O TÍTULO	69
2.2 – A CAPA.....	72
2.3 – O ELEPÊ	76
2.4 – O AGRADECIMENTO	79
2.5 – A PINTURA	82
2.6 – A ORAÇÃO INTERNA.....	83
2.7 – A GRAVADORA E SELO <i>IMPULSE! RECORDS</i>	85
2.8 – AS DISPUTAS SOBRE O <i>JAZZ</i>	86
2.9 – <i>ANTIJAZZ, NEW THING, AVANT-GARDE JAZZ... OU FREEJAZZ?</i>	89

CAPÍTULO 3 – O DISCO	100
3.1 – A ESTRUTURA DO ÁLBUM.....	100
3.2 PT.1 – <i>ACKNOWLEDGEMENT</i>	103
3.2.1 – Reconhecimento	103
3.2.2 – A temporalidade ancestral	105
3.2.3 – O gongo	107
3.2.4 – A voz de Trane	110
3.3 PT.2 – <i>RESOLUTION</i>	113
3.3.1 – A transição.....	113
3.3.2 – Resolução	115
3.3.3 – A presença de Jiddu Krishnamurti.....	117
3.4 – OS LADOS “A” E “B”.....	122
3.5 PT. 3 – <i>PURSUANCE</i>	123
3.5.1 – Continuidades e rupturas	123
3.5.2 – O improviso inicial	124
3.5.3 – A aceleração dos andamentos.....	128
3.5.4 – Perseguição	130
3.6 PT. 4 – <i>PSALM</i>	133
3.6.1 – A oração <i>A Love Supreme</i>	133
3.6.2 – O poema.....	136
3.6.3 – O salmo.....	138
3.6.4 – O fim como começo	140
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 143
 REFERÊNCIAS	 147
 APÊNDICES	 151

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A capa do disco	72
Figura 2 – John Coltrane: <i>Appeared in A Love Supreme</i>	82
Figura 3 – Poema <i>A Love Supreme</i> de John Coltrane.....	84
Figura 4 – Escala básica de <i>A Love Supreme</i>	101
Figura 5 – Linha melódica de <i>Acknowledgement</i>	110
Figura 6 e Figura 7 – Linha melódica de <i>Resolution</i>	114
Figura 8 e Figura 9 – Linhas melódica de <i>Pursuance</i>	129
Figura 10 – Mandala com ciclo de quintas e quartas desenhada por Coltrane.....	131
Figura 11 – Rascunho inicial da obra.	151
Figura 12 – Segundo rascunho (Já com indicação da música <i>Resolution</i>).	151
Figura 13 – Rascunho de Trane com indicações da oração.....	152
Figura 14 – Mais um rascunho com desenhos e indicações da oração.....	153
Figura 15 – Rascunho com música que não consta no álbum.	153
Figura 16 – Rascunho da oração <i>A Love Supreme</i>	154
Figura 17 – Transcrição parcial de <i>Psalm</i>	155

INTRODUÇÃO

Nascido na cidade de Hamlet, em 1926, na Carolina do Norte, John William Coltrane viveu sua primeira infância em um dos estados mais marcados pela forte segregação racial dos Estados Unidos da América. Seu nascimento se deu no equinócio de setembro, precisamente no dia 23, data que marca a equivalente distribuição de luz solar nos hemisférios Norte e Sul. Ainda que esse fenômeno não implique necessariamente algo em sua vida, há um certo simbolismo sobre o que viria a se tornar sua obra: a busca por igualdade; pela equidade de diferentes povos; a completude entre luz e escuridão; o senso de unidade entre diversas partes do mundo; a inexorável relação humana com o cosmos. Coltrane foi e continua sendo um dos mais importantes protagonistas para o surgimento de uma música que se quis espiritualizada em meio a um cenário de expansão comercial dos bens culturais que eram produzidos e circulados.

Criado em uma família de classe média em High Point, cidade vizinha àquela em que nasceu, perdeu seus avós, seu pai e um tio em um período de seis meses, quando tinha apenas 12 anos. Esta situação reformulou sua dinâmica familiar e consequentemente sua condição financeira, marcando sua infância e adolescência com um trauma que certamente teria ressonância futura em sua vida adulta. Cinco anos após o acontecimento, criado apenas por sua mãe, sua família se mudou para a Filadélfia, onde Trane passou a aprofundar sua relação com instrumentos de sopro, iniciada anteriormente nos cultos da Igreja Metodista em que seu avô era reverendo.

O primeiro contato com o saxofone *alto* foi já morando na Filadélfia (Porter, 1999, p. 28), após o as sucessivas perdas que o abalaram anteriormente, especialmente a morte de seu pai. Em sua biografia de maior densidade, *John Coltrane: His Life and Music*, o autor Lewis Porter afirma que “talvez, em algum sentido, a música tenha sido um pai substituto” (Porter, 1999, p.17) na vida de Trane, se tornando o fio condutor de seus interesses e de suas experiências, assim como de sua construção estética e espiritual – responsável tanto por suas limitações, quanto por suas superações. Em outras palavras, a música o criou, para que assim, em sua maturidade, ele pudesse criá-la também.

Após a perda de seus familiares, a personalidade de Trane se alterou, tornando-se um rapaz de poucas palavras e de presença discreta. Ainda que tenha se tornado mártir de uma geração política e espiritualmente engajada, poucas são suas entrevistas documentadas, ou

discursos com objetiva demarcação de suas crenças. A potente força de seus sopros, tão características dos momentos amadurecidos de sua vida, talvez carreguem consigo o indício da liberação de antigas angústias recalcadas e reprimidas de sua infância. Seu encontro com Miles Davis, quando adulto, é reconhecido por uma certa contradição irônica e complementar entre as personalidades e maneiras de tocar de cada um. Miles, explosivo em sua forma de lidar com o público, jornalistas e artistas, tocava na maioria das vezes de forma lenta, baixa e intimista; Coltrane, afeito ao silêncio no convívio diário, com certa timidez e simpatia, ficou conhecido por tocar de forma estridente, frases rápidas, solos de timbres encorpados, muito altos e fortes.

De origem protestante, John não se restringiu aos interesses metodistas de sua família, embora não os tenha abandonado. Sua jornada existencial não cessou em desbravar expressões espirituais das mais diversas localidades do mundo. Como dito anteriormente, a música parece ter sido um caminho pelo qual Coltrane pôde enveredar-se pelas mais distintas formas do ser humano de expressar os questionamentos de sua condição perante à existência. Isso o levou a caminhos que têm, sobretudo para o historiador da arte, importância ímpar, uma vez que se entrelaçam em sua obra o mundo pré-moderno, o mundo moderno e alguns elementos que se relacionam com a arte de vanguarda¹. Assim, a proposta de análise que aqui se coloca é sobretudo compreender quais são esses elementos, se eles estavam realmente presentes, e se de fato a condição de entrelaçamento entre eles guarda alguma relação com o surgimento da contracultura.

Mais do que uma análise restrita sobre a produção de Trane, o trabalho intenta se aprofundar sobre a noção de contracultura para compreender se ela própria não pode ser tensionada de forma a abarcar uma gama mais vasta de expressões musicais do que as que recorrentemente é associada. Não no sentido de torná-la a-histórica, como um fenômeno capaz de ser transplantado e observado em diferentes momentos e localidade; mas na tentativa de ampliá-lo em suas nuances, origens e desdobramentos.

O disco *A Love Supreme* – gravado em apenas uma sessão, num fim de tarde do dia 9 de dezembro de 1964 (Kahn, 2002, p. 83)², e lançado já em janeiro de 1965 – é fruto do amadurecimento de John como artista e talvez seja o ponto máximo de sua carreira, se levado em consideração o aspecto comercial, ou quaisquer outros que estejam associados à sua popularidade como músico. A gravação e o lançamento do álbum marcam também a passagem da primeira para a segunda metade da década de 1960, o que guarda mais uma vez certo

¹ Nos capítulos seguintes, tentaremos esclarecer as diferenças entre tais noções.

² Houve também uma gravação no dia seguinte, com a participação dos convidados Art Davis (baixista) e Archie Shepp (saxofonista), mas não foram para a versão final do disco (Kahn, 2002, p. 129).

simbolismo, já que os anos mais característicos da contracultura estão comumente localizados na segunda metade dos anos 1960. Mas, além de marcar a divisão da década, o disco também pode ser encarado como um divisor de águas na produção do próprio Coltrane. Veremos adiante também alguns outros pontos de inflexão em sua vida artística, como ter tocado com músicos de estatura dentro do *jazz*, entre eles: Dizzy Gillespie, Miles Davis e Thelonious Monk. Mas, em se tratando de sua carreira como líder de banda, o disco foi responsável por criar um cenário possível para posteriores experimentações que seriam inimagináveis caso John não tivesse alçado um patamar tão proeminente no cenário jazzístico estadunidense.

A divisão entre os primeiros e últimos anos da década tem ainda mais valor simbólico, pois, a partir de 1966, os Estados Unidos e a Inglaterra (juntamente com outras localidades do mundo) viram a ascensão de um novo tipo de música, mais vinculada à psicodelia e sobretudo à juventude branca: o *rock*. Por mais que a contracultura esteja associada a esses elementos, veremos alguns antecedentes que pavimentaram caminhos pelos quais diferentes artistas percorreram para que o rock pudesse emergir nesse cenário e alçar um voo tão alto como ocorreu na segunda metade da década de 1960. Não são poucos os músicos de rock que atribuem a Trane importância incontestável em seus trabalhos, seja como inspiração meramente musical, ou por todo o complexo de referências que seu personagem mobiliza³.

O caminho trilhado por Coltrane em sua carreira ocorreu em paralelo com uma série de eventos relevantes em seu país. O século XX foi palco da ascensão dos Estados Unidos da América ao topo da economia mundial e depois da figura central do ocidente na disputa pela hegemonia em um mundo bipolarizado pela Guerra Fria. Nesse contexto, o *jazz* pode ser considerado sua trilha sonora, até ser desbancado pelo rock como principal produto da indústria fonográfica. Portanto, é importante uma recapitulação que remonte alguns períodos incontornáveis para que o disco *A Love Supreme* possa ser mais bem alocado em termos históricos.

Nos conturbados anos de 1950 e 1960, época de efusão cultural, crise política, ameaça nuclear, segregação racial, massificação dos meios de comunicação e tantas outras características peculiares, Coltrane reuniu em sua vasta obra uma série de elementos que confluíram no sentido de criar, juntamente com outros músicos de *jazz*, um campo de experimentações que viria a tomar dimensões inimagináveis anos após seu falecimento.

O álbum *A Love Supreme*, objeto de análise desta dissertação, é um importante recorte capaz de ofertar uma gama de elementos para a compreensão, ainda que parcial, da importante

³ Guitarristas como John McLaughlin e Carlos Santana chegaram a gravar um álbum juntos, em 1972, denominado “Love Devotion Surrender”, em homenagem ao saxofonista.

contribuição de Coltrane para o cenário da contracultura sessentista – momento histórico tão caro aos que buscam refletir sobre novas formas de sociabilidade e de superar os impasses de nossa organização social e cultural. O vasto interesse do músico, por ultrapassar substancialmente os limites impostos pela música comercial de seu tempo, contribuiu para expandir o campo de sensibilidades de seus ouvintes, gerando com isso desencadeamentos que alteraram radicalmente a estruturação política, social e cultural de sua época.

Muito distante de ter sido o único responsável por colocar em xeque as condições de reprodução social da desigualdade naquela época, o disco compõe uma constelação de outras produções artísticas que criaram um amálgama capaz de confrontar um complexo sistema de negociações culturais que confluíam em prol da manutenção do *status quo*. A relação do álbum com esse amálgama é, mais precisamente, o objeto de análise que aqui se apresenta. Portanto, a análise do álbum em questão trata não somente de elementos que foram importantes para a vida de Trane e que se expressam no disco, como também a relação do músico com a sociedade, para que melhor se compreenda a ascensão de uma nova sociabilidade subversiva aos ditames de seu tempo.

Ainda que pareça haver um substancial hiato entre *jazz* e contracultura – uma vez que a história do *jazz* abrange quase todo o século XX – possíveis pontos de convergência podem ser traçados nos arredores da década de 1960 para que eventuais relações entre uma coisa e outra possam ser verificadas.

O desenvolvimento do *jazz* no século XX e o nascimento da contracultura, no fim dos anos de 1950 e começo da década de 1960 são essenciais para compreensão da problemática dessa discussão, assim como a própria história pessoal do músico. A interpolação dessas narrativas é o caminho pelo qual se é possível aferir as mediações ocorridas entre a vida do artista e as condições sociais para que sua obra erigisse em um cenário até pouco tempo tão improvável. Desta interpolação, temas como o racismo, o orientalismo, as espiritualidades e religiões, a Indústria Cultural e tantos outros serão fios condutores para que a análise musical não se desprenda do conteúdo social que está inserida e lhe dá forma.

Primeiramente, é conveniente compreender como o *jazz* se configurou, entre outras coisas, como mercadoria a partir da década de 1920⁵. Pois seu desenvolvimento, ao longo do século XX, guarda consigo indícios capazes de esclarecerem uma série de outros acontecimentos de notória relevância para o estabelecimento da cultura da época até a atual.

⁵ Vale ressaltar que ele não se expressa única e exclusivamente como mercadoria, mas passa gradativamente a se relacionar com o expansivo mercado capitalista do período entreguerras e, portanto, sofre pressão para que expresse também valor de troca.

Ainda que atualmente o *jazz* ocupe uma posição marginal no cenário comercial da música é necessário que se compreenda sua incontornável importância para o estabelecimento do massivo consumo da produção fonográfica de alto alcance. O papel da música na sociedade moderna, embora tenha mudado substancialmente no decorrer das últimas décadas, guarda ainda algumas características quase essenciais advindas do nascimento e da assimilação do *jazz* pela indústria fonográfica estadunidense na primeira metade do século passado. A saber, principalmente: o consumo massificado.

O emergente estilo musical afro-referenciado nascido em Nova Orleans – que se espalhou por Chicago, Nova Iorque e não tardou chegar na Europa – teve relação direta com as demandas impostas pela efervescente economia estadunidense na década 1920, e, sobretudo, pela reconstrução econômica do país na década seguinte, necessária após a crise de 1929.

O *jazz* passou a figurar como elemento central da vida cotidiana dos cidadãos estadunidenses, seja pelo consumo aliado ao nascente *american way of life*; com o aumento substancial na venda de rádios⁶, toca-discos, discos etc.; ou em shows de casas noturnas, onde a figura do jovem se tornava cada vez mais relevante como elemento capaz de impulsionar um novo filamento à atividade econômica, sobretudo como consumidor.

As duas condições se complementam e se entrelaçam em um complexo cenário cultural, no qual a música e economia criam um vínculo tão estreito em que dificilmente é possível falar de uma coisa sem necessariamente remeter à outra. Não que o *jazz* possa ser resumido simplesmente como uma mercadoria que circulava entre as prateleiras dos mercados da época, ou a alguma commodity nacionalista estadunidense. Isso seria reduzi-lo em sua complexidade e profundidade. No entanto, não há como contornar o peso das forças que exerciam sobre essa música influência de moldá-la com o intento de atender suas finalidades.

Se, no século anterior, sobretudo na Europa, muitos artistas não mediram esforços para se emanciparem das estruturas do Antigo Regime – que basicamente ditavam os limites das expressões artísticas, como a Igreja ou as academias reais; nesse momento, a arte é rearranjada conforme os sofisticados ditames de um mercado capitalista já amadurecido, capaz de assimilar expressões culturais folclóricas, como os precursores do *jazz* (*dixieland*, *ragtime* e afins), e lhes

⁶ Rodrigo Duarte (2010) nota que: “Somente a partir de meados da década de 1930, quando a produção em massa de receptores tornou-os mais acessíveis, o rádio começou a se constituir como um meio típico da cultura de massas, inclusive com uma drástica redução de elementos da “alta cultura” nos programas e um acréscimo de transmissão de música popular, principalmente na forma de discos produzidos pela recém-estabelecida indústria fonográfica.” (Duarte, 2010, p. 25)

conferir formas mercadológicas rentáveis e capazes de cruzarem o Atlântico, como rapidamente foi o caso do *jazz*.

Esta forma talvez mais sutil de manipulação do material que era produzido artisticamente orienta a pesquisa ao campo de forças estabelecidas e atuantes nos anos de 1950 e seus arredores. Sendo ou não mais sutil, é possível se afirmar apenas que os mecanismos para se descortinar quais eram as reais finalidades da arte naquele contexto estavam se complexificando. Portanto, a imbricada relação entre indivíduos, sociedade e cultura, em seus enlances, se mostra um campo de fértil análise para que as mediações ocorridas entre e dentro de cada uma dessas esferas explicita qual papel o *jazz* ocupava nesse cenário.

A década de 1960 passou a ser o palco de um fenômeno peculiar não somente no cenário jazzístico, mas da cultura popular de forma mais abrangente: produções artísticas críticas às formas massificadas que eram difundidas naquele momento passaram a compor o próprio rol da cultura de largo alcance. Aflorou-se, portanto, uma contradição no seio da indústria musical, onde o aparato montado para difusão da música comercial espalhava para seus ouvintes a semente de uma forma de arte crítica a si mesma.

As condições para o estabelecimento dessa contradição serão exploradas adiante, de forma a compreender a inserção do músico, com destaque para seu álbum de 1965, nesse cenário de “anomia” cultural. Sobretudo com vias de entender quais dialetos jazzísticos ele estava familiarizado e quais as práticas culturais externas às americanas Coltrane se sentiu impelido a buscar e reinterpretar à sua moda, para que assim pudessem circular entre os ouvintes.

Posto isto, a relação entre o artista e as condições de sua produção artística também compõe o arcabouço deste trabalho, uma vez que esse hiato é composto pelo conteúdo social capaz de dar corpo ao que realmente se pretende esboçar com a pesquisa: a busca por índices de realidade capazes de darem contornos coerentes para o surgimento e expansão da peculiar contracultura sessentista, especialmente a estadunidense, mas que ressoa até hoje residualmente em diversos lugares do mundo.

A partir desses contornos, é possível que se tensione também a noção de “contracultura”, podendo assim extrair dessa categoria maior riqueza analítica para compreender os fenômenos que ocorriam às margens da centralidade do mundo capitalista. A obra de Coltrane mobiliza questões como ancestralidade, espiritualidade, diáspora africana, islamismo etc. Todos esses temas são caros à ruptura representada pela contracultura, mas que algumas vezes são correlacionados com questões de outra ordem e secundarizados quando trabalhados em relação à própria cultura dos anos de 1960.

Em outras palavras, a contracultura só é minimamente apreensível historicamente a partir de uma recapitulação da condição para que seus elementos principais pudessem circular e tomar corpo na nova juventude que se afigurava. Isso só foi possível a partir da relação supracitada, entre o artista e seu público. Na maioria das vezes, o desenvolvimento das obras de um artista somente se dá se houver um certo grau de sintonia entre o que ele produz e o que o público está disposto a consumir. Para que as condições objetivas comerciais de experimentação de um artista se deem (como gravadoras, músicos, engenheiros de som e selos musicais aceitarem participar de um certo projeto proposto), é comum que se espere um retorno de alguma natureza do público.

Por conseguinte, o olhar e escuta direcionados ao álbum buscam também seus arredores. Buscam expandir o mero aspecto sonoro (ainda que ele seja fundamental) para que se revelem condições objetivas e subjetivas da circulação cultural ocorrida na passagem da primeira para a segunda metade da década de 1960. Desse modo, pode-se apreender como determinadas atitudes e princípios que se delineavam no campo da literatura, das artes cênicas, ou até mesmo de aspectos comportamentais de uma forma geral, passaram a compor o campo da música.

Essa passagem é marcada pela consolidação do deslocamento do *jazz* de uma posição central dentro da indústria fonográfica para sua periferia. O surgimento do rock, no meio da década, teve incontornável participação nesse processo (principalmente como beneficiário) que vinha ocorrendo desde anos anteriores, com o surgimento e difusão de novos gêneros derivados do *blues*, como o *soul*, o *R&B* ou o *rock'n'roll* dentro do espectro musical da época. Se as décadas anteriores tiveram grandes nomes como Louis Armstrong, Duke Ellington ou Benny Goodman figurando o estrelato máximo da música norte americana; a partir do surgimento do *bebop*, os principais nomes do *jazz* se tornaram figuras secundárias dentro do cenário musical, muitas vezes até agonizando de pobreza, miséria ou condições equivalentes.

O historiador Ted Gioia (2011), ao analisar uma primeira aproximação do *jazz* com o modernismo, culminando no *bebop*, observa que esse movimento se dá de forma inesperada, não pela assimilação dos grandes nomes estabelecidos na era do *swing*, mas por músicos viajantes em ambientes de *underground*. Como podemos observar no excerto a seguir.

A ironia é que o *jazz* moderno não nasceu de nenhuma dessas raízes. Ele não veio nem dos concertos do Carnegie Hall do Duke Ellington ou do Goodman, nem dos pianistas virtuosos do Harlem Stride, nem de sons experimentais das *big bands* da era do *swing*. É verdade que parte de suas inspirações estão nessas fontes, mas não soavam nada como elas. Ao contrário, os principais *jazzistas* modernos desenvolveram seu estilo único, impetuoso e sem remorso, em salas dos fundos e clubes da madrugada, em sessões de *jam* e com bandas

itinerantes. Essa música não era para consumo comercial, nem era para estar nesse estágio embrionário. Ela sobreviveu nos interstícios do mundo do *jazz*. Suas idas e vindas não eram anunciadas nos jornais de registro. Suas primeiras figuras eram, na melhor das hipóteses, figuras cultas por trás das cortinas, não estrelas da casa⁷ (Gioia, 2011, p. 186-187)⁸.

No entanto, a condição secundária legada ao *jazz* pela indústria fonográfica expandiu de forma significativa o campo das possibilidades de criação e de experimentações para seus artistas. As rígidas formas impostas pelo mercado musical, na busca de sucessos que emplacassem nas rádios, se afrouxavam, uma vez que já não recaía tanto mais sobre os ombros dos jazzistas a responsabilidade de produzir *hits* que movimentassem a vida noturna da economia do pós-guerra. Portanto, a relação do *jazz* com o modernismo lhe ofertou um grau de autonomia por afastá-lo do epicentro comercial da música (um efeito contrário ao modernismo europeu, que surgiu a partir de demandas efetivas por um mercado de arte).

Não fosse, portanto, a relação estabelecida com um novo público que se afigurava, os jazzistas tinham todas as razões para caírem no ostracismo ou se adaptarem às novas demandas mercadológicas do mundo musical que emergiam. No entanto, o *jazz* se aproximou cada vez mais de um tipo de jovem muito específico: uma juventude intelectualizada, experimental, porém marginalizada e exaurida de grandes aspirações materiais, dado o desgaste advindo do contexto da sociedade de consumo e da iminente guerra nuclear que se prospectou no decorrer de toda a Guerra Fria. Norman Mailer, escritor e jornalista precursor do movimento denominado *New Journalism* os define assim, em seu seminal e polêmico ensaio de 1957, *The White Negro*:

É nesse cenário desolador que um fenômeno apareceu: o existencialista americano – o *hipster*, o homem que sabe que se é nossa condição coletiva viver com a morte instantânea pela bomba atômica, relativamente rápida morte pelo Estado como em *L'Univers concentrationnaire**, ou com uma morte lenta pelo conformismo, com cada instinto criativo e rebelde reprimido (em que os danos na mente, no coração, no fígado e nos nervos nenhuma fundação de pesquisa do câncer vai descobrir), se o destino do homem do século XX é viver com a morte na adolescência por uma demência prematura, porque a única resposta que a vida dá é a aceitação dos termos da morte, para viver com a morte como perigo imediato, para divorciar si mesmo da

⁷ The irony is that modern *jazz* sprang from none of these roots. It came neither from the Carnegie Hall concerts of Ellington and Goodman, nor from the virtuoso pianists of Harlem Stride, nor from the other experimental big band sound of the Swing Era. True, it drew bits and pieces of inspiration from all these sources, but it sounded like none of them. Instead, the leading *jazz* modernists of the 1940s developed their own unique style, brash and unapologetic, in backrooms and after-hours clubs, at jam sessions and on the road with traveling bands. This music was not for commercial consumption, nor was it meant to be at this embryonic stage. It survived in the interstices of the *jazz* world. Its comings and goings were not announced in the newspaper of record. Its early stars were, at best, cult figures from beyond the fringe, not household names. (Tradução nossa)

⁸ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press, 2011.

sociedade, para existir sem raízes, para se estabelecer nessa desconhecida jornada dentro de imperativas rebeliões de si mesmo⁹ (Mailer, 2007)¹⁰.

Os assim chamados *hipsters*, os quais faremos menção mais aprofundada no primeiro capítulo, esmorecidos em face à dinâmica social do capitalismo tardio, tornaram-se elemento imprescindível para dar liga entre um grupo de músicos escanteados pela nova configuração da indústria fonográfica e um contingente inimaginável de jovens. Mais precisamente, os *hipsters* se tornaram o pontapé inicial de um processo de aglutinação social entre uma juventude à deriva e um grupo de músicos que habitavam as bordas do complexo da indústria fonográfica, pois foram aqueles que buscaram no *jazzman* – um genérico sujeito marginalizado que vivia à espreita da sociedade – grande parte de suas inspirações.

Dificilmente, *A Love Supreme* teria obtido a circulação que obteve não fosse tal assimilação por esse grupo de jovens: um elemento mediador para a circulação de ideias subversivas, de hábitos não convencionais e de uma estética alternativa à padronização da época, ensejando com isso um cenário contracultural até então inimaginável.

Assim sendo, a contracultura configura um dos momentos mais instigantes da história contemporânea por conjugar uma série de contradições. Ainda que a história seja repleta delas – para muitos, ela até é movimentada pelo combustível das contradições –, o que impressiona nos anos em que a contracultura já estava amadurecida era justamente como essas contradições se tornaram tão evidentes e próximas, ou mais precisamente como elas se conjugavam de forma destrutiva e criativa. Mais do que isso: de como a dinâmica dessas contradições quase deu lugar a um estágio de superação do capitalismo dentro de seu sistema nervoso central por meio de vias que a ortodoxia jamais poderia prever.

Todo o complexo da indústria fonográfica e de rádio de largo alcance se tornar responsável pela difusão de um material artístico crítico a si mesmo, por exemplo, foi um fenômeno singular na história dos meios de comunicação em massa. Os jovens de classe média abastada tornaram-se quase espécies de eremitas que cortavam o país atrás de shows e

⁹ It is on this bleak scene that a phenomenon has appeared: the American existentialist — the hipster, the man who knows that if our collective condition is to live with instant death by atomic war, relatively quick death by the State as *l'univers concentrationnaire*, or with a slow death by conformity with every creative and rebellious instinct stifled (at what damage to the mind and the heart and the liver and the nerves no research foundation for cancer will discover in a hurry) , if the fate of twentieth century man is to live with death from adolescence to premature senescence, why then the only life-giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that uncharted journey into the rebellious imperatives of the self. (Tradução nossa)

¹⁰ MAILER, Norman – *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*. Dissent Magazine, Julho, 2007. University of Pennsylvania Press. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957/>

experiências psicodélicas, abdicando da abundante variedade de mercadorias que a sociedade de consumo lhes imprimia por todos os lados, também. O *folk*, historicamente marcado pela música acústica e itinerante, aderiu a guitarra elétrica e as grandes gravadoras¹¹. O *jazz* criou um forte vínculo com religiões orientais, sobretudo o Islamismo. A criação de um partido político composto por integrantes negros de orientação marxista e maoísta, como foram os Panteras Negras, com uma estética aliada a uma filosofia altamente sofisticada no epicentro da Indústria Cultural é outro exemplo. A aproximação de jovens brancos com a juventude negra, ainda que muitas vezes de forma atritada, em um país marcado por séculos de segregação racial, também não poderia ficar de fora da extensa lista possível de ser elencada aqui.

A verdade é que, mais do que anos de contradições afloradas, a contracultura foi um momento em que essas contradições flertaram com possíveis resoluções, devido à proximidade que polos historicamente opostos passaram a ter. Também é verdade que possíveis novas contradições poderiam surgir desse processo histórico, assim como de fato vieram a ocorrer. No entanto, não por meio da superação e assimilação dos impasses colocados na década de 1960, mas sim pelo aprofundamento das diferenças que outrora estiveram tão próximas. A década que se sucedeu, de 1970, foi exitosa em dismantlar o cenário coeso que se prospectou em fins dos anos 1960. E os mecanismos que foram fundados e usados para tal dismantelamento se acentuaram desde então.

Compreender o papel incontornável de Coltrane para a emergência desse fenômeno é o que se intenta como objetivo central desta pesquisa. Sobretudo por meio do disco citado, uma vez que ele se situa no centro das atenções dos músicos que vieram posteriormente, em se tratando de sua obra como um todo.

O ponto de partida a ser trabalhado no decorrer desta dissertação é que o disco conjuga grande parte dos elementos que estavam colocados de forma esparsa anteriormente à sua realização, de forma a dar um corpo coerente para posteriores experimentações. Sejam esses elementos no cenário do *jazz*; da cultura suburbana de bares; do consumo de entorpecentes como forma de atingir estágios de superação do sofrimento; dos *hipsters* desiludidos; da espiritualidade mambembe; do fetiche orientalista etc. Além de conjugar tais elementos, o disco parece ter sido capaz de transmitir à juventude branca, ainda que minimamente, o sentido que a experiência negra nos Estados Unidos da América vinha adquirindo desde os anos iniciais de diáspora, mas sobretudo no século XX.

¹¹ O enfurecimento do público no Newport Folk Festival, em 1965, ao ver Bob Dylan usando a guitarra elétrica talvez seja o símbolo maior dessa tensão.

Isso é, compreender como o álbum figura em uma miríade de outras obras, incluindo obras de outros artistas – como Miles Davis ou Charles Mingus – pode elucidar a origem de tais aproximações surpreendentes que configuram este recorte temporal e espacial ímpar que denominamos contracultura.

Assim sendo, decidimos por dividir a dissertação em três capítulos: cada um com um enfoque específico, para nos aproximar cada vez mais da proposta do músico, conforme as condições materiais para os surgimento e circulação do disco.

O primeiro capítulo discute alguns tópicos um pouco mais distantes do álbum em si, para familiarizar o leitor aos antecedentes do disco: o rearranjo econômico norte-americano após a quebra da Bolsa de Nova Iorque, suas consequências sobre as condições dos jovens e a decorrente reestruturação social proveniente disso; o nascimento da Indústria Cultural e suas consequências nos processos de uniformização das produções culturais; e, posteriormente, a decorrente bonança material pra jovens brancos por meio da socialdemocracia, acarretando um vazio existencial responsável pelo nascimento dos *hipsters*; o encontro de tais jovens com o músicos negros de *jazz* que estiveram apartados do processo de reestruturação econômica etc. Tal capítulo contém a maioria dos conceitos que serão posteriormente articulados na elaboração da dissertação.

No segundo capítulo, focamos em dois pontos interpolados: as características materiais do disco em si e as limitações objetivas para a consolidação dos processos criativos e subjetivos dos músicos majoritariamente negros – fossem elas materialmente delimitadas por questões objetivas de estúdio, ou, na maioria das vezes, estabelecidos por uma crítica branca que se esforçava mais em interromper os processos criativos de músicos negros do que realmente tentar compreender quais aspectos estavam sendo mobilizados a partir daquela estética nascente.

Por fim, o terceiro capítulo buscou analisar as faixas do álbum, uma a uma, com suas rupturas e continuidades em sua relação com aspectos da contracultura. Obviamente, alguns pontos foram escolhidos em detrimento de outros. Talvez algum aspecto relevante tenha sido pouco explorado, mas parece haver na pesquisa intelectual um índice que sempre nos foge e nos impulsiona a continuar pesquisando. Lewis Porter (2020) escreveu em artigo recente denominado *A Deep Dive Into John Coltrane's "A Love Supreme"*¹², para a revista WBGO,

¹² PORTER, Lewis. A Deep Dive into John Coltrane's "A Love Supreme" by his Biographer: Pt. 1. WBGO, Julho, 2020. Disponível em: <<https://www.wbgo.org/music/2020-07-17/a-deep-dive-into-john-coltranes-a-love-supreme-by-his-biographer-lewis-porter-pt-1>>

que “uma vez que você entra no mundo do Coltrane, ele se torna cada vez mais abrangente”¹³ e, certamente, esta afirmativa guarda certa correspondência com a realidade. Coltrane foi um dos grandes artistas do século XX – um daqueles que fundou sua vida na arte e que certamente a revolucionou; tentar traduzi-lo à exaustão em uma dissertação seria, além de certa ingenuidade, um trabalho fadado à ingratidão. Por isso, alguns pontos foram objeto de maior profundidade em razão de outros. Ainda que tentando dar primazia ao objeto, a miríade de possibilidades que emergem desse processo é de complexa organização textual, tal como de difícil compreensão intelectual.

¹³ “once you get into the world of Coltrane, it becomes all-encompassing”. (Tradução nossa)

CAPÍTULO 1 – O CENÁRIO PARA IRRUPÇÃO DO DISCO

1.1 – O JAZZ E A CRISE DE 1929

O *jazz* foi um dos mais importantes elementos para que os Estados Unidos pudessem superar a crise econômica causada a partir da quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929. O planejamento sobre a produção e consumo de cultura tornou-se uma alternativa à saturada economia que anteriormente havia empreendido seus esforços na produção industrial pesada, visando atender uma Europa até então devastada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial.

Com o colapso proveniente da reestruturação econômica europeia no Entreguerras e o natural recuo de demanda pela produção do país, os Estados Unidos se viram sem alternativas para escoar o alto fluxo de mercadorias provenientes de sua indústria. Esse descompasso, com muitas nuances, culminou na já referida Crise de 1929, momento ímpar para se compreender a necessidade de expansão do capital para além da estrita esfera de produção e circulação de mercadorias advindas do complexo industrial americano. O pesquisador Jon Savage (2007) detalha a situação da juventude em decorrência da quebra da bolsa.

A Depressão atingiu com força os adolescentes. Entre aqueles com idade para estar no ensino secundário, 40% não estavam na escola, enquanto subiam os números dos que abandonavam os estudos antes de se formar. Ao mesmo tempo, o desemprego entre jovens subia vertiginosamente. Quatro milhões de jovens americanos dos 16 aos 24 anos estavam na rua procurando trabalho: cerca de 40% eram adolescentes. Em 1932, o “Exército Infantil” tinha 200 mil andarilhos e esse número subia rápido, uma proporção muito pequena mas altamente visível dos 14 ou mais milhões de americanos com idades entre 10 e 20 anos (Savage, 2007, p. 302-303)¹⁵.

Na urgência de oxigenar o mercado, novos filões de consumidores se fizeram necessários. A criação de um conceito de juventude, no sentido moderno de utilização de seu termo – um alargamento da fase transitória entre a infância e a vida adulta – teve papel crucial para isso. Se a infância demarcava o momento da vida em que se era basicamente um consumidor, enquanto a fase adulta estava imbuída do dever de sobretudo produzir e sustentar a família (ainda que consumindo também), a criação de um hiato entre uma coisa e outra poderia contribuir para equalizar o descompasso causador da crise. Assim, prolongar a infância se tornou uma alternativa capaz de arrefecer as duras consequências da quebra da bolsa.

¹⁵ SAVAGE, Jon. A criação do conceito de juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX. RJ: Rocco, 2009.

Mas, além disso, como a juventude não se caracterizava apenas como um prolongamento da infância, se tornou necessário também criar uma finalidade para esse estágio da vida, uma razão que justificasse esse rearranjo: a vida universitária.

O jovem que até então se tornaria mão de obra industrial ou do campo assim que atingisse a maioridade, nesse momento passava a ser atribuído com uma ocupação que estendia sua permanência em um estágio menos produtivo e mais consumidor. De quebra, a universidade expandia as barreiras do conhecimento científico e tecnológico de seu tempo, mantendo os Estados Unidos no patamar de maior potência econômica mundial, alçado após o fim da Primeira Guerra Mundial. Posteriormente, com o panorama de Guerra Fria, esse papel se fez ainda mais importante.

Dessa forma, o Estado, ao solucionar em partes um problema, aumentava ainda o corpo de mão de obra especializada para complexificar sua economia, que padecia em suas antigas formas. Foi uma solução duplamente proveitosa muito associada ao famoso plano econômico *New Deal*.

No entanto, já estava em curso a consolidação de um novo filamento na dinâmica social estadunidense, antes mesmo do novo plano econômico, dado que a economia pós-guerra já demandava certa sofisticação da organização industrial estadunidense. Savage (2007) observa que:

Entre 1919 e 1922, o número de alunos universitários duplicou. Este impulso para a educação de terceiro grau foi facilitado por famílias menores, um grande grupo de 15 a 24 anos, e a crescente sofisticação dos negócios americanos. A corporatização precisava de toda uma nova classe de executivos, conforme o número daqueles que trabalhavam na administração triplicava entre 1899 e 1929 (Savage, 2007, p. 229)¹⁶.

No entanto, havia ainda uma grande resistência da população e dos setores conservadores acerca da autonomia que a juventude passou a gozar. Principalmente, a partir do momento em que ela era reconhecida como um setor autenticamente importante para a economia política do país. Além disso, o *jazz* era a expressão cultural mais associada às novas práticas de uma juventude que se diferenciava muito da geração anterior em relação aos costumes. Como explicita Savage (2007).

No início dos anos 1920, o *jazz* era um divisor de gerações. *A Ladies Home Journal* lançou uma “cruzada” *antijazz*: “Quem diz que ‘jovens de ambos os sexos podem se misturar num abraço íntimo’ - com braços e pernas

¹⁶ *Ibidem*.

entrelaçados e os troncos em contato -, sem sofrer danos, mente. Acrescente a esta posição o movimento oscilante e o sensual estímulo da abominável orquestra de *jazz* com seus acordes de origem vodu e seu direto apelo ao centro sensorial, e se você é capaz de acreditar que a juventude é a mesma depois desta experiência, então que Deus tenha piedade do seu filho (Savage, 2007, p. 232)¹⁷.

No entanto, conforme a quebra da bolsa de valores se deu, a juventude que se prospectava ainda de forma incipiente e sob olhar duvidoso tornou-se um impulsionador crucial para a saída da crise, e sua condição social deu um salto. Assim, é necessário que esse processo seja compreendido dialeticamente, conforme as possibilidades de seu momento histórico. Não se trata, portanto, de uma agenciamento ocorrida em via de mão única, na qual uma nova forma de juventude foi criada somente visando superar uma crise, onde cada etapa é milimetricamente elaborada. Há uma certa espontaneidade guiada nesse processo, que já ocorria desde o fim do século anterior, onde paulatinamente a fase de transição entre infância e vida adulta se expande e acaba se naturalizando aos olhos das famílias estadunidenses, já que se tornava muito conveniente o nascedouro e a consolidação de uma etapa da vida até então desaprovada pela geração anterior.

Como observado anteriormente, fez-se necessária a expansão do ensino superior nos Estados Unidos para que essa juventude fosse alocada socialmente. A nova noção de juventude que ali nascia estava, entre outras coisas, muito vinculada à vida universitária, ao pertencimento a uma instituição de ensino superior.

Além disso, como não somente se criava um ambiente aglutinador de elementos joviais, mas também se investia na produção de conhecimento do país, a economia industrial estadunidense passou por uma reconfiguração muito importante após a crise: a produção em larga escala teve que se adaptar às demandas individuais para se manter competitiva, embora a maioria dos produtos não diferisse tanto assim um do outro, se observados de um ponto de vista utilitário.

Na verdade, para conseguir oxigenar a já exaurida dinâmica do *american way of life*, foram criadas diversificações das mesmas mercadorias, com finalidade de criar vagas estratificações capazes de impulsionar a competitividade de mercados que tendiam a estágios avançados de monopólio e de uniformização.

1.2 – UM NOVO TIPO DE SUBJETIVIDADE EMERGIA?

¹⁷ *Ibidem*.

As novas noções de individualidade que emergiam desse processo de reconfiguração do pós-guerra, cada vez mais uniformes, tinham maior finalidade para a circulação financeira do que para um processo de individuação de seus partícipes – em que supostamente os indivíduos de uma determinada sociedade buscariam refletir sobre suas condições de sujeitos, das forças que os coagem e sobre quais as possibilidades concretas de superação disso. Theodor Adorno e Max Horkheimer notam, em seu famoso ensaio “A Indústria Cultural”, no livro *A Dialética do Esclarecimento*, de 1947, essa característica de “diferenciação” de um mesmo produto:

O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos. A diferença entre a série de Chrysler e a série de General Motors é substancialmente ilusória, como sabem até mesmo as crianças “vidradas” por elas. As qualidades e as desvantagens discutidas pelos conhecedores servem apenas para manifestar uma aparência de concorrência e possibilidade de escolha. As coisas não caminham de modo diverso com as produções da Warner Brother e da MGM. Porém, as diferenças se reduzem cada vez mais, mesmo entre os tipos mais caros e os mais baratos da coleção de modelos de uma mesma firma: nos automóveis, a variação no número de cilindros, no tamanho, nas novidades do *gadgets*; nos filmes, a diferença no número de astros, na fartura dos meios técnicos, mão de obra, figurinos e decorações, no emprego das mais recentes formas psicológicas (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 11)¹⁸.

Para a expansão desse tipo de economia superficialmente diversificada era necessária uma nova forma de mão de obra capaz de atender às demandas técnicas que também se especializavam cada vez mais. A expansão universitária, portanto, está altamente ligada à expansão do consumismo da época. De forma que os cursos que surgiam tinham por finalidade abastecer e gerir o mercado interno e externo com profissionais capazes de atender rigorosamente as demandas que surgiam de uma engrenagem de funcionamento cada vez mais sofisticada. Além disso, esses mesmos jovens se tornariam parcela responsável pelo consumo dos bens produzidos. Assim, a expansão do capital se dava de forma a balancear sua produção e consumo, que outrora esteve muito desigual.

Como consumir se tornou gradativamente um elemento fundamental dessa nova configuração pessoal, nada mais compreensível do que as mudanças superficiais em mercadorias fundamentalmente iguais tivessem decorrências análogas nos processos de subjetivação dos indivíduos daquela sociedade, uma vez que a existência e o psiquismo são

¹⁸ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e Sociedade*. RJ: Paz & Terra, 2021.

forjados nos processos materiais e cotidianos que os constituem¹⁹. Se se consumia mais, maior era a influência que as mercadorias exerciam sobre suas vidas e nas elaborações conscientes e inconscientes sobre si e o mundo. Surgiu com esse processo a ascensão de uma subjetividade muito uniforme, que se objetivava conforme os ditames de mercado e que, posteriormente, viria a ser questionada e defrontada por parcela dos jovens da contracultura.

O jazz da época, ao ser constantemente pressionado também por forças de uniformização com diferenciações mais superficiais do estruturais, acabou assumindo com isso uma forma pré-estabelecida de sucesso. O historiador inglês Eric Hobsbawm (2017) esboça, em seu clássico *História Social do Jazz*, um esqueleto dessa forma:

A variedade de música não processada é reduzida uniformemente a uns poucos modelos de produção principais, ou até na imensa maioria dos casos, a um só, que é o de 32 compassos com coro em três partes, consistindo em uma melodia de oito compassos (o carro-chefe), repetido, o release, a ponte, o canal ou apenas a parte intermediária, e a repetição do início (Hobsbawm, 2017, p. 217 - 218)²⁰.

Para além disso, como também observam Adorno e Horkheimer (2021), nessa mesma época, como uma alternativa de expansão ainda maior, surge um sofisticado entrelaçamento entre cultura e capital²¹, o qual eles conceitualizaram já na década de 1940 como Indústria Cultural. Mais precisamente, o capital adentra o campo da cultura, fazendo com que a precisão técnica que domina o campo industrial e financeiro também se aplicasse à produção cultural. Mais do que uma investida completamente elaborada, esse cenário se desenhou num processo histórico repleto de complexidades e idiossincrasias (Adorno; Horkheimer, 2021).

Isso é, as condições objetivas para que a cultura da época se tornasse um instrumento acessório no movimento de realização do capital vinham de um desenvolvimento conflituoso entre as condições moderna e pré-moderna da arte no centro do mundo capitalista, ainda que cada local guardasse suas singularidades (o caso do modernismo norte-americano dialogava com uma tradição pré-moderna muito diferente da europeia, por exemplo).

Além disso, como vimos anteriormente, uma nova forma de subjetividade comum se desenhava em decorrência das agências entre o imbricado campo da cultura e economia:

¹⁹ Não se trata, no entanto, de um mero processo de reflexo. Há uma série de diferentes mediações que podem ocorrer nessa relação das quais são objetos de estudo sobretudo de áreas como a psicanálise.

²⁰ HOBBSAWM, E. J. *História social do jazz*. SP: Paz e Terra, 2017.

²¹ Rodrigo Duarte (2010) resume da seguinte maneira: “Em outras palavras, era a invasão da esfera da cultura pela reificação potencializada do esclarecimento” (Duarte, 2010, p. 43).

uma subjetividade mais homogênea, que retroalimentava a homogeneidade formal das produções de mercadorias do capitalismo tardio.

O conflito entre as condições da arte descrito acima é de suma importância, posto que dele se extrai a tônica da obra de Coltrane. Veremos adiante que anteriormente à Crise de 1929 as formas pré-modernas ainda habitavam com certa força alguns poucos recintos ritualísticos, religiosos e litúrgicos do qual John frequentava enquanto jovem. Portanto, as contradições encontradas em sua produção expressam, em partes ao menos, as contradições que avançavam, estagnavam, ou regrediam o desenvolvimento do material artístico de seu tempo.

As resoluções encontradas para determinados impasses constituem também matéria de suma importância, pois a subjetividade do artista foi um fator crucial como forma de resistir às investidas formais que o grande complexo musical estabelecido realizava diante dos artistas que gozavam de certa relevância no cenário cultural. A impressão da subjetividade em suas obras será tema que se discorrerá recorrentemente adiante no trabalho.

Ao se referir à obra de Coltrane (e também de Charles Mingus), o musicólogo americano Scott Saul (2003) foge do determinismo de atribuir suas criações às condições concretas contextuais em que estava inserida a população negra da época, tais como expressões que necessariamente surgiriam num cenário de tanta desigualdade social. Tampouco descola desse cenário o material pelo qual Coltrane pôde substanciar sua produção de maneira singular. Em outras palavras, o autor ressalta como as condições objetivas permitiram a realização subjetiva de Trane (Saul, 2003, p. X):

Enquanto artistas como Mingus e Coltrane estavam constante e heroicamente determinados e intencionados – de fato, muito do magnetismo de suas músicas vem de como eles tornaram palpável seus atos de auto concentração – eles também estavam submetidos ao familiar predicado de fazer história sob condições que eles mesmos não escolheram. Além disso, essas condições colocadas geralmente tinham um efeito poderoso sobre suas músicas que seria não muito sábio atribuí-las sempre ao pano de fundo; certamente, poucos jazzistas poderiam proporcionar tanto no contexto de suas vidas e trabalho²² (Saul, 2003, p. X)²³.

Neste excerto, o autor emprega uma análise materialista para situar tanto Mingus quanto Coltrane, objeto da análise aqui empreendida, como artistas que conscientemente faziam

²² While artists like Mingus and Coltrane were often heroically determined and willful—in fact, much of the magnetism of their music comes from the way that they made palpable this act of self-concentration—they were also stuck in the familiar predicament of making history under conditions not of their own choosing. Moreover, these unchosen conditions often had such a powerful effect on the music that it is unwise to push them always to the background; certainly few jazz musicians could afford to do so in the context of their own life and work. (Tradução nossa)

²³ SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Harvard University Press, 2003.

história diante das circunstâncias que estavam colocadas concreta e historicamente. Se o paradigma colocado a esses artistas naquele tempo era sobretudo a liberdade do povo negro estadunidense, expressas legalmente pelas Leis de *Jim Crow*, que regulamentavam a segregação racial nos Estados Unidos, é compreensível que a liberdade fosse a tônica expressa em suas manifestações artísticas, seja em forma ou em conteúdo.

Não é por acaso, portanto, que *A Love Supreme* tenha sido gravado justamente em 1964, no mesmo ano em que as Leis de *Jim Crow* – exemplo máximo da segregação racial institucionalizada legalmente nos Estados Unidos – se extinguiram definitivamente.

1.3 – UM CENÁRIO ENCURRALADO

Em uma acepção ainda genérica do contexto, o cenário para a liberdade de criação de um artista se via encurralado por uma série de fatores, mas que podem aqui ser reduzidos a dois polos para fins de clareza argumentativa. Em suma, ou o artista poderia incorrer em produzir sobre as formas pré-concebidas pelo mercado artístico e, caso se destacasse por algum adereço adicionado, gozaria de algum prestígio a mais, podendo escalar sua carreira no meio em que estivesse inserido; ou o artista poderia ousar radicalmente e produzir algo incapaz ou dificilmente assimilável por seu público, ficando à deriva no mercado artístico estabelecido e fazendo um tipo de arte retroflexa, inócua, solipsista e voltada somente para si.

Adiante veremos então como a forte relação de Coltrane com um público específico, sobretudo uma juventude que se cansou do panorama descrito no tópico anterior, foi essencial para que os processos de experimentações pudessem ocorrer e tomar corpo quase organicamente na sociedade em que estava inserido. Posto isto, o primeiro dos casos, em que o artista busca brechas em um cenário consolidado, com vias de se destacar por meio de algo superficialmente novo, mas que mantém a estrutura inicial quase intacta, possui uma função muito importante para a circulação cultural controlada. Isso é, pequenas mudanças possuem um importante papel de oxigenar o mercado, mas sem causar um choque capaz de colocar em xeque a fidelidade de seus consumidores. Dessa forma, evita-se o novo²⁴, mas podia-se vender algo com aparência de novo.

²⁴ Peter Burger resume a noção de “novo” para Adorno, a qual nos tem utilidade aqui, de tal forma: “Adorno deduz o novo, como categoria da arte moderna, a partir da renovação dos temas, motivos e procedimentos artísticos, que também marcaram o desenvolvimento da arte antes do aparecimento do modernismo. E o faz por ver essa categoria fundada na hostilidade – que caracteriza a sociedade capitalista-burguesa – à tradição.” (Burger, 137, p. 136-137). Isto posto, a forma de operar a qual nos referimos é justamente uma forma de submeter mudanças pontuais sem hostilidade à tradição (ou, se preferirmos, às formas).

O segundo caso, em que o artista assume postura radicalmente afrontosa diante da rigidez imposta pelo mercado, não parece causar tanto perigo ao estado de coisas, uma vez que sua ressonância se dá em circuitos muito restritos de circulação cultural, não ocasionando real ameaça a toda a complexa estruturação da produção e circulação de bens culturais. Uma vez abafada a voz que aponta a direção do novo, seu teor de verdade, seu potencial risco de desestabilizar e reorganizar o estado de coisas, de tensionar as noções que juntas explicam a realidade, é quase nulo.

No entanto, como esses dois cenários não se apresentam de formas completamente independentes, excludentes e rígidas, alguns momentos históricos apresentam uma tênue fresta para a atuação de um artista – ora muito estreita, quase inexistente; ora mais larga, capaz de abrigar uma vasta gama de expressões sobre o novo e ainda assim ganhar corpo na cultura popular. Um local onde o novo não serve somente à retroalimentação do já existente, nem onde seus apontamentos mais radicais são inócuos em face do que se encontra estabelecido. É nessa fresta que Coltrane atuou durante parte de sua vida, de forma a alargá-la para que seus ouvintes pudessem experimentar algo substancialmente transformador a partir de uma experiência estética muitas vezes hostil à tradição e às formas.

Se a seguinte afirmação de Hobsbawm (2017) guarda de fato correspondência com a realidade do *jazz*, pode-se dizer que Coltrane esteve imerso em ambos os trajetos.

Mas o *jazz* percorreu dois caminhos distintos. Um deles passando pela indústria de entretenimento popular comum, comercial, dentro da qual ele viveu, e ainda vive, e para a qual ele constantemente empresta aquilo que ela não pode, sozinha, dar ao seu público, até que acaba por enfraquecer a fonte de seus empréstimos. O *jazz* fez grande parte das suas conquistas como integrante do mundo pop, emprestando um sabor especial a uma música pop cada vez mais influenciada pelo *jazz*. Mas também traçou um caminho independente, como uma arte isolada, apreciada por grupos especiais de pessoas, separadamente, e muitas vezes em franca oposição à música pop comercial (Hobsbawm, 2017, p. 44)²⁵.

1.4 – A CONTRACULTURA COMO ESTRUTURA DE SENTIMENTO

O pensador galês Raymond Williams possui uma farta elaboração sobre a dinâmica da cultura capaz de enriquecer a análise do cenário esboçado. Tributário da filosofia de Antônio Gramsci, Williams busca articular a noção de hegemonia formulada pelo italiano com ferramentas capazes de compreenderem os fenômenos marginais de um processo hegemônico.

²⁵ HOBBSAWM, E. J. História social do jazz. SP: Paz e Terra, 2017.

Mais do que isso, Williams busca trazer vida ao dinâmico sistema de pensamento do italiano, uma vez que suas noções sobre “hegemônico” e “dominante” se tornavam cada vez mais conceitos deterministas ou a-históricos, devido a um uso corrente que descartava as nuances que pressionavam e ameaçavam o que era hegemônico. Segundo Williams, “Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura (Williams, 1979, p. 115)”. E ainda completa:

Uma hegemonia estática, do tipo indicado pelas definições abstratas totalizadoras de uma ideologia dominante, ou de uma visão do mundo, pode ignorar ou isolar essas alternativas e oposição, mas, na medida em que são significativas, a função hegemônica decisiva é controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las. Nesse processo ativo, o hegemônico tem de ser visto como mais do que a simples transmissão de um domínio (inalterável). Pelo contrário, qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio. A realidade do processo cultural deve, portanto, incluir sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens, dos termos da hegemonia específica (Williams, 1979, p. 116)²⁶.

Dessa forma, o galês volta suas atenções àquilo que permanece de outros momentos históricos, antes da constituição de uma nova hegemonia cultural, assim como ao que de novo circula dentro desse cenário. Em outras palavras, Williams (1979) elabora formas de compreender as reminiscências e emergências dentro de um cenário cultural. Seus estudos, portanto, se voltam ao que ele denominou como “residual” e “emergente”.

Se, como dito anteriormente, a tônica da obra de Coltrane está no entrelaçamento entre as condições pré-moderna e moderna da obra de arte²⁷, além dos apontamentos vanguardistas, um estudo aprofundado sobre quais aspectos residuais habitavam a hegemonia cultural dos anos 1950 e 1960 ajuda a esclarecer como sua obra estava inserida no emaranhado cultural e contribuiu para abrir uma fresta para possíveis emergências. Mais do que isso, além de entender como os fenômenos residuais ainda circulavam minimamente no meio em que Coltrane estava inserido, a análise em questão também amplia a profundidade de quais as possibilidades estavam colocadas para o músico e o que ele fez delas.

No entanto, Williams (1979), explica como esse processo não é tão simples:

Na análise histórica autêntica, é necessário, em todos os pontos, reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como

²⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁷ Veremos no tópico sobre a faixa “*Acknowledgement*”, no capítulo 3, como tal atrito passa por uma reformulação resolutiva a partir do momento em que é elaborado por meio de outra temporalidade.

além de um domínio específico e efetivo. É necessário examinar como estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato (Williams, 1979, p. 124)²⁸.

Tanto “residual”, “hegemônico” e “emergente” se mesclam em uma contínua totalidade onde tais categorias são articuladas em torno de sua funcionalidade específica histórica, além de não serem categorias inertes que servem como ferramentas analíticas em qualquer momento. Isso é, não há fórmula de distinção bem estabelecida que funcione para além das singularidades locais e temporais. Um elemento residual para uma determinada sociedade pode compor a hegemonia de uma outra sociedade contemporânea, assim como elementos outrora hegemônicos podem ou não compor o que atua de forma residual ou “arcaica” numa dada organização social.

Para melhor esclarecer o que aqui figura como residual e arcaico:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante (Williams, 1979, p. 125)²⁹.

Algumas das características que há de residual no capitalismo estadunidense dos anos de 1950 são os vestígios da religiosidade pré-moderna e da ancestralidade afrodiáspórica, em meio a um capitalismo que aderiu para si o valor de culto e passou a conferir às suas mercadorias o elemento de adoração. De tal forma que religião e espiritualidade tomaram rumos distintos. Este é um tema que será mais bem explicitado adiante, sobre como o capitalismo em estado avançado incorpora práticas religiosas em seu movimento, enquanto esvazia de sentido espiritual as antigas práticas religiosas que continuam a ocorrer em seu meio.

Por ora, é importante frisar que as práticas religiosas de cunho espiritualizante eram um elemento notoriamente mobilizado na infância protestante de Coltrane, ainda nos de 1930, mas passam a se dissipar socialmente conforme o capitalismo incorpora o elemento espiritualizante

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

das religiões em suas práticas cotidianas. Nesse sentido, Porter (1999) nos elucida como foi a trajetória de Coltrane.

Foi na igreja de seu avô, ainda criança, que Trane teve contato com a música, com instrumentos de sopro e com cultos, onde músicas gospel e folclóricas de seu povoado eram tocadas em forma de adoração. Supõe-se que o movimento de busca realizado por Trane em sua maturidade por expressões culturais que guardavam consigo ainda algum valor de culto provém de uma infância calcada nesse tipo de prática (Porter, 1999).

Assim sendo, havia ainda um elemento pré-moderno, se concebermos tal terminologia como uma “arte funcional”, que exercia certo papel no funcionamento na comunidade de Trane³⁰. Adiante este tema também será desdobrado com mais profundidade, mas é importante compreender como esse elemento vai se enfraquecendo com o passar dos anos e o avanço das forças produtivas e culturais no entorno da Segunda Guerra Mundial, mas igualmente importante ressaltar que ele não se dissipa completamente – do contrário deixaria de ter função para obra de Trane. Não à toa Williams (1979) observa:

Um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele – em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado – terá, na maioria dos casos, sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas. Além disso, em certos pontos, a cultura dominante não pode permitir demasiada experiência e prática residuais fora de si mesma, pelo menos sem um risco. É pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente (Williams, 1979, p. 126)³¹.

E é justamente na permissão da demasiada experiência residual que a obra de Coltrane passa a figurar um “risco” ao que estava estabelecido hegemonicamente. Suas elaborações a partir de experiências com o que era residual e ancestral não se traduziram em odes ao passado, em arcaísmos ou visões nostálgicas de experiências comungadas por povos distantes. Muito pelo contrário, foram criações disruptivas no cenário estabelecido, onde a circulação cultural se dava de forma muito controlada. As forças residuais passaram a figurar suas produções como atuantes e geradoras de sentidos e tensões³² no campo hegemônico predominante. Como

³⁰ Vale ressaltar: a função da música estava sobretudo relacionada à sociabilidade em sua comunidade. Os ritos litúrgicos, além de expressarem uma forma de comunicação com o divino, de explicação de mundo, exerciam também papel de coesão social.

³¹ *Ibidem*.

³² Williams (1979) compreende “tensão” de tal modo: “Mas a tensão é, frequentemente um constrangimento, uma tensão, um deslocamento, uma latência: o momento de comparação consciente que ainda não chegou e por vezes não está nem mesmo chegando. E a comparação não é, de modo algum, o único processo, embora seja poderoso e

também observa Williams (1979, p.128): “Nesse processo complexo há realmente uma confusão constante entre o localmente residual (como uma forma de resistência a incorporação) e o geralmente emergente” e, para melhor compreender aquilo que determinamos como emergente, Williams (1979) pontua no excerto a seguir.

O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança (Williams, 1979, p. 129)³³.

Posteriormente, poderemos ver na prática como Trane pressionava as formas pré-estabelecidas comercialmente conforme as possibilidades históricas lhe permitiam, num processo em partes espontâneo, mas que tinha princípios norteadores que foram capazes de mesclar elementos residuais à uma dinâmica hegemônica, contribuindo fortemente para a abertura de uma fenda de possibilidades históricas que Raymond Williams denomina “estrutura de sentimento”.

O galês desenvolve essa terminologia com vias de arejar as formas de análise social que tomam as formações sociais como processos já terminados. Pois, segundo o autor, podemos observar que:

[...] Isso é especialmente relevante para as obras de arte que realmente são, num certo sentido, formas explícitas e acabadas – objetos reais nas artes visuais, convenções objetificadas e notações (figuras semânticas) na literatura. Mas não é apenas isso; para completar seu processo inerente, temos de torná-las presentes, em “leituras” especificamente ativas. E é também o fato de que a feitura da arte nunca está, em si, no tempo passado (Williams, 1979, p. 131).

E isso implica dizer que as obras de arte têm potencial de fazer com que categorias analíticas e seu real valor histórico, singular e derivado da experiência única do tempo, possam se diferenciar. Para uma análise materialista da contracultura, essa noção é riquíssima, pois permite que as categorias exaustivamente usadas pelo materialismo histórico vulgar, como “infraestrutura”, “superestrutura” ou “determinação” ganhem maleabilidade e não empobrecem

importante. Há as experiências de que as formas fixas não falam absolutamente, e que na verdade não reconhecem. Há importantes experiências combinadas, onde o significado existente converte a parte ao todo, e o todo a parte (Williams, 1979, p. 132)".

³³ *Ibidem*.

a discussão de um período tão rico de contradições com determinismos limitantes. Articular a contracultura – historicizada geralmente entre a segunda metade da década de 1960 e o início da década seguinte – com questões de maior alcance, profundidade histórica e temporalidades menos habituais, tais como ancestralidade e espiritualidade, podem ser a chave para mobilizar questões que desde então estão fossilizadas em categorias analíticas que não dialogam com a vida das obras de arte deste momento histórico.

Em outras palavras, as contradições expressas nos anos de contracultura só podem ser minimamente expressas por vias materialistas se forem levadas em considerações as singularidades do momento histórico, do choque específico entre aquelas gerações e das diferentes noções sobre tempo entre eles. Analiticamente, Williams (1979) cunha a noção de estrutura de sentimento porque:

[...] Talvez os mortos possam ser reduzidos a formas fixas, embora os seus registros que sobrevivem sejam contra isso. Mas os vivos não serão reduzidos, pelo menos na primeira pessoa; as terceiras pessoas vivas podem ser diferentes. Todas as complexidades conhecidas, as tensões experimentadas, desvios e incertezas, as formas intrincadas da desigualdade e confusão são contra os termos da redução e logo, por extensão, contra a própria análise social (Williams, 1979, p. 132)³⁴.

O que faz da “estrutura de sentimento” um termo contraditório de ser usado em uma análise social, mas ainda assim importante, pois ressalta a possibilidade de se olhar para o passado de forma viva, de compreender como presente e passado estão interligados umbilicalmente, numa espiral onde passados e futuros podem ter apontamentos singulares, e as formas que outrora vigoravam hegemonicamente podem atuar, residual ou emergentemente, nas formas presentes.

Ainda segundo Williams (1979): “Apesar de continuidades substanciais, e em certos níveis decisivas, em gramática e vocabulário, nenhuma geração fala exatamente a mesma língua de seus antecessores” (1979, p. 133), o que torna todo conflito geracional um conflito também singular.

Por isso, a proposição aqui da contracultura como uma estrutura de sentimento que se afigura mais largamente entre fins da década de 1950 e começo dos anos de 1970, mas com atuações residuais muito mais distantes. Williams (1979) continua definindo o termo de tal modo:

³⁴ *Ibidem*.

[...] É uma questão aberta – isto é, uma série de questões históricas específicas – se em qualquer dessas modificações, este ou aquele grupo predominou ou foi influente, ou se elas são resultado de uma interação muito mais geral. O que estamos definindo é uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares que dá o senso de uma geração ou de um período. As relações entre essa qualidade e as outras marcas históricas especificadoras de instituições, formações e crenças mutáveis, e, além destas, as também mutáveis relações sociais e econômicas entre e dentro das classes, são novamente uma questão aberta: isto é, uma série de questões históricas específicas. A consequência metodológica dessa definição, porém, é que as modificações qualitativas específicas não são consideradas como epifenômenos das instituições, formações e crenças modificadas, ou simplesmente evidências secundárias, de novas relações econômicas entre e dentro das classes (Williams, 1979, p. 133)³⁵.

E é justamente este o ponto crucial de compreender a contracultura de tal forma: não a encarar como um epifenômeno de outras estruturas, visando não apagar a contribuição singular dos artistas que a compuseram, para que somente assim uma discussão sobre a autonomia de seus protagonistas e a vida de suas obras possam ser melhor elaboradas, de forma que os índices de verdade que tais produções apontam possam ser confirmados ou postos em xeque.

As possibilidades de elaboração sobre a contracultura, portanto, se abrem justamente pelas contribuições dadas por ela própria. A estrutura de sentimento comungada naquele momento relega a possibilidade de que ainda se possa tensionar, mesmo que residual ou marginalmente, as elaborações até então estabelecidas. É isso, em partes, o que buscamos fazer aqui.

Não há dúvida que exista uma noção relativamente bem estabelecida, num período de tempo minimamente bem recortado, sobre a contracultura, seja temporal ou espacialmente. Mas tensionar essa noção e esse recorte é justamente uma possibilidade que se expressa também por meio da fenda subjetiva que aquele momento possibilitou.

Se há aqui a intenção em aproximar ainda mais Coltrane das noções de contracultura é justamente a intenção ativa de tensionar tanto a condição que a história legou ao artista, como às expressões dominantes sobre a contracultura.

1.5 – DO BEBOP AO COOLJAZZ

Os anos de 1960 viram a ascensão de fenômenos até então inimagináveis do ponto de vista artístico e social. A *pop-art* transformava utensílios cotidianos em obras de arte (Danto,

³⁵ *Ibidem*.

2020); o cinema e a música com inclinações vanguardistas tornaram-se fenômenos largamente difundidos; jovens filhos de famílias burguesas tornaram-se o elemento potencialmente revolucionário daquele cenário (Roszak, 1972).

Certamente, esse improvável panorama se ligava às formas de vanguarda do início do século – seja à obra dadaísta, *Fonte* (1917), de Duchamp, ao Expressionismo Alemão ou às vanguardas políticas revolucionárias dos países europeus – mas, sem dúvida, não sem um conteúdo já decantado da cultura ocidental contemporânea, muito ligado à cultura de massa³⁶.

Havia, portanto, nesse cenário, um vivo e complexo sistema de trocas culturais que guardava reminiscências de décadas anteriores. A Indústria Cultural, hegemonia que se estabeleceu a partir da virada da década de 1930 para 1940, via a potencial semente de sua superação nascer em seu próprio âmago, muito provavelmente por conta do excessivo convívio com formas culturais residuais do início do século. A massificação característica da Indústria Cultural servia de meio para difundir as formas artísticas contestatórias dos próprios processos de massificação. Nos termos definidos no tópico anterior, elementos residuais, hegemônicos e emergentes figuravam um imbricado cenário capaz de implodir o estado de coisas.

Em se tratando de Coltrane, as formas as quais o músico se ligou estavam espalhadas não só ao redor do mundo, como também a momentos históricos distintos. O saxofonista amigo de longa data e companheiro de Trane no começo de sua carreira, Jimmy Heath, relata, por exemplo, que eles ficaram próximos frequentando a biblioteca da Filadélfia atrás de alguns tipos discos específicos:

[...] (Nós costumávamos visitar) a biblioteca da Filadélfia para ouvir Stravinsky e música clássica oriental... Nós não estávamos tentando tocar as notas por si só. Nós estávamos tentando extrair as cadências e torná-las cabíveis para o nosso próprio *groove*³⁷ (Heath *apud* Kahn, 2002, p. 11)³⁸.

³⁶ Em tempo: “Exatamente nesse período, ocorre o fato que pode ser considerado o marco inicial da moderna cultura de massas: a ascensão de Hollywood como principal centro produtor de filmes em bases verdadeiramente industriais. Por volta de 1910 já havia na Costa Leste dos Estados Unidos, principalmente em Nova York, Chicago e Filadélfia, muitos estúdios de produção cinematográfica pertencentes a anglo-saxões, os quais produziam filmes dirigidos a uma classe trabalhadora urbana, composta principalmente por imigrantes das mais diversas origens, com um conteúdo quase sempre moralista e potencialmente “disciplinador” das massas. Nessa época entraram em cena vários judeus, emigrados da Europa Central e do Leste, no fim do século XIX, principalmente em virtude de violentas perseguições antissemitas nas suas regiões de origem (Duarte, 2010, p. 30).”

³⁷ (We used to visit) Philadelphia library to listen to Stravinsky and Western classical music... We weren't trying to play the scores per se. We were extracting the cadenzas and turning them around to fit our groove. (Tradução nossa)

³⁸ KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002.

De tal forma que se insinua a presença da música de vanguarda da metade anterior do século em sua formação subjetiva e, decorrentemente, artística. Mas, assim como a arte crítica da década de 1910, passaram também a figurar cada vez mais a presença de elementos pré-modernos no decorrer de sua maturidade estética – sobretudo em sua compreensão de música como expressão de uma espiritualidade necessária para resolução dos conflitos de sua realidade interna e externa.

Compreender a dimensão da presença do indiano Ravi Shankar em sua música, por exemplo, é incontornável nesse cenário embrenhado que se desenhava. Como ele mesmo observa em entrevista (2010):

[...] Eu gosto muito do Ravi Shankar. Quando ouço sua música, eu quero copiá-la – não nota por nota, é claro, mas em seu espírito. O que me traz para mais perto do Ravi é o aspecto modal de sua arte. Recorrentemente, no estágio em que me encontro, eu pareço estar passando por uma fase modal... Há muito da música modal que é tocada todo dia pelo mundo afora. É particularmente evidente na África, mas se você olhar a Espanha ou a Escócia, Índia ou China, você descobrirá isso novamente em cada caso. Se você quiser olhar além das diferenças de estilo, você vai confirmar uma base comum. Isso é muito importante. Certamente, a música popular da Inglaterra não é a mesma da América do Sul, mas tire suas características puramente étnicas – isso é, seus aspectos folclóricos – e você irá descobrir a presença da mesma sonoridade pentatônica, comparáveis à estrutura modal. É esse aspecto universal da música que tem me atraído; é isso que estou visando³⁹ (Coltrane *apud* Porter, 2010, p. 211)⁴⁰.

Sobre a importância do aspecto modal na construção da estética de Coltrane, trataremos em sua relação com o *jazz modal* mais adiante. De toda forma, podemos enxergar, ainda que de forma incipiente, como dois polos distintos – a música de vanguarda de Stravinsky e a expressão modal de Shankar – compuseram um vasto leque que foi se adaptando à realidade de Coltrane. Em ambas as citações, é frisado que não havia intenção alguma de copiar aquilo que era produzido na Europa ou Ásia, mas sim assimilá-las como possibilidades em suas próprias produções, nas condições concretas que sua posição no mundo e na história lhe permitiam.

³⁹ I like Ravi Shankar very much. When I hear his music, I want to copy it – not note for note of course, but in his spirit. What brings me closest to Ravi is the modal aspect of his art. Currently, at the particular stage I find myself in, I seem to be going through a modal phase... There's a lot of modal music that is played every day in throughout the world. It's particularly evident in Africa, but if you look at Spain or Scotland, India ou China, you'll discover this again in each case. If you want a look beyond the differences in style, you will confirm that there is a common base. That's very important. Certainly, the popular music of England is not that of South America, but take away their purely ethnic characteristics – that is, their folkloric aspect – and you'll discover the presence of the same pentatonic sonority, of comparable modal structures. It's this universal aspect of music that interests me and attracts me; that's what I'm aiming for. (Tradução nossa)

⁴⁰ PORTER, Lewis. John Coltrane: His Life and Music. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

O cenário cultural que permitia que tais experimentações fossem realizadas era o do *hardbop*. O dialeto que Trane desenvolveu no decorrer de sua juventude foi aquele ensinado pelos *jazzistas* suburbanos de Chicago, Filadélfia, Nova Iorque, Nova Orleans e tantas outras cidades por onde passou.

Como observa Leonard Brown (2010):

Ele foi exposto a estilos musicais, abordagens e sons que eram únicos em regiões geográficas específicas, pois durante esse período existia uma sonoridade negra de Chicago, uma sonoridade negra de Nova York, uma sonoridade negra de Nova Orleans, uma sonoridade negra de Baltimore, uma sonoridade negra de Detroit e uma sonoridade negra de Kansas City. Ele teve a oportunidade de tocar em sessões de improviso que o apresentaram a essas estéticas regionais e até mesmo estar ao lado de mestres locais⁴¹. (Brown, 2010, p. 7-8)⁴².

Ou seja, seu início de carreira, ainda que não tão comercial, esteve ancorado nas mais conhecidas formas do *hardbop* e *bebop* que se consolidaram após a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos, tocando esporadicamente com músicos de renome, como Dizzy Gillespie, entre 1949 e 1951. Além disso, essa variedade destacada de formas de tocar *jazz* à época é importante para redimensionar um possível olhar homogeneizador sobre a cultura negra e as sonoridades da América.

O *hardbop* dos anos 1940 e 1950, embora não ocupasse a mesma posição de destaque que o *swing* outrora gozou na sociedade estadunidense dos anos 1930, não configurava ainda um cenário fecundo para que Coltrane pudesse pôr à prova todo seu potencial de criação. Ainda que o estilo já configurasse uma forma contestatória muito sólida sobre a condição do negro nos Estados Unidos, sua forma estética ainda possuía alguns ditames dos quais alguns músicos conseguiriam se desvencilhar somente posteriormente (Gioia, 2011).

Seus músicos, notoriamente marcados como influências centrais na juventude de Trane, como Charlie Parker e os já citados Dizzy Gillespie e Thelonious Monk, expressam um deslocamento singular que o *jazz* realizou a partir da década de 1940. Segundo Gioia (2011), o *ethos* modernista que habitava a produção artística europeia desde décadas anteriores, altamente influenciados por ideais iluministas de progresso, se instalou no *jazz* quase como um processo natural.

⁴¹ He was exposed to musical styles, approaches, and sounds that were unique to specific geographic regions, for during this time there was a black Chicago sound, a black New York sound, a black New Orleans sound, a black Baltimore sound, a black Detroit sound, and a black Kansas City sound. He was able to play in jam sessions that exposed him to these regional aesthetics and to even sit in with local masters. (Tradução nossa)

⁴² BROWN, Leonard. L. You Have Been Invited: *Reflections on Music and Music Making Creation in Black American Culture*. Oxford University Press In: John Coltrane and the America's Quest for Freedom: *Spirituality and the Music*. (3 - 11), 2010.

Obviamente, não há processos que sejam naturais em se tratando de cultura, mas a força da expressão busca explicitar que o campo construído pela música *jazzística* era historicamente mais propício para se adaptar ao expansivo modernismo que acometia o centro do mundo ocidental, uma vez que as mudanças compuseram a história do *jazz* quase que genealogicamente para que ele pudesse sobreviver às investidas que recebeu desde seu nascimento. O autor explica melhor:

[...] Dado esse feito, a ascensão de um modernismo mais evidente no começo dos anos 1940 não deveria ser visto como uma mudança brusca, como uma grande descontinuidade na história da música. Foi uma simples extensão da tendência inerente de mudança e de expansão do *jazz*. O *jazz* já havia revelado sua habilidade de engolir outros idiomas músicas – como as *marches*, o *blues*, os *spirituals*, as músicas populares americanas, o *rad* – e fazê-los parte de si mesmo. Para fazer o mesmo com Stravinsky e Hindemith, Schoenberg e as apresentações de Ravel, sem dúvida um desafio extraordinário, mas também inevitável. Nos anos 1930, a questão não era se o *jazz* iria abraçar o modernismo, mas quando, como e por quem⁴³ (Gioia, 2011, p. 186)⁴⁴.

Isso é, as características que o modernismo conferiu ao *jazz* iam em desencontro ao cenário cultural estabelecido do *swing*. Gioia (2011) observa com mais atenção que:

Ainda assim, a forma como esses instrumentos eram tocados passou por uma profunda mudança no contexto do *jazz* moderno. Linhas improvisadas cresciam rapidamente, com mais complexidade. As síncopes e frases com melodias de notas oitavadas que caracterizaram o *jazz* anterior eram agora muito menos proeminentes. Ao contrário, longas frases se mantinham nas batidas dos compassos por vez, construídas em um fluxo constante de oito das dezesesseis notas executadas com precisão quase mecânica, ocasionalmente quebradas por um *triplet*, uma grave pausa, uma interpolação de melodias oitavadas, ou um redemoinho de trinta segundos de notas, ou um perfurante fraseado fora do tempo. O conceito de tempo musical também mudou de mão em mão com essas novas formas de fraseado; do contrário, essa aproximação menos sincopada talvez soasse ritmicamente menos viva, um *jazz* tépido

⁴³ “Given this feat, the rise of a more overt modernism in the early 1940s should not be viewed as an abrupt shift, as a major discontinuity in the music’s history. It was simply an extension of *jazz*’s inherent tendency to mutate, to change, to grow. *Jazz* had already revealed its ability to swallow other musical idioms – the march, the blues, the spiritual, the American popular song, the *rad* – and make them a part of itself. To do the same with Stravinsky and Hindemith, Schoenberg and Ravel presented, no doubt, an extraordinary challenge, but also an inevitable one. By the 1930s, the question now was not whether *jazz* would embrace modernism, but when, and how and by whom”. (Tradução nossa)

⁴⁴ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press, 2011.

equivalente à música barroca de dezesseis notas. (...) ⁴⁵ (Gioia , 2011, p.187)
⁴⁶.

Mas, como a musicologia não se descola do conteúdo social que lhe dá forma, os músicos de *bebop* e *hardbop* traziam consigo também características muito distintas de seus antecessores. Ted Gioia (2011) ressalta que considera o surgimento da geração de *bebopers* uma revolução protagonizada por “*sidemen*”, isso é, acompanhantes dos grandes nomes da geração anterior.

Lembre-se, essa foi uma revolução musical feita, primeiramente e acima de tudo, por homens de acompanhamento, não estrelas. Não por Benny Goodman, mas por seu guitarrista Charlie Christian. Não por Duke Ellington, mas por seu baixista Jimmy Blanton. Não por Earl Hines, mas por seu saxofonista Charlie Parker. Não por Cab Calloway, mas por seu trompetista Dizzy Gillespie. Não por Coleman Hawkins, mas por seu pianista Thelonious Monk. Não por Louis Armstrong, mas por seu saxofonista Dexter Gordon. (Gioia , 2011, p. 190) ⁴⁷.

E complementa:

Na última geração antes do fim da segregação e da passagem do Ato dos Direitos Civis, os afroamericanos estavam dispostos a testar os limites como nunca antes. A primeira geração de *jazzistas* havia sido bem sucedida como animadores, e a América branca estava satisfeita em celebrá-los nesse nível. Mas os *jazzistas* negros da década de 1940 queriam mais. Eles demandavam aceitação como artistas, como praticantes estimados de uma forma musical séria ⁴⁸ (Gioia , 2011, p. 189 e 190) ⁴⁹.

⁴⁵ “Yet how these instruments were played underwent a sea change in the context of modern *jazz*. Improvised lines grew faster, more complex. The syncopations and dotted eight note phrasings that had characterized earlier *jazz* were now far less prominent. Instead, long phrases might stay on the beat for measures at a time, built on a steady stream of eight or sixteen notes executed with quasi-mechanical precision, occasionally broken by a triplet, a pregnant pause, an interpolation of dotted eights or whirlwind thirty-second notes, or a piercing offbeat phrase. The conception of musical time also changed hand in hand with this new way of phrasing; otherwise this less syncopated approach might have sound rhythmically lifeless, a tepid *jazz* equivalent to the even sixteenth notes of baroque music”. (Tradução nossa)

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ “Remember, this was a musical revolution made, first and foremost, by sidemen, not stars. Not by Benny Goodman, but by his guitarist Charlie Christian. Not by Duke Ellington, but by his bassist Jimmy Blanton. Not by Earl Hines, but by his saxophonist Charlie Parker. Not by Cab Calloway, but by his trumpeter Dizzy Gillespie. Not by Coleman Hawkins, but by his pianist Thelonious Monk. Not by Louis Armstrong, but by his saxophonist Dexter Gordon”. (Tradução nossa)

⁴⁸ In this last generation before the end of segregation and the passage of the Civil Right Act, African Americans were intent on testing the limits as never before. The first generation of *jazz* players had succeeded as entertainers, and White America was content to celebrate them on that level. But the black *jazz* players of the 1940s wanted more. They demanded acceptance as artists, as esteemed practitioners of a serious musical form”. (Tradução nossa)

⁴⁹ GIOIA, Ted. The History of Jazz. Oxford University Press, 2011.

Dessa forma, nasce o *jazzman* moderno. Um estereótipo de artista que teve grande influência estética e existencial sobre toda uma geração que viveu a juventude do pós-guerra e pouco depois. Seu local marginal dentro da indústria fonográfica, mas com uma certa herança advinda da geração anterior de jazzistas que galgaram um espaço no mundo do entretenimento, lhe assegurava um espaço para possíveis experimentações e rompimentos com o passado, mas ainda assim dando continuidade à tradição jazzística de aglutinar novas referências para se manterem vivos e em contínua adaptação.

Norman Mailer (2007), o proeminente jornalista experimental americano, observou com perspicácia a ascensão de um novo tipo de juventude que tinha nesse *jazzman* seu referencial, os *hipsters*. Para eles, a forma de vida que os negros eram submetidos no período anterior ao fim das Leis Jim Crow servia, de formas diretas e indiretas que desdobraremos adiante, como fonte inspiração para contornar as desilusões existenciais provenientes da dinâmica do capitalismo tardio. Segundo o autor (2007):

Sabendo nas células de sua existência que a vida era uma guerra, nada além de guerra, o Negro (admitindo todas as exceções) raramente podia se permitir às sofisticadas inibições da civilização, sendo assim, ele manteve para sua sobrevivência a arte primitiva, ele viveu no enorme presente, ele subsistiu para os embalos de sábado à noite, renunciando aos prazeres da mente pelo mais obrigatório prazer do corpo, e na sua música ele deu voz ao caráter e à qualidade de sua existência, à sua raiva e as infinitas variações de alegria, luxúria, languidez, rosnado, câimbra, pitada, grito e desespero de seu orgasmo⁵⁰ (Mailer, 2007)⁵¹.

Ainda que de certa forma o texto seja datado, pois foi escrito no calor do momento em que se observava a consolidação desse novo tipo de juventude, o valor de seu ensaio como fonte também contribui para a apreensão do momento histórico. Para Mailer (2007), o hipster se configurava sobretudo como um psicopata, do ponto de vista psicanalítico. Sua entrega a um estilo de vida até então rechaçado pelas classes médias só poderia ser compreendido por meio de outra estrutura psicológica que não a clássica neurose:

⁵⁰ “Knowing in the cells of his existence that life was war, nothing but war, the Negro (all exceptions admitted) could rarely afford the sophisticated inhibitions of civilization, and so he kept for his survival the art of the primitive, he lived in the enormous present, he subsisted for his Saturday night kicks, relinquishing the pleasures of the mind for the more obligatory pleasures of the body, and in his music he gave voice to the character and quality of his existence, to his rage and the infinite variations of joy, lust, languor, growl, cramp, pinch, scream and despair of his orgasm.” (Tradução nossa)

⁵¹ MAILER, Norman – *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*. Dissent Magazine, Julho, 2007. University of Pennsylvania Press. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957/>

O psicopata está mais bem adaptado para dominar aquela inibição mutuamente contraditória, entre violência e amor, que a civilização exige de nós, e se lembrar de que nem todo psicopata é um caso extremo, e que a condição de psicopata está presente em um grande número de pessoas, incluindo muitos políticos, soldados profissionais, colunistas de jornais, comediantes, artistas, músicos de *jazz*, garotas, homossexuais promíscuos e metade dos executivos de *Hollywood*, televisão e publicidade. Pode-se ver que existem aspectos da psicopatia que já exercem considerável influência cultural⁵² (Mailer, 2007)⁵³.

Assim como Theodor Roszak (1972) assume uma postura heterodoxa em relação à tradição marxista ao atribuir ao jovem da contracultura a centelha revolucionária dos anos 1960, Mailer (2007) parece assumir postura igualmente radical do ponto de vista psicanalítico ao entender que o *hipster* possui um funcionamento psíquico psicopata.

Para ele, a coragem de viver no limite, de desbravar tanto aventuras internas, por meio do uso de psicodélicos, entorpecentes, meditações etc., quanto aventuras externas, vivendo como andarilhos sem morada fixa, se jogando no mundo sem previsão de retorno, seria expressão de uma superação neurótica advinda do convívio com a população negra que, tendo que sobreviver ao invés de viver dia após dia, não se configurou psiquicamente como o cidadão branco médio neurótico americano.

Mas, para além da discussão sobre qual estrutura psíquica predominava no *hipster*, pois ela desencadearia uma discussão maior, é importante compreender que mudanças substanciais ocorriam com os jovens que se interessavam cada vez mais pelo *jazz* e seus músicos.

Se, como afirma Mailer (2007), nem todo caso de psicopatia é um caso severo e caricato (como faz crer Hollywood), é interessante notar quão díspares eram as mentalidades das gerações que se confrontavam nos anos de 1950, ao ponto de se desconfiar que o estilo de vida que a juventude encarava só poderia ser fruto de uma apatia e desapego psicopata.

Theodor Roszak (1972) afirma que o conflito geracional marca a história por sua constância, mas que talvez os jovens e adultos da década de 1960 tenham sentido esse hiato de forma mais acentuada, daí surgiria grande parte do que se tornou a contracultura (Roszak, 1972, p. 15). Mas, a distância que se criou entre esses dois polos já se mostrava evidente na década anterior, como faz crer Mailer (2007). Os jovens da década de 1950, na verdade, abriram espaço

⁵² For the psychopath is better adapted to dominate those mutually contradictory inhibitions upon violence and love which civilization has exacted of us, and if it be remembered that not every psychopath is an extreme case, and that the condition of psychopathy is present in a host of people including many politicians, professional soldiers, newspaper columnists, entertainers, artists, *jazz* musicians, call-girls, promiscuous homosexuals and half the executives of Hollywood, television, and advertising, it can be seen that there are aspects of psychopathy which already exert considerable cultural influence. (Tradução nossa)

⁵³ *Ibidem*.

e serviram de modelo para a juventude que marcou a contracultura. Com efeito, observamos no tópico relacionado à quebra da bolsa de Nova Iorque que esse distanciamento já vinha ocorrendo há décadas.

Isso, pois, a geração de jazzistas seguinte à dos *bebopers*, como Miles Davis e John Coltrane, mantiveram consigo tanto o estilo de vida dos primeiros durante um bom tempo, como também a insatisfação com a condição do negro nos EUA e, por decorrência disso, o rebelde ato de auto revolucionarem suas próprias produções, de criticarem sua própria linguagem, aglutinando antigas e novas formas às suas estéticas.

Como observado anteriormente, Coltrane, assim como Miles, viveu sua adolescência e juventude em meio aos músicos do *bebop*, suas primeiras experiências no palco foram ao lado de grandes nomes do estilo. De tal forma que sua educação musical se deu por meio desse dialeto. É em torno dele que John viria a assimilar as suas referências, e outrora romper para criar algo novo.

O ensaio de Mailer é escrito em 1957, ano que marca a vida de Coltrane de forma negativa, ao menos em partes, pois o músico se encontrava sob um vício muito intenso em heroína e álcool, a ponto de ser expulso do principal grupo que tocava, liderado por Miles Davis (Brown, 2010, p. 8). Miles, que havia recém se desintoxicado de semelhante vício, não estava muito disposto a ter que lidar com as inconveniências que o trabalho com músicos dependentes químicos poderia lhe ocasionar, além de querer distância dos entorpecentes por conta sua vulnerável situação. Dessa forma, Trane se afasta e passa por um dos muitos momentos decisivos de sua vida, do qual ele se refere repetidamente no decorrer de sua vida como um “despertar espiritual” (Kahn, 2002).

No fim do ano de 1957, após um período de longos meses tocando rigorosamente e aprendendo muito com Thelonious Monk, John – tendo superado sua dependência química – retornou ao grupo de Miles Davis, o qual havia sido expulso meses antes, e assim participa do álbum de *jazz* mais vendido da história, *Kind of Blue*, em 1959 (Williams, 2012).

O álbum, reconhecido sobretudo por inaugurar o que ficou conhecido como *cool jazz*, uma nova forma de *jazz* intimista, de inspiração da música modal pré-moderna, mas já com feição paradoxalmente⁵⁴ moderna, foi essencial para mudar a condição de Coltrane dentro do meio musical.

⁵⁴ Paradoxalmente, pois, muitas vezes “modal” e “pré-moderno” são compreendidos como sinônimos.

Primeiramente porque o álbum de fato revolucionou a estética jazzística. Como afirma o historiador Richard Williams (2012), autor do livro *Kind Of Blue: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*:

Longe de distorcer a atmosfera da época, Davis a capturara. Ao isolar uma única corrente do *jazz* e expandi-la, tornando-a um veículo para a expressão de seu próprio temperamento, ele não apenas mudou o *jazz*, mas deu a ele um novo sopro de vida, uma bússola pela qual se orientar durante os tempos difíceis que viriam (Williams, 2012, p. 12)⁵⁵.

O status de Coltrane dentro da indústria fonográfica mudou de patamar. Não que antes o músico fosse um desconhecido e a partir de então ele tivesse passado ao posto de estrela. Mas porque sua participação em músicas como *Blue in Green* (1959) despertaram o interesse do público pelo saxofonista que desempenhava solos tão potentes e tão aconchegantes ao mesmo tempo.

O músico já havia gravado seu primeiro disco pela gravadora *Prestige*, em 1957, e entre as duas sessões que compuseram o disco *Kind of Blue*, ele gravou também um dos seus primeiros grandes sucessos como músico líder de banca, o álbum *Giant Steps*, composto por músicas com “*Naima*” ou pela homônima e incontornável “*Giant Steps*” – historicamente reconhecida pela técnica que posteriormente ficou denominada como “*Coltrane changes*”.

Além disso, nascia nesse momento uma ruptura substancial com o *hardbop*. Enquanto a velocidade rítmica e de suas linhas melódicas marcavam seu ponto central, o pulso da música se torna o elemento fulcral do *jazz* modal, dando mais espaços para pausas e silêncios – elemento muitas vezes reprimido, sacrificado e estigmatizado na música tonal.

Mas, tão importante quanto cultivar um público que estivesse disposto a ouvir suas experimentações, eram as experimentações em si. Dessa forma, o *jazz* modal lhe concedeu a liberdade melódica que o *bebop* não costumava permitir.

A mudança do foco principal da música da melodia para a sua pulsação criou o ambiente ideal para a experimentação melódica⁵⁶ também, especialmente por meio do uso de escalas pentatônicas. Como as melodias se tornaram coadjuvantes do pulso, a liberdade de criação sobre elas aumentou. Isso é, o processo de deslocamento da posição central para a de coadjuvante que ocorreu com os músicos de *jazz* para os músicos de rock dos anos 1960 pode

⁵⁵ WILLIAMS, Richard. *Kind of Blue: Miles Davis e o álbum que revolucionou a música moderna*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

⁵⁶ Também veremos nos dois próximos capítulos como as experimentações de Trane no saxofone deixaram de ser apenas melódicas e passaram a ser rítmicas também.

ser compreendido metonimicamente pela relação entre melodia e pulso, ocorrido da passagem do *bebop* ao *cool jazz*.

Além disso, a música modal não foi uma invenção ocorrida no fim da década de 1950, mas o *jazz modal*, sim. A música modal era presente em diferentes culturas do período pré-moderno, seu enraizamento com as práticas sociais nessas sociedades tem importância incontornável na obra de Trane, como bem observado na citação em que Coltrane se refere a Ravi Shankar.

José Miguel Wisnik, em sua obra *O som e o sentido* (2019), ao citar civilizações como a China antiga, ou a ilha de Bali, observa como o advento modernista desintegra o caráter retroalimentar da música modal pré-moderna;

[...] Como o mundo modal não se baseia na ordem da *representação* (estética e política), mas na ordem do *sacrifício*, a descrição socioeconômica e cosmológica da escala não se faz, no caso, como uma simples metáfora da sociedade, mas como um instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam.

O caráter fortemente não evolutivo dessa formação talvez ilustre a resistência do modelo pentatônico na China, refinado quanto a seu uso e interpretação, mesmo depois do desenvolvimento de uma escala diatônica. Assim também, em sistemas musicais complexos, como o de Bali, onde havia a escala de sete notas, esta não era usada tradicionalmente a não ser como modelo para a geração de múltiplas pentatônicas, das quais, ao que parece, se evita sair. Circulando ostensivamente, seja em torno da escala pentatônica, seja em torno de outros sistemas escalares fixos e inalteráveis, o mundo modal é em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução, mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes, o que o faz furtar-se ao ritmo progressivo da *história*, até que o capitalismo o desintegre, modernamente (Wisnik, 2019, p. 79)⁵⁷.

Assim sendo, enquanto a música modal tinha uma estrutura circular, que, em termos simbólicos, muitas vezes expressava a manutenção de uma determinada ordem social estabelecida (não como regra), rigorosamente retornando ao seu ponto de partida (como forma de sobrevivência, por meio da cultura); os jazzistas da primeira metade do século foram “contaminados” com os ideais de progresso advindas do corpo teórico do iluminismo e do modernismo, sobretudo porque sua sobrevivência não mais era calcada em retornar a um estado inicial de coisas, mas de contínua adaptação às mudanças cotidianas de suas árduas vidas.

Dessa forma, é possível estabelecer uma certa distinção entre a música modal pré-moderna e sua versão americana, onde o *jazz modal* aglutinava a importância da predominância do pulso em detrimento da melodia, mas não mais em função da manutenção de um estado de

⁵⁷ WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

coisas. Muito pelo contrário, o cenário aberto pela adesão dos músicos de *jazz* ao modalismo foi o que acarretou a possibilidade de se questionar quais elementos musicais estavam sendo usados para que a sociedade permanecesse relativamente estática.

Isso é, se a progressão melódica era instrumentalizada previamente como forma de sucesso comercial no cenário cultural colocado, assim, o estabelecimento de um ambiente modal para a “livre” fruição harmônica em novas melodias improvisadas criou um cenário de possíveis experimentações capazes de abrir uma fresta relevante na hegemonia estabelecida. Veremos adiante como a subjetividade de Trane pôde ser expressa de forma muito mais expansiva a partir desse advento, permitindo articular sua concepção de liberdade (tema tão caro à comunidade negra americana dos anos de 1960) a partir da articulação e reorganização de sons que passaram a dar sentido ao mundo social em que estava inserido.

É por meio do campo aberto nos fins dos anos 1950 que Trane encontra uma brecha para atuar tensionando o estado de coisas que sustentava o *apartheid* americano. Seu álbum em questão se encontra em um imbricado campo onde nem as noções de gênero, de pulso, melódicas ou harmônicas estavam bem delimitadas, gerando algo de difícil tradução em termos musicais consolidados, mas de surpreendentemente “fácil” assimilação por um substancial número de ouvintes.

1.6 – A CENTRALIDADE DO IMPROVISO

Criado em meio à efusiva agitação sessentista nos Estados Unidos, Coltrane escreveu as quatro partes que compõem a suíte de *A Love Supreme* em cerca de duas semanas, em um processo de profunda imersão que realizou no porão de sua casa de repouso, em Dix Hills, na ilha de Long Island.

O projeto de produzir uma oferenda como forma de agradecimento era antigo, datado já em 1946, nos anos em que serviu à Marinha (Brown, 2010, p. 9). Após o nascimento de seu filho John Jr., ele e a segunda esposa, Alice Coltrane, também musicista, se retiraram da agitada agenda de shows para um resguardo no campo.

No entanto, nem John, nem Alice aparentemente descansaram muito. Trane se retirou para um processo imersivo no qual ele afirma ter concebido uma iluminação que precisava ser transcrita, enquanto Alice, recém mãe, ficou a cargo das atribuições que o recém-nascido demandava (Kahn, 2002).

O fato em si ilustra uma contradição que se expressava concretamente até nos ambientes mais inesperados, posto que John já estava engajado em uma caminhada rumo à plenitude e

igualdade consigo e com seus semelhantes. O labor materno e doméstico de Alice como salvaguarda para que a inspiração de Coltrane pudesse tomar forma escrita já guarda consigo um dos indícios das muitas contradições que se ocorriam e se acentuavam no decorrer da contracultura⁵⁸.

Ainda que buscasse a equidade entre povos e a unidade das muitas expressões espirituais ao redor do mundo, Coltrane não conseguiu se desvencilhar da histórica relação entre homens e mulheres, em que estas tendem a realizar o trabalho doméstico não remunerado e os cuidados essenciais com os filhos.

No mais, a experiência de John também deflagra algo sobre a estrutura de sentimento compartilhada naquele momento. Seu ato de escrita em um movimento de entrega e fluxo de pensamento quase contínuo, com pequenas pausas para dormir e se alimentar, se assemelha à escrita de autores *beatniks*, como Allen Ginsberg em seu poema *O Uivo*, de 1956, escrito em um único ato continuado.

É claro que há uma grande diferença entre a escrita de um poema e de uma partitura, mas é justamente nesse aspecto que a estrutura de sentimento atua e pode ajudar a dar melhor contorno à situação. Por ser uma qualidade histórica peculiar compartilhada socialmente, diferente de qualquer outro momento histórico, as práticas artísticas daquela época criaram entre si um diálogo que transpassava os limites formais de suas áreas artísticas – é exatamente nesse ponto que a contracultura deve ser compreendida como uma estrutura de sentimento.

Theodor Roszak (1972) observa, por exemplo, que “há na obra de Ginsberg muito da improvisação de Charlie Parker” (Roszak, 1972, p. 133). O longo convívio estabelecido entre *hipsters* e jazzistas desde o fim da Segunda Guerra fez com que certos hábitos de criação se fundissem, improvisação e fluxo de pensamento passaram a ter sentidos parecidos para uma vasta gama de artistas. Se Ginsberg escrevia como Charlie Parker improvisava, Coltrane quase improvisava como Ginsberg escrevia. Ainda que sua música fosse pensada tendo o improviso como elemento central, é interessante notar que até suas composições mais elaboradas previamente (com estrutura formal indicada nas partituras) também estavam permeadas pela atmosfera do improviso.

Vale ressaltar que a prática de produzir sob um fluxo contínuo de pensamento não é uma característica nascida com os *beatniks*, mas que somente tomou proporções ainda mais radicais que perpassaram a literatura para os mais diversos âmbitos naquele momento.

⁵⁸ O ensaio “Freedom is Constant Struggle: Alice Coltrane and the Redefining of Jazz Avant-Garde” (2010), de Tammy L. Kernodle, se aprofunda com maior densidade nas inconsistências de um movimento em prol da liberdade criativa, como era o caso do *freejazz*, onde pouquíssimas mulheres figuravam centralidade.

Autores como James Joyce ou Virginia Woolf, entre muitos outros, já praticavam tal escrita desde o começo do século. Além disso, técnicas que elencavam a importância da livre associação já eram difundidas desde o nascimento da Psicanálise, ganhando força em movimentos de vanguarda, como o Surrealismo etc.

Paul Oliver (2014), estudioso da relação entre hinduísmo e contracultura, demonstra o nível de radicalidade de improviso imposto pelos poetas *beats*, ao relatar a forma que Jack Kerouac escreveu seu romance *On The Road*, publicado 1957:

Após a guerra, ele conheceu Neal Cassady, um renegado e viajante inveterado, e juntos viajaram extensivamente tanto pelos Estados Unidos quanto pelo México. Essas jornadas se tornaram o tema do livro de Kerouac, 'On the Road', que ele escreveu em 1951 (Kerouac, 2012). O célebre manuscrito do romance consiste em uma única tira de papel com quase 40 metros de comprimento. Kerouac fez isso juntando folhas separadas com fita adesiva, para que pudesse digitar sem interrupções. Foi difícil para Kerouac encontrar um editor para 'On the Road' porque o livro foi escrito em um estilo tão não convencional. No entanto, ele acabou sendo publicado em 1957⁵⁹ (Oliver, 2014, p. 9)⁶⁰.

De fato, parece que o fluxo de pensamento contínuo, mediado em última instância apenas pela subjetividade do artista, se mostrou como um escudo que surgiu para se defender das forças do pensamento, da estrutura discursiva e das práticas positivistas que ganharam tanta força no Ocidente a partir do século XIX.

Daí a busca por referências exógenas desde o início do século XX. Enquanto Freud recorria à mitologia grega (Eros e Psiquê; Édipo e Jocasta etc) para explicar suas observações sobre o inconsciente até então incompreensíveis aos ditames psiquiátricos da época; escritores como Ginsberg buscavam nos *haicais* de Bashô, por exemplo, inspiração para criar algo contrário ao ordenamento lógico que se consolidava cada vez mais desde o nascimento do método cartesiano, no século XVII. Se a tradição dialética também se configura como uma forma de contraposição ao positivismo, a aproximação de tais autores ao Comunismo se mostra mais que justificada. Paul Oliver (2014) observa ainda que “Ginsberg tinha uma afinidade com

⁵⁹ After the war he met Neal Cassady, a drop-out and inveterate traveller, and together they travelled extensively in both the United States and Mexico. These journeys became the subject of Kerouac's book 'On the Road' which he wrote in 1951 (Kerouac, 2012). The celebrated manuscript of the novel consists of one long strip of paper nearly 40 metres long. Kerouac made this by taping together separate sheets, so that he could type without a break. It was difficult for Kerouac to find a publisher for 'On the Road' because it was written in such an unconventional style. However, it was eventually published in 1957. (Tradução nossa)

⁶⁰ OLIVER, Paul. Hinduism and the 1960s – *The rise of a counter-culture*. London: 2014.

o comunismo, e tinha sido apelidado como ‘Carlo Marx’ por Kerouac em *On the Road*”⁶¹ (Oliver, 2014, p. 9).

A abrangência desse fenômeno na década de 1960 ressalta sobretudo a força de seu discurso contrário também. É porque nunca se teve tanta fê no desenvolvimento científico que as formas pré-modernas pululavam nas mais diversas manifestações artísticas. Pois, se o curso da ciência era responsável pela eminente guerra nuclear que se prospectava, após o uso da bomba atômica no fim da Segunda Guerra Mundial, a possibilidade de fuga desse cenário se dava em um retorno ao passado. Mas não um retorno nostálgico e inocente às formas pré-capitalistas. Pelo contrário, uma superação que conservasse os avanços técnicos e materiais desse período, com elementos capazes de expandir a compreensão humana pra além dos determinismos miméticos do limitado discurso científico. Por isso, John se coloca tanto como herdeiro de uma tradição que usava a arte como forma de crítica à própria arte, mas também como figura central no desenvolvimento dessa crítica.

O improviso se torna, portanto, uma potente forma de fazer com que a subjetividade do artista pudesse driblar as armadilhas que o ordenamento lógico-cartesiano submetia à criatividade. Sobretudo num cenário em que a uniformidade das produções artísticas exercia um papel central na gestão social.

Importante também é notar que o improviso já ocupava papel central na expansão do *jazz* e afirmação de sua importância no cenário cultural desde a década de 1930. Discussões calorosas foram travadas a respeito desse tema, com especial destaque para os alemães Theodor Adorno e Joachim Ernst-Berendt. Adorno ao analisar as produções da década, tece críticas severas ao caráter fetichista que o improviso da época assumiu. Se o improviso supostamente seria responsável por emancipar a obra das formas mercadológicas que a pressionavam, para o autor, essa característica só se dava a nível superficial e fetichizado, sem radicalmente permitir que o *jazz* se autonomizasse. Segundo Lucas Fiaschetti (2019):

[...] Embora defendida pelos amantes do *jazz* como o símbolo da liberdade do artista, ela não representa quebra alguma com a estrutura tradicional da música. A improvisação é um reflexo da pseudo-individualização, conceito que Adorno desenvolve com mais rigor posteriormente. O artista, embora se apresente como se tivesse liberdade de tocar as notas que quisesse, na verdade produz notas que seguem uma lógica limitada e convencional. Ambos os fetiches apontados por Adorno, a síncope e a improvisação, são meros enfeites

⁶¹ “Ginsberg had an affinity with communism, and was given the pseudonym ‘Carlo Marx’ by Kerouac, in *On the Road*”. (Tradução nossa)

colocados em um sistema que nada tem de novo. Como qualquer enfeite, eles não afetam a estrutura geral da composição (Fiaschetti, 2019, p. 6)⁶².

Na verdade, Adorno atribui a outros fatores também a fetichização do *jazz*, que lhe conferem sobretudo valor de troca na sociedade em que observava e que serão retratados adiante. Em outras palavras, o *jazz* a que ele se referia aceitava sua condição de mercadoria, mas circulava culturalmente sob a alcunha de música folclórica, popular, descolada, autônoma, legitimada como manifestação de povos originários (da África e da América Central, sobretudo).

Contudo, ao que concerne o improviso, é relevante notar que, na obra de Coltrane, ele não configura mais um adereço complementar de um todo mercadologicamente coerente. Pelo contrário, o improviso, em seu período de maturidade, se torna o cerne de sua estética, se torna o elemento pelo qual ele se vê capaz de tensionar a própria noção e condição de “música” em seu tempo. É por meio da singularidade de cada solo seu e dos componentes de sua banda que sua música se torna conhecida. Portanto, é de se concluir que Trane se vê capaz de reintroduzir à música popular um caráter único de experiência no tempo e espaço.

Se a grande questão levantada por Adorno era o fechamento das possibilidades de comunicação da parte (indivíduo) com o todo (sociedade), por meio de um diálogo reiterativo e dialético em constante totalização, então, com o horizonte individual apagado por forças externas, o *jazz* era impossibilitado de ser considerado uma forma potente de autonomizar-se e autonomizar seus ouvintes. Fiaschetti (2019) ainda observa que “é importante ressaltar que este texto (*Dialética do Esclarecimento*) discute a eliminação do indivíduo na atual sociedade, e como a indústria cultural é um meio de efetivação deste processo” (Fiaschetti, 2019, p. 10).

Posto isto, a hipótese que se segue é que Trane conseguiu subverter minimamente essa lógica no decorrer de sua carreira, com destaque para o álbum, junto a um grupo de vastos artistas que compuseram o cenário da contracultura. Se a estrutura de sentimento é o que nos permite olhar para um momento histórico de forma não acabada e pré-determinada por ferramentas analíticas, então o cenário da Indústria Cultural deverá ser observado pela brecha de seu prisma.

⁶² FIASCHETTI, Lucas. Theodor Adorno perante o *jazz*: o desenvolvimento de um diagnóstico crítico e polêmico. V Seminário Discente PPGS – USP. Agosto, 2019. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5056500/mod_resource/content/1/Lucas%20Fiaschetti%20Estevez%20-%20Theodor%20Adorno%20perante%20o%20jazz%20o%20desenvolvimento%20de%20um%20diagn%C3%B3stico%20cr%C3%ADtico%20e%20pol%C3%AAmico.pdf>

Para tal questão, serão analisadas quais de suas dinâmicas permitiram a ascensão de uma potencial subversão de si. O álbum *A Love Supreme* apresenta então uma riqueza imensa para tal análise. Segundo Ashley Kahn, em sua obra *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album* (2002):

A Love Supreme aglutinava tudo numa mistura que expunha as raízes e influências do quarteto: o propulsivo e elevado efeito da polirritmia africana. Os tempos lúgubres do *jazz* modal. O zumbido melancólico da música *folk* do longínquo leste. A urgência do *free jazz*. A agitação do *bebop*. O sentimento familiar do *blues*. A liberação orgástica do *gospel*⁶³ (Kahn, 2002, p. 17)⁶⁴.

É por meio dessa miríade de referências que poderemos pensar como então Trane trouxe sua subjetividade ao centro da circulação cultural e despertou a curiosidade da juventude que o acompanhava, sobretudo em relação ao caráter espiritual – ao valor de culto –, outrora deixado de lado, de sua produção.

Nesse sentido, o improvisado toma importância no disco de Trane, mas dialoga com formas pré-estabelecidas também. Não é um álbum livre de formas históricas musicais ou de maior radicalidade de improvisação. Há momentos de sua carreira, tanto anterior quanto posteriormente, em que essa intenção se viu mais presente. No entanto, *A Love Supreme* se mostra como um disco em que tanto uma coisa quanto a outra aparecem dosadas de forma que o público pudesse se familiarizar e se estranhar em medidas capazes de permitir que o álbum circulasse bem comercialmente. Além disso, como era um álbum que vinha sendo gestado há mais de uma década, não há como supor que ele pudesse ser inteiro fruto de um improvisado.

Na verdade, parece ter havido um desenvolvimento histórico em que o improvisado abre portas de experimentação para que certas formas musicais se sedimentassem ou não. Ted Gioia (2011), ao observar o *jazz* nascente da década de 1930, diz o seguinte:

Inicialmente, as técnicas de improvisação provavelmente eram usadas apenas para ornamentar melodias compostas, mas em algum momento essas elaborações devem ter evoluído para solos mais livres. O que começou como

⁶³ A Love Supreme blended it all into a mix that exposed the quartet's roots and influences: The propulsive, elevating effect of African polyrhythms. The lugubrious tempos of modal *jazz*. The wistful keening of Far Eastern folk music. The urgency of free *jazz*. The agitation of bebop. The familiar feels of the blues. The orgasmic release of gospel. (KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002).

⁶⁴ KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002.

experimentação eventualmente levou a uma prática formalizada⁶⁵ (Gioia, 2011, p. 35)⁶⁶.

Nesse sentido, algumas formas de improviso desenvolvidas por Trane acabaram se solidificando no campo *jazzístico*, como as “*Coltrane Changes*”, conhecidas especialmente por serem utilizadas na música “*Giant Steps*”, de 1959. Uma progressão de acordes harmônicos que acabou se naturalizando como uma forma de improvisar, gerando certa contradição entre a liberdade do improviso com as limitações de um intervalo fixo de terças maiores.

Por isso, o próprio improviso deve ser compreendido também como um conceito histórico, inserido em um campo de forças simbólicas capazes de mobilizar formas já existentes, assim como criar outras. Mas as formas que surgem dessas possibilidades se relacionam com aquilo que já existe e estão submetidas aos processos de uniformização do mundo material. Ainda que seus improvisos dialogassem com antigas formas de compreensão da função da música em uma sociedade, criando novos sentidos cada vez que tocados, não há como negar que o cenário que os consumia também tinha força suficiente para assimilá-los e submetê-los, ainda que muito parcialmente, a formas passíveis de serem reproduzidas posteriormente.

1.7 – A SUBJETIVIDADE: COLTRANE EM CONTÍNUA RENOVAÇÃO

Jean-Paul Sartre (2014) argumenta e defende a importância da subjetividade na constituição e no desenvolvimento dos momentos históricos decorridos. Longe de considerá-la um epifenômeno de outras estruturas sociais, ele a atribui papel central, e, ao seu funcionamento, uma característica incontornável da constituição de uma totalidade social que não cessa em seu processo de totalização.

Para o autor, a subjetividade é um movimento imediato, uma mediação desconhecida ocorrida entre momentos exteriores, um aquém, outro além, do sujeito interior. A manifestação de seu conhecimento pela consciência torna-o objeto, reorganizando assim a estrutura subjetiva que se manifestava anteriormente. Para o autor (2014):

Há, por isso, um só momento que se chama interioridade, o qual é uma espécie de mediação, mediação entre dois momentos do ser transcendente. Mas não convém pensar que esses dois momentos são necessariamente distintos em si,

⁶⁵ At first, improvisational techniques were probably used merely to ornament composed melodies, but at some point these elaborations must have evolved into more free-form solos. What began as experimentation eventually led to formalized practice. (Tradução nossa)

⁶⁶ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press, 2011.

isto é, distintos não por razões de temporalidade ou de distribuição de setor. No fundo, é o mesmo ser, o mesmo ser em exterioridade, que procede a uma mediação com ele mesmo, que é a interioridade. Como essa mediação define o lugar em que há a unidade de dois tipos de exterioridade, ela é necessariamente imediata para si, no sentido em que não contém seu próprio saber. Por isso, e veremos por quê, é no nível dessa mediação, que não é mediada, que encontramos a subjetividade pura (Sartre, 2014, p. 36)⁶⁷.

Subjetividade essa que, conforme o surgimento da contracultura, passou a ter cada vez mais centralidade para a juventude que compunha e dava corpo ao movimento contracultural. Conforme o arranjo social e cultural se dava em torno de uma razão aprisionada em si mesma, voltada somente aos seus meios – característica que veremos mais detalhadamente no tópico sobre o papel da técnica num mundo administrado –, as manifestações que não passassem pelo crivo da razão instrumentalizada começaram a ganhar força como molas propulsoras de uma nova sociabilidade, capaz de gestar uma razão ampliada, crítica de si mesma e precursora de um novo ideal de humanidade.

Dessa forma, a subjetividade passou a se tornar uma das marcas da obra de Coltrane. Ainda que o saxofonista tenha mergulhado em diferentes formas de música, desde a pré-moderna à vanguarda, os traços de sua singularidade nunca desapareceram, e nem sequer ele os tentou esconder. Ao comentar a relação de Coltrane com a música indiana, o musicólogo Carl Clements (2009) ressalta;

Ecleticismo tem sido a marca registrada do *jazz*, ao grau que o hibridismo é discutivelmente uma parte essencial de sua identidade. Enquanto Coltrane empregou ideias indianas em sua música, ele raramente as apresentou de forma literal. Ao contrário, ele as incorporou para sua própria visão ao grau que elas vieram a permear sua música e seus conceitos ideológicos⁶⁸ (Clements, 2009, p. 19)⁶⁹.

E se, como supõe Sartre (2014), a subjetividade é um movimento de contínua ressignificação e reinvenção que se dá por meio da repetição do que estava instituído, Coltrane parece ter desenvolvido sua concepção artística primando por isso, uma vez que suas apresentações repetiam, em partes, seus principais temas, mas nunca da mesma forma (nem

⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul. O que é a subjetividade? Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

⁶⁸ Eclecticism has long been a hallmark of *jazz*, to the degree that hybridity is arguably an essential part of its identity. While Coltrane did employ Indian ideas in his music, he rarely presented them in a literal way. Rather, he incorporated them into his own vision to the degree that they came to permeate his musical and ideological conceptions. (Tradução nossa)

⁶⁹ CLEMENTS, Carl. John Coltrane and the integration of Indian concepts in jazz improvisation. *Jazz Research Journal*, Equinox Publishing Ltd (155 – 175). Londres: 2009.

tentando executá-las da mesma forma). Pelo contrário, o que atraía geralmente a atenção de seu público era saber que suas apresentações não seriam réplicas de shows antigos ou de discos gravados. A consciência de saber que estar em uma apresentação de Trane representava um momento único no espaço e no tempo trazia para seus shows um elemento quase espiritual, que se assemelhava muito à condição da obra de arte em tempos pré-capitalistas, ou de capitalismo nascente. Dessa forma, o improviso, como representação máxima possível diante das possibilidades da subjetividade artística, foi responsável por reacender uma relação entre público e artista que outrora era o que dava sentido à obra de arte.

Coltrane parece ter primado por alguns princípios que buscavam subverter a lógica massificante de seu tempo. Parecia querer resgatar um senso de “aqui e agora” que se perdeu na vida religiosa do capitalismo. Archie Shepp, outro saxofonista americano contemporâneo, tributário e que tocou com Trane (esteve no estúdio no dia seguinte à gravação, inclusive), relembra que:

Em Chicago, ele sempre tocou no lado sul no McKie's – ele nunca ia ao Mr. Kelly ou aos grandes conjuntos. Ele tocava bem no meio da comunidade. Ele sempre tocava em conjunto no Watts, em Los Angeles, e em conjuntos em São Francisco (na galeria de *jazz*). E, em Nova York, ele sempre tocou no Half Note⁷⁰ (Kahn, 2002, p. 68)⁷¹.

Os bares que *Shepp* se refere não são os mais badalados e que atraem os grandes públicos de classes sociais mais abastadas; mas bares periféricos, de relativa humildade e voltados às expressões artísticas marginais. De tal forma que, se, no começo de sua carreira, Coltrane tocava em pequenos bares das comunidades negras por ser sua única opção, já no começo dos anos de 1960, quando passou a desfrutar de relativa autonomia no mercado musical, ele tocava por escolha própria e seguia fielmente um projeto artístico que se rascunhava desde seus primeiros passos no mundo da música, mas que somente foram ficando mais claros no decorrer de sua caminhada. Sua autonomia foi responsável para que os elementos que ele julgava essenciais em sua estética pudessem decantar e tomar corpo em seus discos de maior maturidade.

A Love Supreme parece então marcar o auge de sua autonomia. Com todas as exceções que uma generalização como essa pode ter, os álbuns lançados antes do disco citado parecem ter pavimentado um caminho para tal, enquanto os álbuns posteriores foram se tornando cada

⁷⁰ “In Chicago, he always played on the South Side at McKie's – he never went to Mr. Kelly's or the big joints. He'd be right in the community. He'd always play a joint in Watts (when) in L.A., and a joint in San Francisco (*Jazz Gallery*). And in New York, he'd always play the Half Note.” (Tradução nossa)

⁷¹ KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002.

vez mais experimentais, consolidando assim também o que viria a ser chamado por muitos de *freejazz*, um movimento de expressão sonora e musical que também já vinha se desenhando desde o fim da década anterior, mas que tomou proporções muito maiores a partir da sua associação com o nome de Trane.

1.8 – O PRÉ-MODERNO E A AUTONOMIA

As relações que as sociedades pré-modernas estabeleciam com suas manifestações artísticas pareciam ter algo em comum: o vínculo da arte com a vida cotidiana dos povos. Mas não um vínculo de divertimento e de pura admiração. Mais do que isso, a arte era funcional nas explicações de mundo e na manutenção da coesão dessas sociedades, uma espécie de nó que atava subjetividade e objetividade.

Não se tratava de uma coincidência, mas de uma condição que somente muda com o advento da modernidade, quando ao se submeter ao nascente mercado capitalista, a arte muda seu estatuto e sobretudo sua finalidade. A força das mercadorias passa a pressionar constantemente as formas de produção artística.

O filósofo alemão Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, defende a tese de que a obra de arte perde sua aura na modernidade. A “aura” seria um conjunto de qualidades que definiam e conferiam à obra de arte sua função dentro das sociedades pré-modernas, seriam elas: “seu aqui e agora (...) sua existência única, no lugar em que se ela se encontra” (Benjamin, 2013, p. 59).

Benjamin (2013) busca esse novo estatuto para discutir a obra de arte moderna visando combater a política do Nazismo, que havia criado sua base de sustentação em uma cultura altamente estetizada. O filósofo brasileiro Luciano Gatti (2009) explica com maior precisão essa questão.

A tese de Benjamin é que a reprodutibilidade técnica, ou melhor, as condições que tornam possível a produção de uma obra a partir das técnicas de reprodução da imagem, marcam a divisão da história da obra de arte em dois períodos: um determinado pela reprodutibilidade técnica e outro definido pelo conceito de aura, cuja crise é examinada do ponto de vista do desenvolvimento da técnica de reprodução. É necessário entender que a reprodutibilidade técnica da obra de arte não se identifica com sua mera reprodução *a posteriori*, tal como qualquer imagem, por exemplo, poderia ser reproduzida e difundida em larga escala por meio de técnicas como a litografia, a xilogravura, a água-forte, entre outras. A distinção entre dois períodos da história das obras de arte

só é possível na medida em que o fenômeno da reprodutibilidade técnica determina sua produção (Gatti, 2009, p. 231-232).⁷²

Isso é, para Benjamin, quando a reprodutibilidade técnica toma contornos determinantes no processo de produção e circulação artística, seu sentido se torna outro. Perde-se gradativamente seu senso ritualístico que confere à experiência estética um valor espiritual, de singularidade no tempo e no espaço.

Seu valor de culto se desloca gradualmente para a vida cotidiana do capitalismo e suas mercadorias. E o aparente descolamento da arte de seus processos ritualísticos, em geral mantenedores da ordem estabelecida (mas podendo ser também destruidores), poderia configurar uma miríade de cenários, dos mais catastróficos aos mais otimistas, em relação à emancipação dos próprios seres humanos. Para melhor retratar a importância da obra de arte na manutenção de uma sociedade, José Miguel Wisnik retrata em seu livro *Som e Sentido* (2019), o poder da harmonia das esferas na manutenção da *pólis* grega.

Concebida como o próprio elemento regulador do equilíbrio cósmico que se realiza no equilíbrio social, a música é ambivalentemente um poder agregador, centrípeto, de grande utilidade pedagógica na formação do cidadão adequado à harmonia da *pólis* e, ao mesmo tempo, um poder dissolvente, desagregador, centrífugo, capaz de pôr a perder a ordem social. Por isso mesmo, ela é um elemento decisivo no plano político-pedagógico, e a metafísica de que está investida corresponde a uma ética: a harmonia escalar contém um caráter cujo alcance mimético é irradiador; trata-se de triar as escalas de maneira a fazer com que aquelas que estão imbuídas de um caráter “elevado” e cívico prevaleçam sobre aquelas que outras que, consideradas dissolventes e pouco viris, não contribuem positivamente para a formação do cidadão (Wisnik, 2019, p. 103)⁷³.

O excerto mostra como a arte exercia uma função fundamental na coesão social de povos antigos. A noção de harmonia musical se expandia como uma lei natural para a harmonia política da *pólis*. E esse caso, como dissemos, não era único, mas sim uma condição quase comum (mesmo com as idiossincrasias de cada localidade) da relação dos povos pré-modernos com suas expressões artísticas, que só viria a mudar a partir do momento em que as produções artísticas passassem a ter que se adaptar à condição de mercadoria que o expansivo capitalismo lhes pressionava (Wisnik, 2019).

⁷² GATTI, Luciano. *Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. SP: Edições Loyola, 2009.

⁷³ WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

Muito além de ser uma singular coincidência que acometia sociedades pré-capitalistas, essa qualidade era tão vasta que só pôde ser percebida a partir do momento em que as condições históricas criaram um cenário em que a arte pudesse desfrutar de uma vida autônoma. Em suma, o que caracteriza aquilo que denominamos de arte pré-moderna é sua distinção do obras mercadológicas que gradativamente passaram a ter valor de troca no mercado.

Ainda que a questão sobre a autonomia da arte tenha gerado prolíficas reflexões no decorrer do último século – sobretudo por autores daquela que ficou sendo mais bem conhecida como Teoria Crítica alemã –, o cenário de “desencantamento do mundo” desnudou as expressões artísticas de seu caráter mitológico, de sua ligação com o desconhecido, de sua função de explicar a existência por meio da divinização dos fenômenos naturais. No entanto, Theodor Adorno, também representante do pensamento crítico-dialético, defende que há certo esclarecimento nos mitos, assim como o pensamento esclarecido do projeto iluminista do século XVIII guarda consigo também um forte índice mitológico (Duarte, 2010, p. 40).

Isso significa, em termos práticos, para se pensar a produção de Coltrane, que sua obra é atravessada ao menos por duas grandes formas históricas artísticas distintas que, heurísticamente, aqui se reúnem sob os símbolos moderno e pré-moderno – e que devem ser compreendidas dialeticamente, em um processo de coexistência conflitiva, potencialmente destruidora e geradora⁷⁴.

Ainda que Adorno e Benjamin apresentassem reflexões distintas (e muitas vezes contrárias) quanto ao potencial artístico das formas que emergiam na primeira metade do século XX, sobretudo em relação à música e ao cinema, há uma certa singularidade que os coloca em um mesmo campo de discussão teórica, que é a forma como estão sendo produzidas, circuladas, consumidas, quais os potenciais emancipatórios, quais as características regressivas, entre outras, da obra de arte no cenário de declínio de sua aura⁷⁵.

Enquanto Benjamin (2013) buscou analisar a apropriação que o Nazismo realizou dessa nova condição da obra de arte, enraizando-a novamente em processos sociais que sustentavam a política cultural do Terceiro Reich, Adorno e Horkheimer (1947) observaram um processo distinto, mas similar e também autoritário que se desenvolvia do outro lado do Atlântico⁷⁶.

⁷⁴ No capítulo seguinte, veremos também como essas ideias se expressavam diferentemente nos EUA e na Europa, posto que as tradições musicais com as quais as formas do século XX dialogavam eram completamente distintas.

⁷⁵ Em Adorno, podemos pensar a noção benjaminiana de declínio da aura a partir dos processos de mistificação da razão.

⁷⁶ Adorno também desenvolveu muitas elaborações sobre o Nazismo, mas aqui nos referimos aos seus estudos das formas culturais estabelecidas a partir das noções liberais da Indústria Cultural.

Por ter se exilado na América, o filósofo se envolveu em um projeto de estudos sobre meios de comunicação em massa, mais especificamente sobre o rádio, o *Princeton Radio Research Project*, financiado pela Instituição Rockefeller.

Não tardou para que os desencontros metodológicos entre ele e os outros pesquisadores do projeto, com destaque para o sociólogo Paul Lazarsfeld se dessem. A pesquisa estatística que Lazarsfeld intentava desenvolver se preocupava basicamente com a recepção dos ouvintes, ignorando as demais agenciações ocorridas na totalidade do processo de produção e circulação musical. Adorno, na contramão, não conseguia ignorar os principais índices que aquela pesquisa delatava: a subserviência da sociologia da época às agências de fomento científico, que, por sua vez, estavam extremamente atreladas ao grande capital dos setores industrial e financeiro (Carone, 2019).

O projeto de pesquisa sobre a rádio corroborou com os estudos que Adorno já vinha realizando sobre o *jazz* desde os tempos em que o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt ainda se encontrava na Alemanha, antes de ter que fugir do Terceiro Reich para os Estados Unidos. Sua visão se refinou conforme pôde perceber como a pesquisa de Lazarsfeld oferecia resultados sobre as segmentações de mercado, quais públicos gostavam de quais músicas, em quais momentos do dia determinadas músicas deveriam ser tocadas etc. Para as grandes corporações de comunicação, esses dados eram valiosos, sobretudo para agradar seu público, aumentar a publicidade, veicular informações de seus interesses. Isto é, nas formas de retroalimentação das formas culturais estabelecidas.

Assim, como o *jazz* representava grande parte das produções que circulavam nas rádios, Adorno pôde perceber a complexa relação de entrelaçamento que se desenvolvia entre o capital e a cultura. Isso é, o financiamento privado de pesquisas – cuja finalidade em termos práticos servia à elaboração e manutenção dos grandes meios de comunicação em massa – havia submetido a produção musical à condição de ornamento de um processo mais importante, que visava atender demandas para o movimento de realização do capital (Carone, 2019).

Se suas discussões anteriores se pautavam sobre a condição da obra de arte autônoma, quais as potencialidades de emancipação e de verdade nela, nesse momento Adorno percebe não se tratar mais disso o que estava posto diante de si, com urgência de elaboração filosófica sobre. A cultura já havia sido incorporada pela grande indústria, tal que as grandes produções artísticas passaram a figurar apenas uma peça de uma engrenagem muito maior. E, uma vez que fosse entendida assim, assim as músicas seriam tratadas também. Adorno e Horkheimer (2021) observam em *A dialética do esclarecimento*:

Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos diretores gerais, são estes os que integram originalmente os setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Os monopólios culturais são, em comparação com esses, débeis e dependentes. Eles devem se apressar em satisfazer os verdadeiros potentados, para que a sua esfera na sociedade de massa – cujo gênero particular de mercadoria ainda tem muito a ver com o liberalismo acolhedor e com os intelectuais judeus – não seja submetida a uma série de “limpezas”. A dependência da mais poderosa sociedade radiofônica em relação à indústria elétrica, ou a do cinema aos bancos, define a esfera toda, cujos setores singulares são ainda, por sua vez, cointeressados e economicamente interdependente (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 10)⁷⁷.

O conceito de Indústria Cultural nasceu neste cenário, onde as produções culturais eram meticulosamente pensadas e elaboradas visando, ainda que indiretamente, a manutenção do capitalismo monopolista. É importante ressaltar que o termo é usado no livro de 1947, mas que já vinha sendo elaborado por Adorno e Horkheimer desde alguns anos antes. Isso é, a Indústria Cultural marca também uma forma de gestão da produção artística ocidental que se explicita claramente durante o período da Guerra Fria.

Isso, pois, como forma de evitar ceder para as ofensivas de caráter socialistas, vindas sobretudo das revoluções que ocorriam na periferia do mundo, o epicentro capitalista representado pelos Estados Unidos encontrou uma forma ao menos retórica de manutenção dos conflitos de classe por meio da especialização de seus gestores. Não que a nova forma organizacional da sociedade e cultura fosse apenas retórica, mas sim o caráter de resolução dos conflitos advindos das questões de classe, raça e gênero, pois eles seguiam ocorrendo estruturalmente.

Assim sendo sociedade americana passou a se organizar de forma intensamente especializada, juntamente com políticas públicas de expansão universitária técnica e tecnológica, de forma que os recintos onde músicas de sonoridades afro-referenciadas dos anos 1940 e 1950, como o *bebop*, se tornaram salvaguarda de uma geração que não se adequava completamente a esses ditames.

1.9 – A INDÚSTRIA CULTURAL E A TÉCNICA

Neste imbricado cenário, é de suma importância que se compreenda o papel da técnica no funcionamento das diversas atividades sociais. Ao invés de estar aliada à superação da condição em que a sociedade se encontrava, a técnica parece ter contribuído para a conservação

⁷⁷ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e Sociedade*. RJ: Paz & Terra, 2021.

daquele modelo social. Uma vez que a sociedade americana era segmentada em classes, a técnica servia sobretudo como instrumento de dominação, tal qual como fundamento de uma ideologia que confrontava diretamente a ameaça socialista que vinham do leste europeu e da Ásia. A técnica se tornava o meio pelo qual a ciência poderia solucionar os impasses de qualquer sociedade sem a necessidade de revolucioná-la.

A crença de que as desigualdades advindas de uma sociedade de classes poderiam ser resolvidas por meio de técnicos habilidosos era a tônica desse cenário. A economia, por exemplo, não necessitava estar nas mãos daqueles que produzem mercadorias, mas sim nas daqueles capazes de desenvolverem sofisticados modelos de gestão, produção e distribuição de recursos.

O resultado disso estava muito mais relacionado ao desligamento das camadas sociais dos processos de tomada de decisão, do que propriamente dar resolução aos impasses advindas do capitalismo tardio. Portanto, o desenvolvimento de uma técnica sofisticada em quase todos os setores da vida social foi responsável por gerar um véu que encobria as vicissitudes concretas do país naquele momento. O cidadão comum, outrora participante ativo do mundo material ao seu redor, nesse momento se via obrigado a delegar suas responsabilidades aos especialistas que surgiam em todos os setores tanto da vida ordinária, quanto das grandes esferas de decisões políticas, culturais ou industriais.

O autor do clássico *A Contracultura*, Theodore Roszak, escrito ainda no calor contracultural, em 1969, observa esse fenômeno e lhe atribui o nome de “tecnocracia”. Para ele, esse cenário das décadas anteriores foi responsável, em certa medida, por sua contestação que viria a ocorrer a partir de meados da década de 1960. Isso é, a consolidação do quadro tecnocrático que se estabeleceu nos Estados Unidos, enfraquecendo as disputas políticas de moldes tradicionais – como entre liberais, conservadores, monarquistas e socialistas – foi um elemento crucial para gestar uma forma moderna de manutenção do *status quo*. É importante ressaltar que Roszak (1972) também atribui ao modelo soviético de organização socialista a alcunha de tecnocracia burocratizada, com suas diferentes formas de funcionamento, mas o ponto mais importante que nos concerne é sua relação com a Indústria Cultural.

O desenvolvimento da tecnocracia foi, vale lembrar, o cenário que gerou também as condições de sua própria negação. Por meio dos jovens já desiludidos com um país gerido por supostos técnicos isentos de paixões ou ideologias se delineava um dos principais vetores da contestação generalizada que tanto caracterizou a contracultura.

O enfraquecimento da tradição de luta política pelas vias institucionais nos Estados Unidos, como os partidos políticos trabalhistas e socialistas, talvez tenha sido também o trunfo

de uma juventude que se viu muito mais flexível nas formas de elaborar resistência a um sistema que os atormentava. Daí a importância de compreender esse momento em sua singularidade, e não por meio de grandes modelos explicativos analíticos pré-estabelecidos.

Por ter sido escrito durante a própria contracultura, o texto de Roszak (1972) apresenta em si algumas características contraculturais. Isso é, há no livro uma certa insubordinação aos cânones intelectuais de seu tempo. Elencar a juventude branca de classe média como elemento revolucionário e aglutinador de um complexo de insatisfações figurava uma posição heterodoxa, mas que se mostrou satisfatória para uma compreensão ainda que parcial do fenômeno. Parcial, pois, parte do que se intenta validar por meio desse estudo é a relação entre essa juventude e sobretudo os músicos negros de anos anteriores. No entanto, não se deve atribuir ao autor o pioneirismo em compreender o potencial revolucionário dos jovens e dos estudantes, posto que alguns autores, como Herbert Marcuse, já vinham elaborando reflexões quanto a isso desde a década anterior.

E ainda que seu texto nos ofereça elementos para compreender sobretudo a contribuição de uma classe média branca para o cenário contracultural, a tecnocracia, tão bem descrita pelo autor, afetava direta e indiretamente a população negra, pois eles eram em grande parte excluídos da possibilidade de participar de seus processos. Segundo o autor, esse modelo seria:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência dos homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência, e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. A metódica sistematização que Adam Smith louvou em sua famosa fábrica de alfinete estende-se hoje a todas as áreas da vida, proporcionando-nos uma organização humana que compete em precisão com nossa organização mecânica. Chegamos assim à era da engenharia social, na qual o talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar todo o contexto humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. O que se procura criar é um novo organismo social cuja saúde depende de sua capacidade para manter o coração tecnológico batendo regularmente (Roszak, 1972, p. 19)⁷⁸.

⁷⁸ ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

É essencial se compreender que a tecnocracia, como colocada por Roszak, configura um sistema que reduzia gradativamente a importância do elemento desejante da juventude (ou o ocultava). Como se produzia e gerenciava uma meticulosa sistematização da sociedade naquele momento, não havia grande brecha para o desconhecido, para o imprevisto, para o místico ou o espiritual.

As vidas eram pré-fabricadas, moldadas tal qual engrenagens de um sofisticado maquinário bem ajustado que necessitava delas para funcionar corretamente. O roteiro de vida não tinha muitas bifurcações, atalhos ou estradas alternativas; a mobilidade social abrangia um certo recorte dentro do cenário em que se estava inserido, sem muitas possibilidades de saltos; nascia-se diante de um horizonte restrito e ali se decorreria a vida, mesmo que a retórica liberal afirmasse que a mobilidade social estava ao alcance de todos.

Ainda que soe determinista a afirmativa, ela busca, ao contrário, precisar quais as barreiras impostas pela sociedade da época para seus jovens. Se é verdade a máxima de Marx (2011), em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de que:

[...] Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado (Marx, 2011, p. 25)⁷⁹.

Então, a investigação aqui colocada é sobre quais circunstâncias o passado legou aos grupos que compuseram a contracultura e quais as condições que possibilitaram sua emergência.

Assim, há que se estabelecer uma evidente divisão sobre como a tecnocracia afetou diferentemente as vidas da juventude negra e da juventude branca; não há como imaginar que as heranças históricas, culturais e materiais legadas a esses diferentes grupos fossem semelhantes, tampouco alegar que as possibilidades de mudar ou revolucionar sua própria condição social naquele momento eram as mesmas.

Ainda que exista uma intersecção entre os dois grupos, em que famílias negras ocupavam posições que gozavam de prestígio e de ótimas condições financeiras, enquanto famílias brancas se viam às margens da vida econômica e social, pode-se estabelecer, para efeito de análise, que a maioria dos grupos se encontrava na posição contrária.

A relativa aproximação entre esses dois grupos ocorreu de forma mais substancial, mas não sem rugas, já na década de 1950. O panorama após a Segunda Guerra Mundial, com a

⁷⁹ MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

crescente iminência de uma guerra nuclear, teve desdobramentos distintos nas juventudes em questão. Os brancos de classe média, já entediados com sua condição diante de um país rico tornavam-se numericamente cada vez mais *hipsters*, no sentido atribuído por Norman Mailer naquele momento. Isso é, viviam suas vidas recorrentemente distantes dos ideais tracejados pela geração mais velha e se aproximavam de nichos sociais outrora muito distantes.

Os bares mais afastados dos centros comerciais tocavam o *jazz* menos comercial já citado, sobretudo o *hardbop* e posteriormente o *cool jazz*. Na verdade, a passagem de um ao outro só se deu graças à aproximação entre jovens *hipsters* e a juventude negra dos subúrbios, no decorrer da década de 1950. Afinal de contas, o *cool jazz* atingiu públicos que até então o *hardbop* só chegava por meio de críticas.

Se a Indústria Cultural era a grande responsável pela homogeneização que tanto pressionava a produção cultural da época, então os lugares, as formas, as manifestações menos bombardeadas pela forma-mercadoria eram os que mais atraíam os jovens em busca de algo contrário a isso. Por isso, não há exagero em atribuir ao *hipster* um pontapé elementar do que veio a ser o *hippie* da década seguinte. Há, de fato, diferenças substanciais entre ambos, mas há uma certa singularidade e continuidade na busca por algo que a aparentemente a música de Coltrane lhes ofertava.

Posteriormente, essa oferta se ampliou, tomando proporções que Trane mal chegou a ver. Seu falecimento, decorrência de um câncer de fígado, ocorreu justamente naquele que ficou conhecido como *Summer of Love*, ou “verão do amor”, de 1967. A expansão de formas artísticas singulares, de expressão psicodélicas, espirituais, recreativas, experimentais e afins atingiu um nível de circulação cultural que se tornou quase orgânico.

A estrutura de sentimento desse momento histórico, por mais inexpressável que seja, talvez se aproxime disso: o aparato material mantenedor da Indústria Cultural gerou um complexo organismo de circulação cultural que agia contra sua própria lógica de retroalimentação, uma espécie de implosão programada. A invasão de algo formalmente novo, aliada à condição da escuta atenta e da busca incessante de seus ouvintes permitiu que a contracultura se configurasse como uma anomia da Indústria Cultural. Uma espécie de emergência capaz de pôr em xeque o estado de coisas hegemônico da cultura burguesa no centro capitalista ocidental.

Se, como Fiaschetti (2019) apontou, a Indústria Cultural age no sentido do apagamento dos sujeitos autônomos em detrimento de uma sociedade mercantilizada, os anos finais da década de 1960 viram a ascensão (e posteriormente o declínio) da possibilidade de os indivíduos passarem a figurar um papel organicamente ativo no par indivíduo/sociedade, buscando a

contínua transformação de si e da sociedade, por conseguinte. Isso por meio de um longo processo em que a contínua expressão subjetiva dos artistas passou a ter tanta importância, sobretudo como alívio catártico de uma realidade incessantemente desgastante e desigual, que se tornou quase vital à uma grande parcela de jovens.

O caso de Coltrane nesse cenário, especificamente, se deu por meio daquilo que ele mesmo considerou um “despertar espiritual”, ocorrido em 1957 (Brown, 2010, p. 8), após seu processo de desintoxicação da dependência química e a busca incessante por uma expressão espiritual capaz de superar as desigualdades de sua sociedade. A finalidade última do cenário tecnocrático que se voltava à própria técnica e autoconservação do estado de coisas mudou. A finalidade que Coltrane deu aos seus longos anos de prática e conhecimento técnico do universo musical se converteu em um processo de comunhão cada vez mais expansivo.

Expansivo, pois, se no ano de 1963 Trane escreveu *Alabama*, transcrevendo melodicamente o discurso de Martin Luther King no enterro das quatro crianças negras assassinadas no atentado realizado pela *Ku Klux Klan* em uma igreja Batista, na cidade de Birmingham, Alabama; em 1966, Coltrane se encontrava realizando uma turnê de dezessete shows no Japão, com destaque especial para o show realizado em Nagasaki, cidade marcada pelo trágico ataque americano com uma bomba atômica, pouco mais de vinte anos antes. A turnê foi entendida como uma forma de comunhão, de pedido de perdão e de súplica realizado por Trane, sobretudo por conta da música *Peace on Earth* (1976)⁸⁰, pensada justamente para o evento.

De tal forma que, sem abandonar suas origens, Trane desenvolveu uma forma de se expressar que abrangia cada vez mais diferentes localidades e temporalidades. Fato que é ainda mais relevante se ressaltado que foi por meio da música instrumental, quase sem uso de palavras, mas por meio de seu dialeto jazzístico. Nos capítulos posteriores veremos que a música de John muitas vezes foi colocada fora do espectro de *jazz*, sendo chamada de *new thing* ou até de *antijazz* por um número expressivo de críticos, jornalistas e ouvintes, mas ainda assim é importante ressaltar que isso talvez expresse o elevado grau de autonomia que sua música atingiu mais do que qualquer outra coisa.

No encarte de *A Love Supreme*, há uma oração escrita por Coltrane como oferenda a Deus. Sua noção de Deus é algo que perpassa quase toda sua obra madura, se expandindo conforme ele amadurecia. E essa noção é muito importante para a consolidação daquilo que ficou conhecido como *spiritual jazz* e que ainda hoje existe. Por meio da análise dessa oração,

⁸⁰ John Coltrane. *Live in Japan*. Nova Iorque: *Impulse!* Records (1976).

no capítulo 3, poderemos nos aprofundar melhor sobre tais noções e como elas são centrais nas formas de compreender Trane e sua obra.

1.10 – AS RELIGIÕES E O *JAZZ* ESPIRITUAL

As muitas religiões que se expressavam na América e no mundo nos anos de 1960 são fator incontornável para compreender ainda que parcialmente a obra de Coltrane. Parcialmente pois sua obra, por sua riqueza, segue um caminho de contínua resignificação, expansividade e segue sendo um espaço de disputas de sentido ainda hoje. Por se aventurar em diversas formas de manifestações religiosas e espirituais, a compreensão sobre sua produção envolve um delicado campo onde se vê o apagamento de determinadas esferas em detrimento de outras (ora por descuido, ora por escolha analítica). Nesse sentido, é necessário que se compreenda que o mergulho realizado por Coltrane em cada uma dessas manifestações buscava um senso de unidade, ainda que respeitando as particularidades de cada uma (Porter, 2010). Isso, pois, a contracultura aparenta ter sido um momento histórico em que o par indivíduo/sociedade encontrou um certo equilíbrio em suas manifestações, como vimos no tópico anterior.⁸¹

A confrontação entre o mundo moderno e as referências pré-modernas que brotavam cada vez mais nas produções artísticas parece ter criado o cenário ideal para que nenhuma das duas faces se sobrepusesse ou apagasse a outra demasiadamente – podendo assim surgir algo fatidicamente novo.

Isso é, ocorreu naquela época uma busca por grande parte da juventude tanto por respostas interiores, as quais o mundo exterior parecia não oferecer – como por meio da meditação, de terapias alternativas, da expansão da Psicanálise, das drogas psicodélicas etc. –, quanto uma união de jovens capaz de dar corpo a um grupo social capaz de fazer frente ao sofisticado modelo de gerência tecnocrática da sociedade americana.

Na juventude, Trane foi um músico de não muita expressão nos cenários em que atuou. Fez parte da Marinha dos Estados Unidos e tocou em conjuntos de bares noturnos, mas sem um grande destaque em quaisquer desses meios. A condição desgastante da vida noturna ainda o levou ao consumo e dependência de drogas estimulantes. Havia naquela época certa crença de que alguns tipos de entorpecentes eram capazes de iluminar os músicos com habilidades que sóbrios eles não atingiriam. A razão principal estava associada à genialidade de Charlie Parker,

⁸¹ Trane, embora tenha dialogado com tantas formas de manifestação religiosa, parecia não abrir mão das formas protestantes em que sua família foi forjada.

talvez maior influência na juventude de Coltrane (junto a Coleman Hawkins e Johnny Hodges), e a dependência química que acometia o músico.

O *bebop*, como já dito, marcou de certa forma o declínio do gênero *swing*, embora eles tenham coexistido por algum tempo na cultura estadunidense. Enquanto o primeiro esteve associado à década de 1940 e 1950, o segundo esteve mais presente nos anos de 1920 e 1930. As diferenças entre os dois são substanciais e já foram apontadas: desde o público que os consumia, quem tocava, como tocava, o que era tocado, onde era tocado, o tamanho das bandas etc. Ao que nos tange importância, é fundamental compreender que a formação musical de John se deu em meio ao auge do *bebop*, que nem de longe alçou voos tão altos quanto o *swing* no meio comercial, mas que certamente revolucionou a forma de se tocar, ouvir e entender *jazz*. Mas, mais importante que isso, é compreender que o local delegado ao *bebop*, por não estar no centro da indústria fonográfica e musical, acabou conferindo aos seus músicos muito mais liberdade de criação e possibilidades de expressão.

O estilo era indissociável da condição da população negra marginalizada dos Estados Unidos. Na época, o país passava por um *apartheid* não muito diferente da África do Sul (Porter, 2010). Ainda que não fosse estritamente colocado da mesma forma na legislação, as leis Jim Crow tinham efeito similar em segregar parcelas da população em decorrência da cor da pele, sobretudo nos estados do Sul. Havia segregação legislada em basicamente todos os âmbitos de sociabilidade, como nas escolas, nas igrejas, nas universidades, supermercados, nos ônibus, nas repartições públicas etc.

O famoso caso em que a ativista Rosa Parks se negou a oferecer seu assento frontal no ônibus a um homem branco, em 1955, desencadeando o que ficou conhecido como “boicote aos ônibus de Montgomery”, talvez seja o exemplo mais lembrado dessa forma de segregação⁸². E uma vez que o *swing* assumiu nas décadas anteriores maior importância no cenário de recuperação econômica no país, ele se descolou gradativamente das origens negras do *jazz*, mas sobretudo da população negra também, pois se configurou como música commodity de exportação e trilha sonora de bailes dançantes da classe média.

⁸² A saber: “Arguably the major turning point in this discriminatory system came in December 1955, when Rosa Parks, a 42-year-old housekeeper, was travelling on a bus in Montgomery, Alabama, and was asked to give up her seat to a white person. She refused, and was arrested. At that time the front rows in Montgomery buses were designated for white people and the back rows for black people. However, if the bus was full and additional white people got on, blacks were expected to relinquish their seats for whites. Rosa Parks was tried five days after her arrest, and found guilty. On the one hand, in a groundswell of anger at the unfairness of the segregation system, the black community mounted a boycott of the bus system in Montgomery even though this created considerable hardship for those working, who often had to walk a long way to their employment. On the other hand, the boycott also cost the bus company a great deal in lost revenue. The boycott lasted over a year but was finally successful in acting as a catalyst for the removal of racial segregation on Montgomery buses. The leader of the boycott movement had been a young pastor called Dr. Martin Luther King”. (OLIVER, 2010, págs. 21 e 22)

O vácuo gerado pelo deslocamento do swing para o centro da atividade comercial musical foi ocupado por artistas negros nos ambientes periféricos das grandes cidades – nascia uma cultura suburbana capaz de gerar as mais prolíficas formas de expressão do século XX. Foi nesse cenário que o *bebop* surgiu e se desenvolveu, por isso não é estranho que seja associado à pobreza. Se, por um lado, seus artistas não recebiam tão bem quanto os músicos de *swing*, por outro, eles podiam criar sem a pressões exercidas pelas formas de sucesso capitalistas.

Isto posto, uma das formas de subversão do *bebop* (que já se exauria) foi o *cool jazz*, movimento encabeçado sobretudo por Miles Davis, com Coltrane ao seu lado em boa parte do tempo. E é justamente nesse movimento que se abrem as possibilidades para que improviso, subjetividade e espiritualidade confluam.

Um grande movimento de adoção ao Islã pela população negra americana também aconteceu a partir da década de 1950. Ainda que Coltrane não tenha se assumido dessa religião, proeminentes músicos que estiveram ao seu lado o fizeram, como McCoy Tyner, Pharoah Sanders ou Yusef Lateef. Este novo fenômeno levou aos Estados Unidos, e a Coltrane principalmente, sonoridades até então desconhecidas ou pouco exploradas pelo músico. O álbum *Eastern Sound* (1961), de Lateef, teve grande influência sobre Trane, por exemplo.

Em 1961, o músico grava o álbum *My Favorite Things*, com música homônima, marcada pelo uso do saxofone soprano pela primeira vez em um álbum seu e sua sonoridade de timbre marcadamente oriental. A música era tema do musical *A Noviça Rebelde*, sucesso da Broadway e sem grandes diferenças estruturais das canções que circulavam nas rádios e musicais. No entanto, Coltrane a transforma em uma nova música, instrumental, com mais de 13 minutos, de sonoridade indiana, com contínuas improvisações no piano etc. Sua forma inicial é quase completamente abandonada, restando apenas a linha melódica do refrão, em detrimento da visão que Trane tinha sobre o que aquela música poderia vir a ser.

Essa música é apenas um exemplo do movimento que Trane ajudou a realizar com a cultura popular da época: tornou a mercadoria mais simplória da Broadway em uma música densa que se assemelhava a uma prece. Além disso, a música o acompanhou por quase toda a carreira, sendo tocada em quase todos os seus shows, sempre de forma diferente, com espaços de real improvisação que, na maioria vezes, nem sequer voltavam para o tom ou para a melodia inicial da música. Em suma, Trane regurgitou uma obra acabada pelo alto escalão da indústria do entretenimento à sua maneira, fazendo-a ressoar com outra funcionalidade para um número substancial de pessoas.

Com efeito, ela é um exemplo exatamente da inter-relação de como o contínuo movimento de resignificação da música por meio da subjetividade de seus músicos consegue reintroduzir aos concertos de Trane um valor de culto que até então estava sob a dinâmica de fetichização da Indústria Cultural. Cada show do músico era um show único: poucas eram as músicas selecionadas previamente, os temas eram abandonados rapidamente conforme os músicos sentiam que deviam ir para outro lugar com as músicas. Ainda que muitos de seus shows tenham sido gravados e prensados em discos posteriormente, a reprodutibilidade de suas obras não parece ter sido o cerne do movimento que Trane realizou em vida – como explicou Luciano Gatti: não foram o fator determinante de seu acontecimento. Ou melhor, é interessante notar a interação entre os dois espaços ocupados por Coltrane: o de estúdio e de performances ao vivo.

Nos debruçaremos sobre isso no tópico sobre a gravadora de Trane, *Impulse! Records*. De antemão, vale notar que um não existiria sem outro, uma vez que eles se legitimavam, impulsionando um ao outro de forma complementar. Os discos de sucesso de Trane levavam o público a lhe procurar, enquanto os shows mostravam que ali havia uma relação entre público e artista que transpassava a impessoalidade da indústria fonográfica e a rigidez de suas músicas gravadas em estúdio.

A reintrodução desse elemento singular no espaço e tempo que os shows tinham não era uma excepcionalidade de Trane, já vinha desde os tempos de *bebop*, mas as experimentações que as escalas modais (tanto harmônica, quanto melodicamente) lhe permitiram foram muito além das possibilidades do *bebop*. Isso é, a busca por expressões de espiritualidade que se expressavam ao redor do mundo – uma vez que nos Estados Unidos elas se encontravam cada vez mais escassas –, levaram Trane ao encontro de uma singularidade pentatônica que ele supôs poder ser uma forma comum de expressar uma mensagem espiritual e universal. Ainda que o disco *A Love Supreme* não esteja sob a égide dessa música modal, é incontornável ressaltar esse momento de sua vida para que o disco pudesse ocorrer conforme Trane planejou.

Podemos resumir então da seguinte forma: da subjetividade real deriva o elemento espiritualizante do *jazz*, uma vez que a busca no pré-moderno, sobretudo por meio do improviso real (não o falso improviso), possível por meio do *jazz* modal, evitava a mediação moderna que secularizou o pensamento e a linguagem (cartesiano) e, por conseguinte, permitiu seu aprisionamento pela Indústria Cultural. Dessa condição, surge uma brecha que, por meio de muitas outras mediações, culminaram na contracultura. Esse esquematismo, embora densamente resumido neste parágrafo, é o ponto de referência que usaremos para compreender o álbum em questão.

CAPÍTULO 2 – AS LIMITAÇÕES HISTÓRICAS E MATERIAIS DO DISCO

Os temas e conceitos apresentados na introdução e no capítulo anterior tiveram como finalidade a apresentação das noções centrais que serão articuladas nos capítulos a seguir, com o intuito de facilitar e familiarizar o leitor com os pontos de maior importância para que o disco possa ser analisado sem digressões muito longas.

Conceitualizações como as dos *hipsters*, do *jazzman*, da contracultura, da Indústria Cultural etc.; as ideias de autores como Raymond Williams, Adorno e Horkheimer, Theodor Roszak etc; a relação entre o *New Deal* com as formas de *jazz* que nasciam, ou do desenvolvimento do *bebop* a partir da Segunda Guerra mundial; são noções que serão mobilizadas adiante para que o álbum de Coltrane possa ser mais bem alocado dentre os principais tópicos com que se relaciona.

A escolha por tal método expositivo pode gerar algum desconforto para algum leitor, tal como pode facilitar para um outro. Ainda que arriscando soar repetitivo, ou tornar dificultosa a leitura devido à distância de alguns conceitos de alguns de seus usos analíticos no texto, essa escolha se mostrou mais proveitosa na elaboração da dissertação, conforme novos conceitos surgiam no decorrer da pesquisa.

Além disso, neste capítulo nos dedicaremos a analisar materialmente a composição do álbum e como ele estava sendo disputado simbolicamente pelos agentes musicais da época.

2.1 – O TÍTULO

A começar pelo título “*A Love Supreme*”, é notável que o álbum traz em seu nome um dos temas centrais que figurou os anos de 1960: o amor. Este que foi um tema abarcado pelas mais diversas áreas, desde as escrituras sagradas das religiões monoteístas, percorrendo da literatura romântica do século XVIII à Psicanálise da virada dos séculos XIX para o XX, passa a ter um sentido enriquecido e ampliado no decorrer dos anos de 1960. Enriquecido, pois, se alia a outros temas de igual relevância e passa permeá-los como elemento orientador: a família, as relações humanas, as religiões, a vida política etc. Isso é, as bases que sustentavam a sociedade americana dos anos 1950 passam por uma reformulação inevitavelmente vinculada às elaborações modernas sobre o amor, muito pautadas na autonomia dos sujeitos em busca de uma sociedade menos desigual com o estabelecimento da contracultura.

A família tradicional, constituída idealmente por um núcleo duro composto por um casal heterossexual e preferencialmente também um casal de filhos, por exemplo, foi abalada pelas noções de amor livre que passaram a circular naquele momento e pelas novas formas de família e agrupamentos de pessoas de até então.

A segregação racial, elemento incontornável da estruturação social estadunidense, também se viu defrontada diante da circulação dos ideais de fraternidade e amor que, não sem resistência, passavam a figurar cada vez mais nas dinâmicas de interação social. O amor incondicional ao deus monoteísta do cristianismo também é reavaliado a partir do momento que religiões como o budismo ou o hinduísmo passaram a compor o leque de práticas espirituais dos jovens daquela época.

Entidades metafísicas, objetos de adoração de muitas religiões, passavam a ser profanadas com maior constância, culminando assim em um processo de dissolução de algumas das práticas espirituais do começo do século e levando parcela da população a expressar suas práticas relacionadas ao amor de forma secularizada no mundo concreto que os circundava.

O amor passa a ser compreendido não mais apenas a partir de uma perspectiva romântica, um sentimento inato do qual se é refém, mas como elemento componente da *práxis*; uma construção – individual e coletiva – que requer trabalho e reavaliação, compreensão de suas contradições e de sua historicidade, e se tornou assim um afeto central e aglutinador para a contracultura. As novas elaborações que surgiam nos mais diferentes âmbitos, portanto, estavam sendo forjadas no intuito de intervenção da realidade ancoradas num recurso capaz de orientar tal processo por meio de uma ética da alteridade. Isso é, a noção de que se era possível não somente existir por meio do amor, mas também atuar sobre ele e modificá-lo, estava em franca ascensão.

O adjetivo “supremo” que nomeia o disco e qualifica o substantivo “amor”, talvez esteja ligado a essa distinção. Não que a preocupação de Trane estivesse em distinguir as formas de amor de seu tempo das de outrora. Essa é uma qualidade da estrutura de sentimento daquele momento, ao que nos concerne. Isso é, duplamente concebido como intencional e fruto de um desejo inconsciente expresso artisticamente por meio dos elementos historicamente decantados da cultura.

Além disso, é muito claro que a noção de um “amor supremo” é expressamente uma noção religiosa, mas também uma questão material que busca o amor como elemento norteador para a unidade e comunhão de povos segregados e sujeitos atomizados ao redor do mundo. A religiosidade de Trane não se expressava somente em termos metafísicos, mas em uma conduta

cotidiana de esforço, abdicação, purificação, prática e entrega. Veremos como esse movimento se expressava no capítulo 3, ao abordar especificamente as músicas do disco.

Assim, por ora, é nesse movimento de mudança ativa da realidade por meio da prática espiritual que se conjuga o cerne da obra da Trane e, portanto, é de se esperar que contradições tenham permeado suas construções. Como já observado antes, a contracultura trata muito menos da resolução de contradições do que lhes dar contornos coerente e de torná-las explícitas. É um processo que se expressou muito mais material do que idealmente; por conta disso, talvez tenha sido diluída na dinâmica do capitalismo monopolista com o passar dos anos.

A própria estrutura da frase “*A Love Supreme*” contraria a lógica sintática da língua inglesa: o adjetivo não é colocado anteriormente ao substantivo. Fosse escrito de forma usual, o álbum se chamaria “*A Supreme Love*”, mas a força que as diversas formas de organização simbólica do restante do mundo exerciam sobre John muito provavelmente o levaram a essa inversão sintática. Nesse sentido, tensionar a linguagem, seja ela escrita ou musical, se mostra também como forma de tensionar a realidade. Isto é, a linguagem cada vez mais se objetivava como parte constituinte da realidade, não somente como sua expressão ideal.

Não à toa, a primeira vez que a voz de Trane pôde ser ouvida em todas as suas gravações de estúdio foi exatamente por meio do coro em que ele canta a frase “*A Love Supreme*” com a própria voz seguidas vezes, na primeira parte do álbum, “*Acknowledgement*” (Kahn, p. 103, 2002). Talvez uma síntese muito resumida de tudo aquilo que John desejou no decorrer de sua obra, na maior finalidade de sua criação, possa se condensar no nome do álbum que aqui nos propusemos a estudar (e que é também o nome da oração final do disco).

A música instrumental negra americana guardava consigo este curioso índice de organizar os sons com vias de transmitir mensagens e cumprir determinadas finalidades, mesmo que sem o uso de palavras literais⁸³. Muito devido à segregação que não permitia a circulação de ideias marginais às hegemônicas, como também pela riqueza de expressões auráticas e folclóricas das diversas formas musicais advindas e trabalhadas na diáspora africana. As qualidades rítmicas e melódicas do som permitiam a exploração de suas sonoridades de forma a elaborar uma comunicação não tão usual.

Nesse sentido, as palavras de John, saídas de sua própria boca, podem ser compreendidas como uma mensagem metalinguística, em que ele usa sua voz para demonstrar que todos possuem um instrumento inato à fisiologia humana: a voz (salvas as exceções de

⁸³ No tópico final deste capítulo esse assunto será retomado com maiores detalhes, aprofundando como os elementos do *jazz*, derivados sobretudo do blues, buscavam emular vozes humanas e transmitir mensagens sonoras sem o usado explícito de palavras.

peessoas com deficiência), de forma que todos podem compor o canto de agradecimento ao qual ele se dispôs a conduzir. Alice Coltrane, sua esposa, em entrevista a Ashley Kahn (2002), nota que:

É como se ele estivesse dizendo: "Não importa o que acreditamos que tocamos, feito pelo homem. Deus, você nos deu um instrumento a todos. Também podemos te oferecer louvor usando a voz que você criou em nós"⁸⁴ (Kahn, 2002, p. 104)⁸⁵.

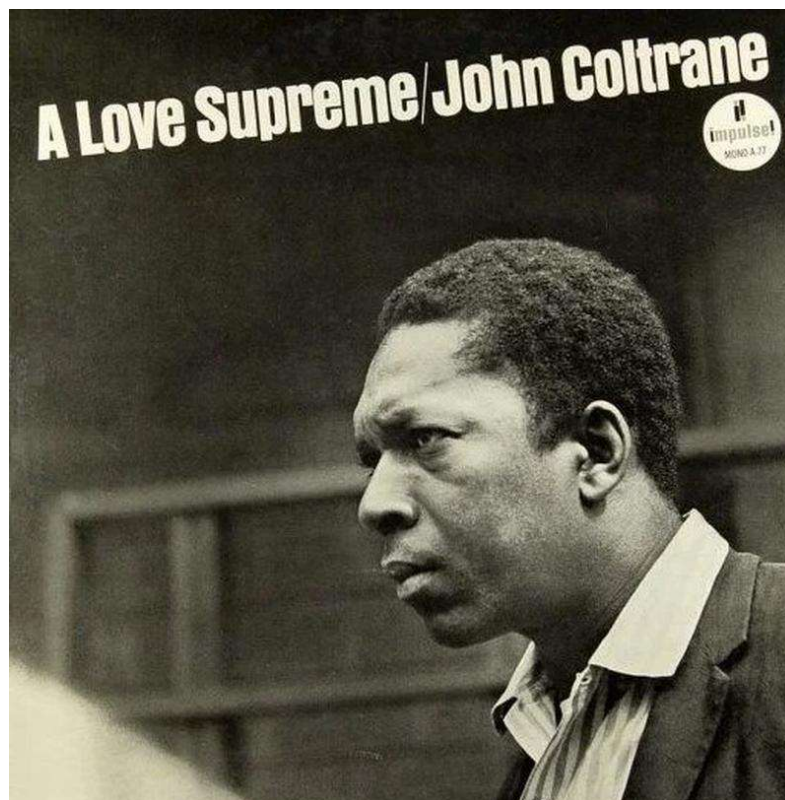
Assim sendo, por meio de um instrumento “universal”, Coltrane condensa em poucas palavras sua mensagem de intenção universal. A economia de palavras tão densas, juntamente à organização semântica, são os fatores a serem observados com maior profundidade desse aspecto.

2.2 – A CAPA

Figura 1 – A capa do disco

⁸⁴ It is as if he's saying: "It doesn't matter what we think we play that's man-made. God, you gave all of us an instrument. We can also offer you praise with the use of the voice that you created in us". (Tradução nossa)

⁸⁵ KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002.



Fonte: Acoustic Sound⁸⁶

Já a capa do disco traz a mesma foto do rosto de Coltrane tanto na frente quanto na parte de trás – algo que vinha se tornando mais usual na história das capas de discos de *jazz*: expor os rostos dos músicos por trás das músicas comercializadas. Mais uma vez por conta da segregação e da necessidade de se escamotear o fato de que boa parte da produção fonográfica estadunidense era realizada por mãos negras, ao menos do ponto de vista instrumental, a estética de alguns dos álbuns de *jazz* – a variar do momento e do selo – até poucos anos antes buscava não ressaltar os traços negros dos artistas que tocavam. No entanto, essa mudança histórica já vinha ocorrendo desde a década anterior por gravadoras e selos que Coltrane participava, de modo que o álbum se insere numa esteira de afirmação desse tipo de estética disruptiva.

A feição séria de Trane na fotografia em preto e branco sugere a intenção de seriedade de sua obra⁸⁷. Não há na foto – como era de costume em discos mais antigos de uma outra geração de jazzistas – o desejo de se passar a impressão de um músico voltado ao entretenimento, que encara sua produção como objeto de diversão. As cores em tons próximos

⁸⁶ Disponível em <https://store.acousticsounds.com/d/153918/John_Coltrane-A_Love_Supreme-180_Gram_Vinyl_Record>

⁸⁷ Nas décadas anteriores, quando um músico negro era colocado como destaque na capa, geralmente era colocado sorrindo, como um *entertainer* do *showbiz*. Scott Saul (2003) ressaltava em seu livro “Freedom Is, Freedom Ain’t: Jazz and the Making of the Sixties” a importância de fotógrafos como Roy DeCarava para subverter essa lógica (p. 248).

ao preto e ao branco da foto tirada por Bob Thiele, em 1962, em uma sessão com Duke Ellington (Kahn, 2002, p. 148), também contribuem para essa impressão, sem grandes ornamentos além dos necessários. E economia simbólica do disco também se expressa nesse sentido.

Essa característica, em certa medida, já vinha se desenhando há alguns anos também, a partir do momento em que a geração de músicos do pós Segunda-Guerra Mundial se firmavam a duras penas como artistas sérios, com propósitos voltados à própria arte e as condições de sua produção no âmbito em que estavam inseridos. Obviamente, esta colocação busca muito mais afirmar os jazzistas do *bebop* como sujeitos relevantes na história do *jazz*, do que desqualificar seus predecessores quanto a seriedade. Muito pelo contrário, não fosse o caminho trilhado pelos músicos negros das décadas anteriores, não haveria a condição de reclamar para si a qualidade de músicos voltados para muito além do usual divertimento que a Indústria Cultural se empenhava em ofertar.

A partir do surgimento do selo e da gravadora *Blue Note*, fundados pelo alemão e judeu fugido do Terceiro Reich, Alfred Lion, os discos de *jazz* nos Estados Unidos passaram por uma reformulação estética que redefiniu o *design* de suas capas. A seriedade e a economia, como destacados anteriormente, se tornaram os pilares desta estética. Além disso, a grande maioria das capas eram trabalhadas em tonalidades distintas, mas com certa prevalência do azul, como referência ao termo “*blue note*” – uma alusão às notas *blues* (alterações em uma ou mais notas de escalas convencionais) utilizadas no *jazz* e *blues*, geralmente voltadas a trazer a sensação de melancolia para as músicas. O único álbum gravado por Coltrane pela gravadora, inclusive, chama-se “*Blue Train*”, de 1958, e tem sua capa trabalhada nessa tonalidade. No entanto, quase todos os grandes nomes do *jazz* da década de 1950 tiveram álbuns gravados e capas trabalhadas pela *Blue Note*, a saber: Art Blakey, Thelonious Monk, Hank Mobley, Herbie Hancock, Miles Davis, Lee Morgan, entre tantos outros.

Os fotógrafos, designers e produtores Francis Wolff e Reid Miles talvez sejam os nomes mais destacados desse momento histórico, figurando como os sujeitos que definiram melhor as formas de trabalhar com as fotografias e a primazia pela simplicidade, destacando os músicos ora mais sérios, ora mais despojados, nas cores já destacadas. Entretanto, ainda que com certo apreço pela simplicidade das capas, é inegável que há uma densidade simbólica capaz de impactar e mobilizar seus consumidores da época. Mesmo que muitos discos utilizassem capas em tonalidades quentes, entre vermelho e laranja, não há nessas obras a impressão de que os músicos estivessem descontraídos, conformados ou desconcentrados em suas produções, como tais cores poderiam sugerir.

O selo *Impulse! Records*⁸⁸, responsável pela obra mais madura de Trane, parece seguir em certos aspectos esse modelo. A capa de *A Love Supreme* não possui tonalidades azuis, mas apresenta a economia estética aliada a seriedade dos músicos negros característica dos discos da *Blue Note*. No entanto, o selo do elefê em si carrega as cores características da *Impulse!*: o laranja e preto. No tópico posterior relacionado ao selo iremos nos debruçar mais profundamente sobre a relação entre selos independentes, como a *Blue Note*, e selos subsidiados por gravadoras maiores, como era o caso da *Impulse!*, e suas posteriores consequências na autonomia dos artistas em elaborar todo o processo criativo do disco.

Vale notar, portanto, que nesse sentido, a capa do disco de Coltrane contribui mas também é tributária de um movimento que se dava conforme as possibilidades históricas que se desenhavam no horizonte. Não há, por exemplo, uma capa de Trane com os outros três integrantes de seu quarteto mais famoso e duradouro. Isto poderia sugerir que os músicos eram secundários na realização da obra, no entanto esta característica não era nada usual para as capas de disco de época. Ela passou a ser mais utilizada a partir das nascentes bandas de rock que estavam despontando naquele momento. Há, entretanto, um agradecimento de Coltrane aos seus companheiros tanto músicos, quanto técnicos, na parte interna do disco que discutiremos também no tópico seguinte juntamente com outros pontos. Além disso, assim como nos discos da *Blue Note*, o disco trazia o nome do quarteto que tocava com Trane em seu verso, em fonte discreta mas suficientemente visível.

A própria noção de “banda” era algo que se desenhava naquele momento justamente no cenário de nascimento do rock, embora o *jazz* já fosse algo compreendido inevitavelmente como uma construção coletiva. Por isso é tão raro se encontrar capas de discos em que todos os instrumentistas são retratados. Geralmente, os conjuntos eram denominados pelo nome do músico principal, juntamente com a quantidade de seus acompanhantes, como “John Coltrane *Quartet*” ou “John Coltrane *Quintet*”. Ou seja, os álbuns da época eram vendidos e circulados como produções majoritariamente individuais, frutos da criatividade solo de um sujeito, escamoteando do público o caráter de interatividade coletiva tão característico dos conjuntos de *jazz* da época.

Aqui vale o adendo de que o processo histórico que levava os músicos de *jazz* a se reunirem e tocarem foram os mais variados no decorrer do século XX, mas os que se conjugavam na música comercial nos anos arredores ao do disco eram principalmente dois. Primeiramente, dos músicos de estúdio, uma vez que a maioria dos estúdios da época tinham

⁸⁸ Filial da ABC-Paramount Records à época.

seus próprios músicos contratados que tocavam em discos de seus selos. Além disso, os músicos que tocavam entre si nos bares noturnos.

Na verdade, esses dois mundos não eram distintos e guardavam uma certa relação muito forte entre si. Os músicos que tocavam juntamente nos estúdios outrora combinavam suas apresentações nas casas de shows da vida noturna. Ou vice-versa, os músicos poderiam se conhecer em sessões de *jams* noturnas e serem posteriormente apresentados aos contratantes de gravadoras e selos. Estes dois mundos se misturavam e formavam um certo arranjo onde as afinidades em relação à compreensão de música permitiam que os músicos mais compatíveis se aproximassem.

Com o advento do rock, isso passou a mudar e, conseqüentemente, as capas de disco também sofreram uma mudança radical já na segunda metade da década de 1960. Muitas vezes formadas por grupos de amigos ou conhecidos com certas afinidades, e às vezes até com menor virtuosismo instrumental, as bandas de rock mudaram a percepção coletiva quanto aos agrupamentos musicais.

Esse despojamento em relação ao fazer musical, muito associado à juventude branca apartada dos processos de violência estrutural que acometiam os negros, mudou também o trajeto que a produção de capas traçava. Colagens, pinturas, fotografias densas passaram a compor o rol de possibilidades para os designers. Capas mais elaboradas, com mais elementos de maior densidade, como a de *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967, dos Beatles, abriram possibilidades para que músicos de *jazz* também mergulhassem em um experimentalismo visual nos anos seguinte. Capas de álbuns como *Underground* (1968), de Thelonious Monk, ou *Bitches Brew* (1969), de Miles Davis, seriam inimagináveis não fosse tal advento.

2.3 – O ELEPÊ

O disco de vinil de Trane saiu pela primeira vez em janeiro de 1965 no formato de 33 rotações por minuto, conhecido por *long-play*, mais tarde chamado de “LP” ou “elepê” no Brasil. O modelo já vinha sendo utilizado pela indústria fonografia desde o fim da década de 1940 com o intuito de gravar álbuns mais longos, dada sua capacidade de maior armazenagem de sulcos capazes de serem convertidos em ondas sonoras. Segundo Paul Oliver⁸⁹ (2014):

⁸⁹ Hinduism and the 1960s: *The rise of a counter-culture* (2014).

Os primeiros discos de longa duração (LP) ficaram disponíveis em 1948. Esses discos com várias faixas ajudaram na distribuição de música de diferentes gêneros e contribuíram ainda mais para o aumento da diversidade cultural na sociedade⁹⁰ (Oliver, 2014, p. 8)⁹¹.

Esse formato seria determinantemente responsável por estabelecer a forma que o século XX concebeu a dominante ideia de “álbum”.

O tamanho físico do *long-play* não diferia muito em relação ao tamanho do disco de vinil de 78 rotações por minutos, usado desde a década de 1920 pela indústria fonográfica. O LP tinha o raio poucos centímetros menores. No entanto, a capacidade de rodar mais devagar e ter suas ranhuras lidas mais lentamente e com maior precisão pelas agulhas dos toca-discos permitiu maior armazenamento tanto em qualidade quanto em quantidade pelo elepê. Nos anos sessenta, um disco de 33 rotações por minuto de boa qualidade conseguia armazenar no máximo algo próximo de 20 minutos em cada um de seus lados e, por conta disso, a maioria dos discos da época tinham duração próxima de trinta a quarenta minutos. Conforme o passar do tempo, os discos passaram a ter maior capacidade de armazenamento e a duração média dos álbuns aumentou um pouco.

O disco *A Love Supreme* não difere muito disso. Sua duração é de 33 minutos e alguns segundos, a variar do começo e fim da contagem. O lado A, contendo *Acknowledgement* e *Resolution*, com pouco mais de 16 minutos; enquanto o lado B contém as faixas *Pursuance* e *Psalm* com também pouco mais de 16 minutos. Essa disposição do disco se põe como fator materialmente determinante à obra do artista, no sentido técnico de sua produção. Ashley Kahn (2002) observa que:

Ciente das restrições de tempo do formato LP, ele decidiu que dois dos quatro movimentos da suíte estariam no lado A e os dois restantes no lado B. ("O disco de longa duração tem certamente sido um grande recurso para nós", disse Elvin Jones uma vez. "Se você tem uma ideia, tem a chance de concluí-la"). Ele gravaria a suíte na ordem em que ela apareceria no álbum. As partes três e quatro, com quase vinte minutos de

⁹⁰ The first long-playing (LP) records became available in 1948. These records with multiple tracks helped the distribution of music of different genres and further aided an increasing cultural diversity in society. (Tradução nossa)

⁹¹ OLIVER, Paul. *Hinduism and the 1960s – The rise of a conter-culture*. London: 2014.

duração, seriam abordadas como uma unidade, uma após a outra⁹² (Kahn, 2002, p. 94)⁹³.

Isso para demonstrar como o formato LP foi decisivo na materialização da ideia de John. A concepção do disco, uma *suite* dividida em quatro movimentos com todos os aspectos já mencionados, teve de ser pensada levando em consideração a divisão em duas partes e o tempo máximo capaz de caber em um disco de vinil de 33 rotações por minuto. Dessa forma, o álbum foi dividido em dois já no processo de sua concepção ideal. John optou por colocar dois movimentos em cada lado, fazendo com que ambos dialogassem entre si, sem um corte muito abrupto entre faixas, tais como os lados A e B também tivessem uma quebra, mas mantivessem uma coerência interna à ideia total do disco.

Dessa forma, o disco deve ser compreendido por meio das suas rupturas, como as passagens de movimentos e sobretudo a mudança do lado A pro lado B; mas também em suas continuidades, como quais aspectos se mantêm na passagem dos movimentos.

O formato de *suite* não era nenhuma novidade para o Ocidente. Essa forma foi exaustivamente usada por óperas do romantismo e em muitos outros momentos históricos, trazendo consigo uma ideia de desenvolvimento musical, de narrativa sequencial. No entanto, seu uso em orquestras nos séculos anteriores era radicalmente diferente daquele intencionado por Coltrane.

Primeiramente porque a linearidade compõe apenas parcialmente sua música. A inspiração espiritual junta ao *ethos* modernista já citados no capítulo anterior trouxeram ao som de Coltrane uma mescla entre temporalidades lineares, circulares e espiralares. Veremos em análises musicais adiante, como na de *Acknowledgement*, a importância incontornável da repetição de seu refrão como um mantra. Não há, obstante disso, as circularidades modais que outrora compuseram os ritos religiosos em que Trane participou em sua infância, sobretudo porque os menos de vinte minutos de cada lado de um *long-play* impossibilitava que tal prática alcançasse suas finalidades. A circularidade e a repetição tinham como fundamento principal a indução de um estado de transe, de profundidade sensitiva e de superação do distanciamento entre mente e corpo.

⁹² Cognizant of the time restrictions of LP format, he decided that two out of the suite's four movements would be on the side A, the remaining two on the side B. ("The long-playing record has certainly been a great asset to us," Elvin Jones once said. "If you have an idea, you've got a chance to complete it"). He would record the suite in the order it would appear on the album. Parts three and four – clocking in at almost twenty minutes – would be tackled as a unite, one after another. (Tradução nossa)

⁹³ KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002.

Assim sendo, Trane mais uma vez resgata uma tradição, mas a tensiona à sua moda. A intenção narrativa da forma *suite* se mantém, dado que há uma mensagem a ser transmitida ao ouvinte, no entanto o formato LP impõe algumas das determinações históricas que corroboram para a face moderna do álbum. Como sua infância e juventude não estiveram calcadas apenas em ritualísticas circulares, é compreensível a mescla entre ambas as coisas. Assim como é possível que a codificação desta mensagem não seja simplória, requerendo um mergulho nas musicalidades mobilizadas por Trane.

Nesse sentido, se vê novamente o entrelaçamento entre aquilo que viemos chamando de moderno e pré-moderno até aqui em sua produção. Uma tensão que John viu e ouviu no decorrer de sua vida, com o desenvolvimento do *jazz* no século XX – que, ora atravessado pela ancestralidade, ora pela forma mercadoria e ora pela intenção vanguardista (e também as possíveis combinações desses fatores), compôs o campo prático e material para sua experimentação em vida.

O formato de capa sanduíche ainda permitiu que o interior fosse preenchido com alguns detalhes relevantes para a obra. A parte interna ainda traz um agradecimento escrito pelo próprio Coltrane, seguido de uma oração também autoral do músico ao fim do disco, intitulada também “A Love Supreme” e que Trane transforma na melodia da última parte do álbum. Sobre este tema, o abordaremos com maior profundidade posteriormente nos tópicos sobre a oração, o agradecimento e, especialmente, na análise da faixa *Psalm*.

Além disso, a parte interna ainda traz uma pintura assinada pelo artista Victor Kalin, em que Trane é representado tocando o tenor, com o agradecimento escrito pelo músico ao lado e a oração abaixo.

2.4 – O AGRADECIMENTO

DEAR LISTENER:

All Praise Be To God To Whom All Praise Is Due.

Let us pursue Him in the righteous path. Yes it is true; "seek and ye shall find."
Only through Him can we know the most wondrous bequeathal.

During the year 1957, I experienced, by the grace of God, a spiritual awakening which was to lead me to a richer, fuller, more productive life. At that time, in gratitude, I humbly asked to be given the means and privilege to make others happy through music. I feel this has been granted through His grace. ALL PRAISE TO GOD.

As time and events moved on, a period of irresolution did prevail. I entered into a phase which was contradictory to the pledge and away from the esteemed path; but thankfully, now and again through the unerring and

merciful hand of God, I do perceive and have been duly re-informed of His OMNIPOTENCE, and of our need for, and dependence on Him. At this time I would like to tell you that NO MATTER WHAT... IT IS WITH GOD. HE IS GRACIOUS AND MERCIFUL. HIS WAY IS IN LOVE, THROUGH WHICH WE ALL ARE. IT IS TRULY – A LOVE SUPREME –.

This album is a humble offering to Him. An attempt to say "THANK YOU GOD" through our work, even as we do in our hearts and with our tongues. May He help and strengthen all men in every good endeavor.

The music herein is presented in four parts. The first is entitled "ACKNOWLEDGEMENT", the second, "RESOLUTION", the third, "PURSUANCE", and the fourth and last part is a musical narration of the theme, "A LOVE SUPREME" which is written in the context; it is entitled "PSALM".

In closing, I would like to thank the musicians who have contributed their much appreciated talents to the making of this album and all previous engagements.

To Elvin, James and McCoy, I would like to thank you for that which you give each time you perform on your instruments. Also, to Archie Shepp (tenor saxist) and to Art Davis (bassist) who both recorded on a track that regrettably will not be released at this time; my deepest appreciation for your work in music past and present. In the near future. I hope that we will be able to further the work that was started here.

Thanks to producer Bob Thiele; to recording engineer, Rudy Van Gelder; and the staff of ABC-Paramount records. Our appreciation and thanks to all people of good will and good works the world over, for in the bank of life is not good that investment which surely pays the highest and most cherished dividends. May we never forget that in the sunshine of our lives, through the storm and after the rain – it is all with God – in all ways and forever.

ALL PRAISE TO GOD.

With love to all, I thank you,

John Coltrane (COLTRANE, 1964)⁹⁴

⁹⁴ CARO OUVINTE:

Toda a gratidão seja a Deus, a quem toda a gratidão é devida.

Vamos seguir o caminho justo em busca Dele. Sim, é verdade: "buscai e encontrareis". Somente através Dele podemos conhecer a dádiva mais maravilhosa. No ano de 1957, experimentei, pela graça de Deus, um despertar espiritual que me levaria a uma vida mais rica, plena e produtiva. Naquela época, com gratidão, humildemente pedi que me fossem concedidos os meios e o privilégio de fazer os outros felizes através da música. Sinto que isso foi concedido através da Sua graça. TODA A GLÓRIA A DEUS.

Conforme o tempo passou e os eventos se desenrolaram, um período de indecisão prevaleceu. Entrei em uma fase que era contraditória ao compromisso e longe do caminho estimado; mas felizmente, de tempos em tempos, através da mão inerrante e misericordiosa de Deus, percebo e sou devidamente lembrado de SUA ONIPOTÊNCIA e da nossa necessidade por Ele e nossa dependência Dele. Neste momento, gostaria de dizer que, NÃO IMPORTA O QUÊ... ESTÁ COM DEUS. ELE É GRACIOSO E MISERICORDIOSO. O SEU CAMINHO É O AMOR, ATRAVÉS DO QUAL TODOS SOMOS. É VERDADEIRAMENTE - UM AMOR SUPREMO -.

Este álbum é uma humilde oferta a Ele. Uma tentativa de dizer "OBRIGADO, DEUS" através do nosso trabalho, assim como fazemos em nossos corações e com nossas palavras. Que Ele ajude e fortaleça todos os homens em todo esforço bom.

A música aqui apresentada está dividida em quatro partes. A primeira se chama "RECONHECIMENTO", a segunda "RESOLUÇÃO", a terceira "PERSEGUIÇÃO", e a quarta e última parte é uma narrativa musical do tema "UM AMOR SUPREMO", que está escrito no contexto; ela se chama "SALMO".

Para encerrar, gostaria de agradecer aos músicos que contribuíram com seus talentos muito apreciados para a criação deste álbum e todos os compromissos anteriores. A Elvin, James e McCoy, gostaria de agradecer pelo que vocês oferecem a cada vez que tocam seus instrumentos. Também, a Archie Shepp (saxofonista

O agradecimento de Trane transcrito acima é diretamente direcionado à sua noção Deus, assim como às pessoas que o ajudaram em vida. Em suas palavras: “*This album is a humble offering to Him. An attempt to say “THANK YOU GOD” through our work, even as we do in our hearts and with our tongues* (Coltrane, 1964)”⁹⁵, com clara menção à vocalização mântica realizada na primeira parte do álbum.

A noção de “Deus” empregada por John é ampla, uma noção que conjuga tanta particularidade quanto universalidade. Um Deus que expressa a união dos povos por meio do fortalecimento individual de seus partícipes. Que se expressa em tudo, e, portanto, é composto por todos, inclusive naqueles que compõem o restante do agradecimento. No entanto, tanto a grafia com letra maiúscula para o pronome, quanto seu gênero demonstram o enraizamento de Coltrane no Cristianismo.

Vale ressaltar a atenção dada por Trane às “línguas”⁹⁶, referidas na passagem do parágrafo anterior. No tópico sobre a primeira parte do álbum, *Acknowledgement*, veremos de forma mais profunda como ele concebia a voz como um instrumento universal e divino, ao alcance de todos e capaz de mobilizar também a todos.

John agradece também aos companheiros que estavam com ele na gravação do álbum; tanto os músicos, quanto os técnicos: Elvin Jones, McCoy Tyner, Jimmy Garrison, Bob Thiele (produtor), Rudy Van Gelder (engenheiro de som) e ao staff da ABC – Paramount. Além disso, há também os agradecimentos aos seus amigos, Archie Shepp e Art Davis, que participaram da sessão do álbum realizada no dia seguinte à que foi compilada no álbum, especificamente no dia 10 de dezembro de 1964, e da gravação de uma faixa que acabou não sendo incluída no

tenor) e a Art Davis (baixista) que ambos gravaram em uma faixa que infelizmente não será lançada neste momento; minha mais profunda apreciação pelo seu trabalho na música passada e presente. Em um futuro próximo, espero que possamos continuar o trabalho que foi iniciado aqui.

Agradeço ao produtor Bob Thiele; ao engenheiro de gravação, Rudy Van Gelder; e à equipe da ABC-Paramount Records. Nossa gratidão e agradecimento a todas as pessoas de boa vontade e boas obras em todo o mundo, pois no banco da vida, não há investimento melhor que com certeza paga os dividendos mais altos e mais valorizados.

Que nunca nos esqueçamos de que, na luz do nosso dia a dia, através da tempestade e depois da chuva - está tudo com Deus - de todas as maneiras e para sempre.

TODA A GLÓRIA A DEUS.

Com amor a todos, agradeço,

John Coltrane. (Tradução nossa, preferimos manter o texto em inglês no corpo da dissertação para não modificar o sentido da expressão do músico).

⁹⁵ “Esse álbum é uma oferenda para Ele. Uma tentativa de dizer “Obrigado Deus” por meio de nosso trabalho, assim como fazemos com nossos corações e nossas línguas”. Tradução nossa. Preferimos manter em inglês no texto original para que as palavras se mantivessem as mesmas que o músico escreveu no encarte do disco.

⁹⁶ Referência à passagem no parágrafo anterior, onde Coltrane usa a palavra “tongue”.

álbum. Sobre ela, há muitos rumores, posto que há o agradecimento de Coltrane aos músicos na parte interna do disco, sobretudo por terem tocado esta música específica, mas que não se tem gravada em nenhum registro até então⁹⁷. Ashley Kahn (2002) afirma que as gravações do dia desapareceram, deixando assim um ar de mistério e um ponto de suposições para os fãs do músico (Kahn, 2002, p. 129).

Se não era comum, como dissemos no tópico anterior, que todos os músicos do álbum figurassem as capas dos discos tais como as bandas de rock posteriormente vieram a fazer, ao menos Trane reconheceu de forma escrita a importância dos companheiros que estavam ao seu lado na elaboração de sua obra.

Além disso, no agradecimento, John relembra mais uma vez seu momento de despertar espiritual ocorrido a partir de 1957, que já nos referimos algumas vezes e iremos nos referir mais algumas. Tal evento que é um divisor de águas em sua vida e parece ser um ponto de retorno e afirmação de sua espiritualidade para seus momentos de tormenta e de plenitude.

2.5 – A PINTURA

A parte interna do disco ainda traz uma pintura de Trane tocando o tenor. O pintor e fotógrafo Victor Kalin usou uma foto que ele mesmo tirou do saxofonista em apresentação no festival de Newport, em 1961 como inspiração para realizar a pintura (KAHN, 2002, p. 151) que consta no encarte. O artista responsável também realizou capas de discos posteriores do músico, como do disco póstumo *Expression*, de 1968. Além disso, também assinou capas para outros músicos de nome, tais como Charles Mingus, King Oliver e Duke Ellington. A pintura pode ser vista abaixo.

Figura 2 – John Coltrane: *Appeared in A Love Supreme Album*. Victor Kalin.

⁹⁷ Em 2015, foram liberadas as faixas masterizadas de parte dos dois dias de gravação, mas não se tem registro dessa faixa específica.



Fonte: imagem retirada do site Artsy ⁹⁹

O músico escolheu a imagem para constar no álbum ele próprio – algo não tão recorrente naquela época. Boa parte da concepção e produção dos discos muitas vezes ocorria sem a participação dos músicos que tocavam neles. A mixagem, a escolha de quais faixas e qual a disposição entre elas, a capa, os detalhes estéticos, as datas de lançamento etc. muitas vezes nem sequer passavam pelo escrutínio dos músicos. Grande parte desse processo era decidido pelos engenheiros de som, produtores e afins. Isso ocorreu em muitos momentos da carreira de Trane, mas no álbum em questão, a maioria das escolhas que compõem o disco como um todo foram tomadas pelo saxofonista, com o auxílio dos técnicos e outros músicos. Talvez por conta disso, se trate do álbum que mais traduza sua identidade, seus pensamentos e sua forma de encarar a vida.

2.6 – A ORAÇÃO INTERNA

Por conta de tal autonomia, inclusive, Coltrane foi capaz de também incluir uma oração de que havia escrito e que seria musicada na última faixa do álbum, *Psalm*. “*The long poem i’ve ever written*”¹⁰⁰ (Coltrane *apud* Kahn, 2002, p. 123), em suas palavras, se assemelhava ao agradecimento que constava logo acima na parte interna do álbum.

A separação entre as duas coisas se devia ao fato de Trane intentava incorporar aquele poema ao disco. Foram duas declarações escritas em momentos diferentes e tinham finalidades

⁹⁹ Disponível em <<https://www.artsy.net/artwork/victor-kalin-john-coltrane-appeared-in-love-supreme-album-revised>>

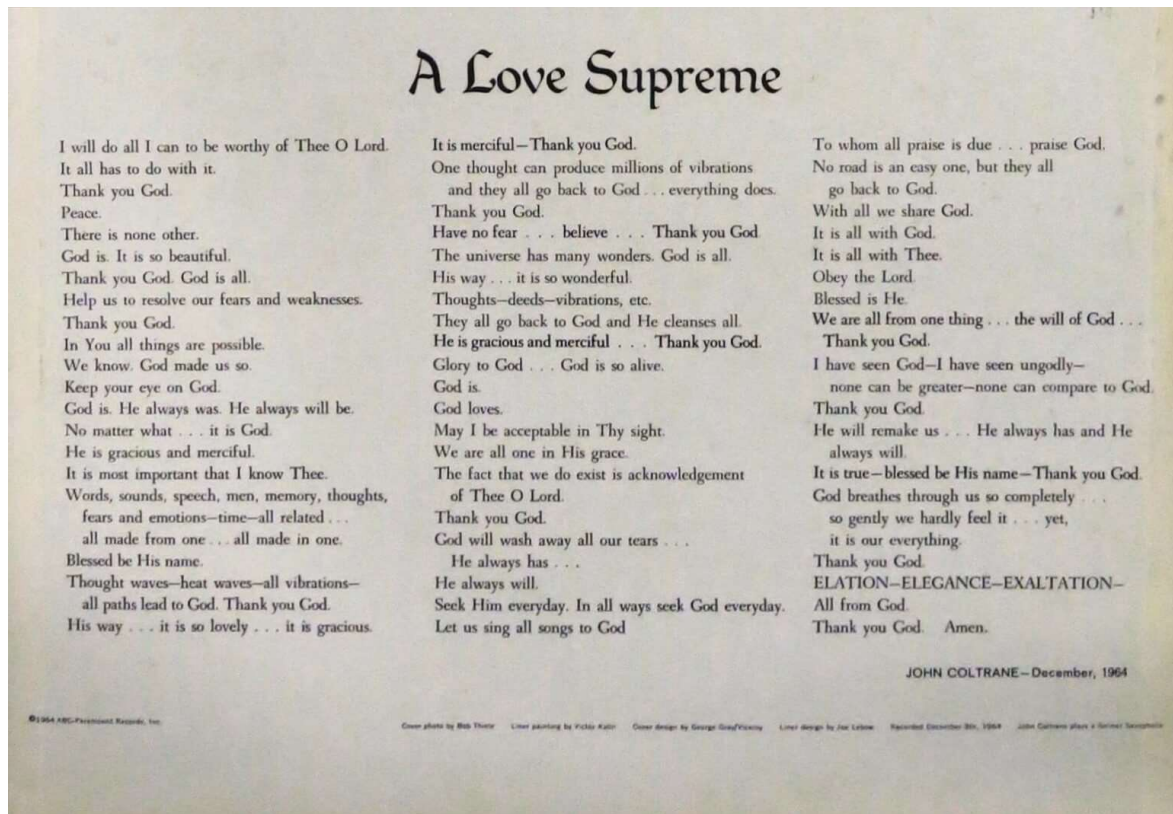
A parte interna inteira está disponível no seguinte endereço eletrônico:

<<https://ancientfuture.files.wordpress.com/2012/05/john-coltrane-a-love-supreme-lp-gatefold.jpg>>

¹⁰⁰ “O maior poema que eu já escrevi”. (Tradução nossa)

artísticas diferentes, embora tivessem uma temática comum. Abaixo podemos ver a imagem que consta no encarte do disco¹⁰¹.

Figura 3 – Poema *A Love Supreme* de John Coltrane.



Fonte: página Helaryous.¹⁰²

Tal oração não foi prontamente compreendida como a melodia da última faixa do disco. O próprio baterista Elvin Jones afirma que tocou em estúdio sem saber que se tratava de uma transcrição musical do poema e que demorou um certo tempo para saber disso (Kahn, 2002, p. 124). Isto demonstra o caráter particular que tal composição tinha pra Trane. Ainda que estivesse engajado em passar adiante os passos da jornada que vinha percorrendo desde seu despertar espiritual, parte desse processo se mostrava particular e oculto, sugerindo que, embora tal jornada pudesse ser compartilhada entre muitos, ele impescindia da participação singular de cada um.

¹⁰¹ No tópico específico sobre a faixa Psalm traremos a transcrição literal do poema e sua tradução. Além disso, no apêndice consta o manuscrito feito por Trane.

¹⁰² Disponível em <<https://helaryous.com/a-love-supreme-poem-coltrane/>>

Somente com o passar o tempo os ouvintes passaram a perceber que cada sílaba da música era expressa por uma nota da melodia no saxofone (com pequenas variações para que a melodia não ficasse muito acidentada) e tal noção ganhou popularidade.

2.7 – A GRAVADORA E SELO *IMPULSE! RECORDS*

O projeto de Trane saiu pelo selo *Impulse! Records*. De fato, a maioria dos álbuns de maior reconhecimento do músico saíram por ele, sobretudo os álbuns de seu quarteto mais duradouro. Não à toa, o apelido do estúdio de gravações do selo era “*Impulse! Records. The house that Trane built*”¹⁰³, em menção à importância que o músico teve na consolidação desse estúdio, que foi importante não somente em sua história, como na de outros músicos de renome, tais quais Ray Charles, Gil Evans, Charles Mingus, Archie Shepp, Sonny Rollins, Oliver Nelson, entre tantos outros. Sua importância foi tanta que conseguiu alavancar o estúdio – subsidiado de uma gravadora muito maior, a ABC-Paramount – para um patamar de elevado grau de autonomia e experimentação dentro da indústria fonográfica. Isso é, não em tamanho necessariamente, mas em importância. O estúdio passou a gozar dessa autonomia dada a confiança dos ouvintes e da sua mantenedora, devido à relação estabelecida com Trane e os discos por ele lançados lá. Entre eles: *Africa Brass* (1961), *Duke Ellington & John Coltrane* (1962), *Live at Birdland* (1964), *Crescent* (1964), *Ascension* (1966), entre muitos outros.

O selo despontou de acordo com a carreira de Trane, tendo tido alguns predecessores, mas sendo alavancada conforme as obras de Coltrane também eram. Vale notar que a gravadora não era independente, mas sim mantida por uma das maiores gravadoras de música comercial da época, a ABC-Paramount. O nome dado expressa muito bem a intenção da mantenedora: impulsionar artistas que produziam músicas menos formais do que as que mais circulavam comercialmente.

À época, as formas de *jazz* mais inabituais pululavam de tal forma que valia à pena para uma gravadora nos moldes da ABC-Paramount investir em um braço mais livre e experimental, dando espaço para que músicos menos compromissados com o *showbiz* pudessem pôr à prova sua criatividade e seu poder de criação. Em 1961, quando Coltrane assina com a *Impulse!*, era

¹⁰³ “*Impulse! Records. A casa que Trane construiu*”. Tradução nossa. Preferimos manter em inglês por se tratar do apelido usual do estúdio ao redor do mundo. O autor Ashley Kahn, retratado nesta dissertação muitas vezes, também possui um livro sobre a gravadora de título que faz tal referência: “*The House That Trane Built: The Story of Impulse Records*” (2006).

o segundo músico de *jazz* mais bem pago¹⁰⁴ da indústria musical (Gioia, 2011, p. 278), somente atrás de Miles Davis.

A partir dessa atitude, outros músicos passaram a migrar para a gravadora, devido à fama de liberdade artística que ela passou a ostentar. Desde então, os álbuns de Trane passaram também a se tornar cada vez mais sólidos em sua estética, demonstrando também cada vez mais suas sérias intenções artísticas. Desse encontro, a *Impulse!*, embora fosse uma gravadora subsidiada, passou a gozar de um grau de autonomia semelhante ao de gravadoras independentes, como a *Blue Note*.

Pode-se dizer que parte do sucesso obtido pelo selo derivava da fidelidade do público de Coltrane à sua carreira. A relação que o músico havia estabelecido com seus ouvintes e admiradores, especialmente os jovens *hipsters* e negros da contracultura, fez com que suas experimentações não se tornassem solipsistas. As frenéticas apresentações em público, o frisson causado na opinião pública pela estridência e a subversão dos moldes convencionais jazzísticos, criaram, entre outras coisas, um público fielmente consumidor de seus discos. O álbum *A Love Supreme* bateu recordes de vendas na época, alcançando a marca de mais de meio milhão de discos vendidos até a virada da década. Para os moldes do mercado de discos de *jazz*, esse número superava muito as expectativas médias de até então. Por conta disso, as disputas sobre os significados de sua música se fizeram cada vez mais constantes em discussões e sobretudo nos mais diferentes meios de comunicação.

2.8 – AS DISPUTAS SOBRE O JAZZ

Difícilmente se encontra uma unanimidade em relação à origem da palavra “*jazz*”, e ela foi vista tanto como objeto de admiração, quanto de ódio por diferentes parcelas da sociedade. Ao que tudo indica, o nome parece exógeno às diversas comunidades afrodiáspóricas da América Central e do Norte, atribuído muitas vezes às sonoridades advindas desses diversos povos do começo do século XX que moravam e ajudaram a fundar os Estados Unidos. O nome, na maioria das vezes, era dado por homens brancos que não compreendiam muito bem do que se tratavam aquelas manifestações.

Hobsbawm (2017)¹⁰⁵, em 1957, escreveu que “o *jazz* carece até hoje de autoridades e instituições capazes de fazer com que tais definições sejam respeitadas” acerca de definições capazes de distinguir o “verdadeiro *jazz*” e suas “degenerações” (HOBBSAWM, 2017, p. 48).

¹⁰⁴ Vale ressaltar, no entanto, que John faleceu sem deixar grandes heranças para sua família (Porter, 2010, p. 293).

¹⁰⁵ História Social do *Jazz* (2017).

Ainda que tal afirmação guarde parcela de verdade, não foram poucas as forças atuantes que buscaram marcar esse lugar, sendo que maior delas talvez tenha se dado por meio das revistas “especializadas” e os seus críticos.

A própria aceitação do *jazz* como manifestação legítima da cultura estadunidense pela consciência média dos cidadãos comuns não se deu sem rugas e tampouco sem resistência, como pudemos ver rapidamente no tópico sobre a crise econômica de 1929.

O cenário onde o termo “*jazz*” se desenhou primitivamente carregava uma ideia consigo ainda muito vinculada a uma forma racista de se compreender qualquer elemento da diáspora africana como atrasado, como animalesco, pecaminoso e não digno de respeito ou admiração. Aos poucos, esse cenário foi mudando, as disputas sobre o significado da palavra se fizeram de outra forma, ao ponto de se tornar uma política de Estado¹⁰⁶, que, a partir de 1956, passou a contratar músicos como Louis Armstrong ou Dizzy Gillespie para realizarem turnês pela Europa, África e América, visando fomentar a expansão de sua boa imagem, assim como aumentar o a zona de influência cultural estadunidense no período de Guerra Fria. Scott Saul (2003) observa o quanto essa noção mudou na década de 1960, com incontornável contribuição de Trane para que, nas noções simbólicas comungadas culturalmente, *jazz* se tornasse cada vez mais sinônimo de uma música e prática espiritualizante:

O sucesso de “A Love Supreme” foi evidência de uma inversão cultural mais profunda: o *jazz* passou de ser visto como a “música do diabo” - música cujo apelo residia em sua suposta libertação de paixões desenfreadas - para uma expressão ressonante de elevação espiritual e gratidão.¹⁰⁷ (Saul, 2003, p. 254)¹⁰⁸.

Ao dizer “primitivamente” no parágrafo anterior, não nos referimos às formas folclóricas pré-existentes ao processo de industrialização do início do século passado. Referimo-nos mais ao seu uso vulgar veiculado pelos nascentes meios de comunicação em massa que começavam a surgir na década de 1910. Segundo Hobsbawm (2017): “A palavra “*jazz*” conquistou status de palavra impressa e passível de impressão há pouco mais de quarenta anos – por volta de 1915” (Hobsbawm, 2017, pag. 33)¹⁰⁹, e, partir de então, passa se distinguir da noção de *blues* predominantemente por se tornar uma música urbana, oriundo dos processos de industrialização e de êxodo rural.

¹⁰⁶ Trata-se da política dos *Jazz Embassadors*.

¹⁰⁷ A Love Supreme’s success was evidence of a deeper cultural reversal: *jazz* had gone from being seen as the “devil’s music” — music whose appeal lay in its supposed release of unrestrained passions—to a resonant expression of spiritual uplift and gratitude. (Tradução nossa)

¹⁰⁸ SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain’t: Jazz and the making of the sixties*. Harvard University Press, 2003.

¹⁰⁹ Livro originalmente escrito em 1958, no calor do momento do nascimento do cool *jazz*.

Seu nascimento já é, portanto, fundado sob a égide de uma disputa que somente se acentuou com o passar das décadas. O próprio processo de legitimação da ideia e da palavra “jazz” na cultura estadunidense é chancelado pelo estabelecimento da cultura de massa, sofrendo diversas alterações e apropriações no decorrer do século XX (*ragtime, dixieland, swing, bebop* etc.).

A nós, não cabe fazer uma exaustiva recapitulação sobre tal noção¹¹⁰, pois esse seria objeto para uma outra pesquisa capaz de focar em nuances que fugiriam muito ao nosso recorte. Interessa-nos compreender o que foi exposto no capítulo passado e o estado que tal discussão se encontrava na virada dos anos 1950 para 1960.

No entanto, por conta desse histórico de disputas tanto físicas quanto simbólicas, muitos são os músicos¹¹¹ que não atribuem pra si a responsabilidade de manter alguma postura de tradição em relação a esse termo. A postura “herege” frente a tal nomenclatura não significava, portanto, uma indisciplina sem fundamento. Pelo contrário, buscava não permitir que manifestações diversas fossem reunidas sob uma mesma alcunha somente por terem em comum o fato de seus praticantes serem negros. É a busca por não homogeneizar sob um mesmo signo uma vasta gama de práticas musicais distintas entre si; e, assim, fazer valer a riqueza diaspórica que compõe o arcabouço de inspirações e expressões possíveis dentro do campo musical. Paul Gilroy (2020), em seu livro de seminal importância, “O Atlântico Negro”, observa com maior perspicácia que:

¹¹⁰ O famoso livro de Joachim Ernst-Berendt, “*O Livro do Jazz: de Novas Orleans ao Séc. XXI*” apresenta uma interessante, ainda que contestada, análise desse processo. (2014)

¹¹¹ Algumas colocações de músicos de renome que constam no ensaio de Leonard Brown (2010, p. 19-20) sobre o tópico:

Max Roach: “*Jazz* is a word that came from New Orleans. It came from the French. It was spelled j-a-s-s. A jass house was a house of ill repute. In those days they also called them bawdy houses... Our music was first known as the music that came from these bawdy houses, which were referred to colloquially as *jazz* houses. Therefore when it moved up the Mississippi to Chicago, they made it into *jazz*... It was named *jazz*, which is why today when you hear people saying: “Don’t give me all that *jazz*,” it’s synonymous with saying: “Don’t give me all that shit.” Some of us accept the title, though there are many who don’t. Personally I resent the word unequivocally because of our spirituals and our heritage; the work and sweat that went into our music is above shit... The proper name for it, if you want to speak about it historically, is music that has been created and developed by musicians of African descent who are in America.”

Dizzy Gillespie: “If we want to call it *jazz*, we’ll make them call it that. It’s our music, whatever we want to call it. I don’t know who made up the word *jazz*. The blacks might have named it *jazz* themselves.... It’s a misnomer only when it is identified with white musicians. On a television program someone was asked to say who was known as the king of *jazz*. The answer was supposed to be Paul Whiteman. That’s a misnomer, because he couldn’t be the king of our music.”

Nina Simone: “*Jazz* is not just music, it’s a way of life, it’s a way of being, a way of thinking. I think that the Negro in America is *jazz*. Everything he does—the slang he uses, the way he talks, his jargon, the new inventive phrases we make up to describe things—all that to me is *jazz* just as much as the music we play. *Jazz* is not just music. It’s the definition of the Afro-American black.” (págs. 12 e 13)

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer (Gilroy, 2020, p. 13)¹¹².

Grande parte da tônica sobre “jazz” pode ser pensada a partir dessa consideração. O campo de forças que se relaciona com o símbolo “jazz” no decorrer de um século é um dos mais profícuos ambientes para reflexão cultural. Pois, ao passo que o termo pode servir de denominação exógena para qualificar um tipo muito vasto de música, pode também servir como símbolo de união e como um escudo às diversas formas de ataques que determinadas culturas sofrem e sofreram no decorrer da história. As próprias ideias do Nacionalismo negro, ou do Panafricanismo, tão fortes sobretudo nos anos sessenta, parecem comungar em partes de tal impasse.

De forma resumida, a maioria das reflexões sobre a terminologia do *jazz* se enquadram minimamente num gradiente que possui os dois exemplos anteriores como polo. De um lado, uma postura avessa à defesa de uma genérica denominação de “jazz”, posto que ela carrega consigo uma marca e sobretudo uma forma de operar da dominação racial; de outro, o uso do termo como símbolo de união e resistência entre diferentes povos que carregam consigo ao menos a singularidade de terem um algoz histórico em comum.

2.9 – *ANTIJAZZ, NEW THING, AVANT-GARDE JAZZ... OU FREEJAZZ?*

Tal discussão¹¹³ é cara à vida de Trane posto que ele protagonizou um dos momentos de maior tensionamento sobre a condição simbólica do termo “jazz”, dentre as muitas ocorridas desde seu nascedouro. Ainda que não necessariamente estivesse comprometido com essa discussão, tendo pouquíssimas vezes se declarado de forma veemente quanto a isso¹¹⁴, a crítica musical branca da época, sobretudo das revistas comerciais de *jazz*, o inseriu no cerne do impasse de forma quase compulsória, tal qual outrora fizeram com seus antecessores.

Em um cenário profundamente segregacionista como os anos 1960 norte americanos, as disputas sobre as significações simbólicas de expressões culturais tão radicais como as de Trane

¹¹² GILROY, Paul. O Atlântico Negro: *Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34, 2020.

¹¹³ No ensaio “*In His Own Words: Coltrane’s response to critics*”, Leonardo Brown (2010) detalha, frase por frase, a resposta que Coltrane dá ao crítico Tynan (e outros mais), em edição da DownBeat de 12 de Abril de 1962, sobre sua posição diante do fazer musical. Nos referimos ao ensaio superficialmente adiante, mas a consulta integral dele pode ajudar o leitor a compreender melhor o que estava sendo colocado em disputa naquele momento.

¹¹⁴ Trane raramente dava entrevistas e, na maioria delas, suas respostas não eram objetivas. A entrevista ao historiador Frank Kofsky, em novembro de 1966, é provavelmente a mais famosa e citada por seus estudiosos.

não poderiam ser encaradas como meras observações inofensivas ou leviandades irrelevantes. A verdade é que muito provavelmente tais discussões, tantas vezes apenas mais provocativas do que férteis, incutiram na força criativa de Trane uma intenção cada vez mais radical. Não era necessário muito esforço para se compreender que por trás de boa parte das críticas figurava uma parcela de controle social, racismo e reacionarismo – voluntaria ou involuntariamente.

Em 1961, por exemplo, John Tynan, escritor da revista estadunidense mais famosa de jazz, *Downbeat*, classificou a música de Trane e Eric Dolphy como “*antijazz*”¹¹⁵. Segundo Leonardo Brown (2010):

Tynan, que anteriormente havia escrito de forma muito negativa sobre a música de Coltrane, afirmou que sentia que Coltrane e Dolphy estavam determinados a destruir o *swing* e rotulou sua música como “*nonsense*” (sem sentido). “Eles parecem empenhados em seguir um curso anarquista em sua música que pode ser chamado de *anti-jazz*.”¹¹⁶ (Brown, 2010, p. 12)¹¹⁷.

Ainda na edição de 29 de setembro de 1960 da revista, John teve espaço para escrever uma breve resposta endereçada aos críticos expondo algumas de suas posições sobre escolhas musicais que vinha tomando nos últimos anos, sobretudo quanto a sua concepção sobre o que é música e quais as suas funções. O artigo foi intitulado “Coltrane on Coltrane” (1960).

No entanto, no ano seguinte, ele seguiu recebendo severas críticas no sentido de profanar o “jazz tradicional”; e, em 1962, escreve um artigo veemente, porém delicado, em respostas a críticos como Tynan. No artigo, Trane retrata que: “*That’s what music is to me – it’s just another way of saying this is a big, beautiful universe we live in, that’s been given to us, and here’s an example of just how magnificent it is.* (Coltrane *apud* Brown, 2010, p. 12)”¹¹⁸. E completa reafirmando que:

[...] Comecei a sentir isso pela primeira vez em 1957, quando comecei a me organizar musicalmente, embora na época estivesse trabalhando de forma acadêmica e técnica. Foi apenas recentemente que tentei me tornar ainda mais

¹¹⁵ No capítulo 1, em citação de Jon Savage, podemos observar como o termo “*antijazz*” já era utilizado desde a década de 1920 por parcelas conservadoras da crítica musical.

¹¹⁶ Tynan, who had previously written very negatively about Coltrane’s music, said that he felt Coltrane and Dolphy were intent on destroying swing, and he labeled their music “*nonsense*.” “They seem bent on pursuing an anarchistic course in their music that can be termed *anti-jazz*.” (Tradução nossa)

¹¹⁷ BROWN, Leonard. L. *In His Own Words: Coltrane’s Responses to Critics*. Oxford University Press *In: John Coltrane and the America’s Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (12 - 32), 2010.

¹¹⁸ “É isso que a música é para mim – é apenas mais um jeito de dizer que este é um grande e lindo universo em que vivemos, que nos foi dado e aqui está um exemplo do quão magnífico ele é.” (Tradução nossa, preferimos deixar o corpo do texto em inglês pois é uma citação sucinta)

consciente desse outro lado - o lado da vida da música. Sinto que estou apenas começando novamente¹¹⁹ (Coltrane *apud* Brown, 2010, p. 12)¹²⁰.

Veremos, ao fim da dissertação, o quanto novos recomeços a partir de suas próprias deixas eram a tônica para Trane se reinventar cotidianamente. Mas, sobre a crítica majoritariamente branca da época, Leonard Brown (2010) ainda observa que:

Até esse momento, a crítica de *jazz* havia sido principalmente uma indústria criada e dominada por brancos, com muitos críticos brancos demonstrando pouco ou nenhum conhecimento ou respeito pela história e cultura dos afro-americanos. "O papel do crítico de *jazz* (quase sempre branco) é definir, dentro das estruturas da indústria, conjuntos de normas relacionadas ao valor estético e competência com base em análises de material gravado e, em menor grau, em apresentações ao vivo," escreveu o estudioso e talentoso baixista Ortiz Walton em seu livro "Music: *Black, White, and Blue*"¹²¹ (Brown, 2010, p. 13)¹²².

Podendo assim se inferir que, direta ou indiretamente, parte dos críticos estavam muito mais engajados na manutenção da condição artística do que era produzido pelas populações negras – em lhes interromper processos criativos de autonomização de suas expressões culturais e atuando como agentes ativos dentro da complexa dinâmica da Indústria Cultural – do que qualquer outra coisa. Isso significa dizer que muitos talvez nem estivessem cientes do papel que suas críticas tinham nas disputas culturais ali travadas, mas também que isso é de menor importância no que tange a discussão sobre o surgimento de uma nova forma de expressão musical.

No conhecido ensaio “O *Jazz* e a Crítica Branca”, de 1963, o crítico de arte, poeta e músico Amiri Baraka (quem escrevia sob o nome de LeRoi Jones à época, antes de se converter ao Islã) constata, entre outras coisas, como a falta de uma tradição de crítica sobre o *jazz* nos Estados Unidos (ao contrário de outras formas artísticas, como as artes plásticas) impossibilitava uma compreensão mais próxima dos elementos mobilizados por seus músicos.

¹¹⁹ (...) I first began to feel this way in '57, when I started to get myself together musically, although at the time I was working academically and technically. It's just recently that I've tried to become even more aware of this other side – the life side of music. I feel I'm just beginning again.) (Tradução nossa)

¹²⁰ BROWN, Leonard. L. *In His Own Words: Coltrane's Responses to Critics*. Oxford University Press In: *John Coltrane and the America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (12 - 32), 2010.

¹²¹ Up to this time, *jazz* criticism had primarily been a white-created and - dominated industry, with many white critics illustrating little to no knowledge of or respect for Black American history and culture. “The role of the *Jazz* critic (almost always white) is to define, within the structures of the industry, sets of norms concerning aesthetic value and competency based upon reviews of recorded material and to a lesser degree, live performance,” wrote the scholar and accomplished bassist Ortiz Walton in his book *Music: Black, White, and Blue*.

¹²² BROWN, Leonard. L. *In His Own Words: Coltrane's Responses to Critics*. Oxford University Press In: *John Coltrane and the America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (12 - 32), 2010.

Na crítica de *jazz*, não há espaço para a aplicação de qualquer teoria ou tradição europeia. A música dos afro-americanos, assim como os próprios afro-americanos, é estritamente um fenômeno norte-americano, e, portanto, devemos estabelecer critérios de valor e excelência estética que se baseiem em nosso conhecimento nativo e na compreensão das filosofias e referências culturais subjacentes que deram origem ao blues e ao *jazz*, a fim de produzir uma escrita crítica válida. Talvez seja hora de começar¹²³ (Baraka, 2013, p. 21-22)¹²⁴.

Ainda que as mais diferentes expressões jazzísticas tenham ocorrido desde o começo do século XX, a crítica de largo alcance majoritariamente esteve presa aos cânones da música europeia e sobretudo às transcrições escritas em partituras. Os escritores de revistas e jornais, como observa Baraka (2013), eram em sua esmagadora maioria jovens brancos de classe média incapazes de correlacionar uma expressão sonora ao cenário cultural que lhes possibilitou nascer:

Muitos críticos de *jazz* começaram a escrever como um hobby; jovens ousados da pequena burguesia norte-americana cuja única reivindicação era acreditar que entendiam essa música porque sabiam que era diferente; ou talvez porque, em algum momento, tiveram coragem de visitar um bairro negro para ouvir seu instrumentista favorito desafiar a música ocidental. A maioria dos críticos de *jazz* era (e é) composta por norte-americanos não apenas de classe média, mas também com uma formação cultural média. E a ironia é que, justamente por esse último motivo, grande parte da crítica de *jazz* tende a estabelecer padrões de excelência típicos da classe média, mas para uma música que em suas manifestações mais profundas é intensamente a antítese desses padrões; na verdade, frequentemente vai diretamente contra eles. (Imaginemos, como uma analogia, que a maioria dos críticos da música clássica ocidental formal fosse composta por negros pobres e sem educação)¹²⁵ (Baraka, 2013, p. 17)¹²⁶.

¹²³ En la crítica de *jazz* no hay posibilidad de contar con ayuda de ninguna teoría o tradición europeas. La música de los negros, como los negros mismos, es estrictamente un fenómeno norteamericano, y debemos por lo tanto establecer criterios de valor y de excelencia estética que dependan de nuestro conocimiento nativo, y del entendimiento de las filosofías y referencias culturales subyacentes que produjeron al blues y al *jazz*, para poder engendrar una escritura crítica válida. Tal vez ya sea hora de empezar. (Tradução nossa)

¹²⁴ BARAKA, Amiri. *Freejazz y Consciencia Negra* 1959 – 1967. Caja Negra Editora, 2013.

¹²⁵ Muchos críticos de *jazz* empezaron escribiendo como un hobby; muchachitos audaces de la pequeña burguesía norteamericana cuya única reivindicación consistía en creer que ellos entendían esa música porque sabían que era diferente; o quizá porque alguna vez uno se animó a visitar un barrio de negros para escuchar cómo su instrumentista favorito blasfemaba contra la música occidental. La mayoría de los críticos de *jazz* eran (y son) norteamericanos no solo de clase media sino también de una formación cultural media. Y la ironía es que, precisamente por esto último, gran parte de la crítica de *jazz* tiende a establecer estándares de excelencia típicos de la clase media, pero para una música que en sus manifestaciones más profundas es intensamente la antítesis de estos estándares; de hecho, muy frecuentemente va directamente en contra de ellos. (Imaginemos, como una analogía, que la mayoría de los críticos de la música occidental formal fueran negros pobres y sin educación.). (Tradução nossa)

¹²⁶ BARAKA, Amiri. *Freejazz y Consciencia Negra* 1959 – 1967. Caja Negra Editora, 2013.

Pode-se deduzir que Baraka (2013) se referia majoritariamente aos críticos mais comerciais da época, de grandes revistas que compunham o aparato de entretenimento e retroalimentação da Indústria Cultural. No entanto, se retomarmos a tópica levantada no capítulo anterior, sobre as críticas de Adorno realizadas especialmente após sua pesquisa na *Princeton Radio Research Project*, nos deparamos com uma problemática que passou a ter algum princípio de resolução a partir da década de sessenta.

A crítica imanente realizada por Adorno desde os anos de 1930 operava, em termos materiais, a partir do reconhecimento das formas de tensão que o material musical submetia à sua tradição. Assim, mesmo que houvesse uma tradição musical da qual o *jazz* sessentista era tributário, seus elementos eram ocultados, esparsos, sem ressonância nos meios acadêmicos, intelectuais ou dos meios de comunicação em massa. Os álbuns de Trane e seus semelhantes parecem ter apontado para a possibilidade de criação mais sólida de tais referenciais. A partir de tal reestabelecimento de referências, uma nova geração de tradição crítica sobre as formas culturais transatlânticas, como a operada por Paul Gilroy, pôde surgir.

No entanto, a implicação que se fez mais urgente sobre a afirmação de Baraka (2013) é de que a falta de uma tradição de crítica musical negra não foi capaz de estabelecer para a classe média estadunidense os parâmetros, os conceitos ou os lugares-comuns que a prática de *jazz* vinha estabelecendo com o passar dos anos.

Desse modo, compreender como os músicos negros tensionavam tais noções, entre os quais Trane figurava destaque, se mostrava basicamente como uma tarefa inatingível para os críticos, uma vez que eles nem mesmo compreendiam o que ocorria no campo cultural antes das mudanças que estavam em curso. Parte das discussões ocorriam completamente deslocadas do que se passava na realidade e dialogavam com uma tradição que não guardava consigo índices muito coerentes sobre o desenvolvimento histórico do *jazz*. As noções de harmonia, ritmo e melodia que balizavam o pensamento da crítica se encontravam extremamente engessados em noções que estavam de desacordo com a prática de músicos como Trane há tempos.

Parte do que a música daquele momento buscava expressar não estava transcrito nas partituras, posto que ou não era necessário, ou não era transcritível. Os símbolos utilizados nas transcrições musicais são, com efeito, escolhas historicizáveis de quais aspectos sonoros são considerados mais relevantes em detrimento de outros. Por óbvio, essa afirmação não busca relativizar completamente conceitos quase essenciais para a música, como altura ou duração de notas, mas apenas desnaturalizar a força a-histórica com que certos aspectos da teoria musical se apresentam. Baraka (2013) observa, por exemplo, como Trane se diferenciava radicalmente

do saxofonista Paul Desmond (comumente reconhecido pelo seu trabalho ao lado de Dave Brubeck) não em termos estritamente musicais, mas sociais:

A crítica branca tem sido incapaz de entender, por exemplo, que Paul Desmond e John Coltrane representam não apenas modos divergentes de pensar sobre a música, mas também, e mais fundamentalmente, dois modos diferentes de ver o mundo, e essas ideias têm sido a base da maioria dos erros estabelecidos que nos vendem diariamente como crítica inteligente. A necessidade da música de Coltrane deve ser compreendida mesmo antes de ser expressa na forma de música. A música é o resultado da atitude, da postura. Da mesma forma que os negros criaram o *blues* e nenhuma outra cultura o fez, graças ao seu modo particular de ver o mundo. Somente quando essa atitude for delineada como uma filosofia social contínua e em constante evolução, diretamente atribuível à maneira como os negros respondem ao cenário psicológico que é o ambiente ocidental, a crítica da música negra se aproximará do desenvolvimento de uma estética tão válida e consistente quanto a crítica em outros campos das artes ocidentais¹²⁷ (Baraka, 2013, p. 21)¹²⁸.

Esta falta de aparatos simbólicos para discutir com maior fidelidade as mudanças que ocorriam no campo do *jazz* acarretou no nascimento de diversas formas de se referir às novas sonoridades que músicos como Coltrane, muitas vezes inspirado pelo excêntrico saxofonista Ornette Coleman, passaram a praticar a partir da virada da década de 1950 para 1960. Nomes como “*antijazz*”, “*new thing*” ou “*avant-garde jazz*” demonstram a gama de denominações que nasceram para tentar significar o que ocorria, variando desde o desdém até o mais profundo enaltecimento.

O próprio Amiri Baraka (2013), ainda em 1961, em ensaio denominado “A Vanguarda do *Jazz*” (2013) já defendia a ideia de que algo de novo nascia, sob a alcunha do que ele chamou de “*avant-garde*” à época e que acabou se consolidando para muitos desta forma. Ainda que o termo não se refira às vanguardas europeias de décadas anteriores em intenção – pelo contrário, Baraka (2013) buscava estabelecer noções afroamericanas para o *jazz* – pode-se encontrar certa similaridade no que concerne a radicalidade que os músicos impunham às suas produções frente

¹²⁷ La crítica blanca ha sido incapaz de entender, por ejemplo, que Paul Desmond y John Coltrane representan no solo modos divergentes de pensar la música, sino también, y más fundamentalmente, dos modos diferentes de ver el mundo, y estas ideas han estado en la base de la mayoría de los errores establecidos que nos venden diariamente como crítica inteligente. La necesidad de la música de Coltrane debe ser entendida incluso antes de ser expresada en forma de música. La música es el resultado de la actitud, de la postura. Del mismo modo que los negros crearon el blues y no otra gente, gracias a su particular modo de ver el mundo. Solo una vez que se haya delineado esta actitud como una filosofía social continua y en constante evolución, y directamente atribuible al modo en que el negro responde al paisaje psicológico que es su entorno occidental, la crítica de la música negra va a acercarse a desarrollar una estética tan válida y consistente como la crítica de otros campos del arte occidental. (Tradução nossa)

¹²⁸ BARAKA, Amiri. *Freejazz y Consciencia Negra 1959 – 1967*. Caja Negra Editora, 2013.

ao que foi estabelecido pela geração anterior. Mesmo que muitas proposições sobre os movimentos fossem drasticamente distintas, há que se ressaltar haver também pontos comuns.

Para Baraka (2013), essa geração de músicos nascentes era marcada por conseguir reintroduzir à música uma mescla entre ritmo e melodia¹²⁹, em que instrumentos considerados melódicos marcavam ritmo na música, ao passo que instrumentos rítmicos eram capazes de insinuar melodias¹³⁰. Mais do que uma mescla, esses músicos conseguiam reviver essa potência adormecida em tais instrumentos. Muito característica dos momentos que, segundo ele, foram originários para a cultura afroamericana, como o *blues* e *bebop*, essa característica era de suma importância para resistir às ofensivas de uniformização e regularização rítmica, tanto quanto de previsibilidade melódica que as formas lucrativas submetiam às criações subjetivamente originais dos músicos que pululavam à época:

No entanto, quando um estilo se distancia demais da música progenitora, como aconteceu com o *swing* ou o chamado *jazz* da Costa Oeste, ou quando é levado em direção a ritmos artificialmente estimulantes, sérios e regulares típicos do tradicionalismo do *hard-bop*, fica claro até que ponto os elementos africanos da música podem ser levados em direção à neutralidade. O *blues* foi a primeira música afro-americana, e o *bebop* enfatizou uma nova ênfase na tradição não ocidental. Se este último nos salvou do vazio insípido que foi o *swing*, por sua vez, a nova vanguarda e John Coltrane nos estão salvando dos igualmente insípidos anos 50. E ambos usaram os mesmos métodos gerais: levar a música de volta aos seus impulsos rítmicos iniciais e afastá-la das tentativas de regularização rítmica e previsibilidade melódica impostas pelas décadas de 30 e 50¹³¹ (Baraka, 2013, p. 78)¹³².

Certamente, essa noção foi essencial para o desenvolvimento do que posteriormente veio a se chamar *freejazz*. Seu ensaio é do mesmo ano que o álbum homônimo de Ornette Coleman saiu pela gravadora *Atlantic Records*. Para Baraka (2013), assim como para outros críticos, o mérito da música de Trane residia justamente em sobressaltar a tensão presente na forma dos sons de estarem e se manifestarem no mundo.

¹²⁹ De hecho, en el bop y en la avant-garde es como si la parte rítmica se insertara directamente en la parte melódica (Baraka, 2013, p. 74).

¹³⁰ Discutimos isso no capítulo anterior, quando debatemos o *cool jazz*; mas, o tópico sobre a faixa “Pursuance”, do capítulo posterior, buscará trazer mais profundamente sobre tal questão.

¹³¹ Sin embargo, cuando un estilo se aleja demasiado de la música progenitora, como lo hizo el *swing* o el llamado *jazz* de la Costa Oeste, o cuando se la lleva hacia esos ritmos artificialmente estimulantes, serios y regulares típicos del tradicionalismo del *hard-bop*, queda claro hasta qué punto los elementos africanos de la música pueden ser llevados hacia la neutralidad. El *blues* fue la primera música afroamericana, y el *bebop* un nuevo énfasis en la tradición no occidental. Si este último nos salvó del desperdicio insípido que fue el *swing*, por su cuenta, la nueva avant-garde y John Coltrane nos están salvando de los igualmente insípidos años 50. Y ambos usaron los mismos métodos generales: llevar la música hacia sus ímpetus rítmicos iniciales, y alejarla de los intentos de regularización rítmica y predictibilidad melódica que los 30 y los 50 le habían impuesto. (Tradução nossa)

¹³² BARAKA, Amiri. *Freejazz y Consciencia Negra* 1959 – 1967. Caja Negra Editora, 2013.

Também é importante notar que todos os instrumentos de sopro que mencionei são atraídos pelo som da voz humana. E minha ideia é que o *jazz* não pode estar separado da voz, uma vez que o conceito de música afro-americana depende de referências vocais. Anteriormente, mencionei minha crença de que o *bebop* e o *blues* são músicas quase autônomas. Para tornar isso mais evidente, acrescentarei que o *blues* e o *bebop* não são apenas as duas facetas da música afro-americana que usam mais diretamente o potencial rítmico, mas também são as duas músicas em que a tradição vocal da música africana é mais evidente. O *blues* puramente instrumental é o som mais próximo que os instrumentos ocidentais chegaram da voz humana, e os saxofones de Parker, Sonny Rollins e John Coltrane, bem como a maioria dos músicos da nova vanguarda, também mantêm essa tradição¹³³ (Baraka, 2013, p. 77)¹³⁴.

Como, durante o período escravagista americano, antes de haver a possibilidade de dispor de instrumentos modernos com acabamento e padronização, existiam apenas alguns vários instrumentos improvisados a partir de restos da produção das grandes fazendas (chifres para sopro, couros de animais para tambores, entranhas para cordas, materiais metálicos como pratos, cabaças para melhorar a acústica etc.), a vocalização era a forma mais primordial para expressar um sentimento via sonoridade; resgatar essa qualidade do som, que, segundo Baraka (2013), ocorreu também durante o *blues* e o *bebop*¹³⁵, era a forma de expressar as possibilidades de autonomia do som àquela época – isso é, reestabelecer um contato tensionado com sua tradição. Mais precisamente, isso se dava devido às misturas entre os acentos melódicos e rítmicos de instrumentos que historicamente foram isolados sob uma ou outra qualidade.

O *avant-garde*, como ficou conhecido por muitos nos anos seguintes, parece ter acolhido sob sua alcunha qualquer expressão posterior entre jazzistas que manifestassem tal tensão com maior veemência. Dentre as muitas possibilidades de compreender essa forma de fazer música – desde seu caráter político, de seu momento histórico, dos desentendimentos entre seus músicos, de suas características estruturais – uma das mais importantes pode ser observada por esse prisma que Baraka (2013) ressaltou.

¹³³ También es imponente señalar que todos los vientos que mencioné están atraídos por el sonido de la voz humana. Y mi idea es que el *jazz* no puede estar separado de la voz, dado que el concepto de la música afroamericana depende de referencias vocales. Antes mencioné mi creencia de que el *bebop* y el *blues* son músicas casi autónomas. Para hacerlo más evidente, agregaré que el *blues* y el *bebop* son no solo las dos facetas de la música afroamericana que más directamente utilizan el potencial rítmico, sino que además son las dos músicas en las cuales la tradición vocal de la música africana es más evidente. El *blues* puramente instrumental es lo más cercano que han llegado a sonar los instrumentos occidentales a la voz humana, y los saxos de Parker, Sonny Rollins y John Coltrane, y la mayoría de los músicos de la nueva *avant-garde* mantienen también esta tradición. (Tradução nossa)

¹³⁴ BARAKA, Amiri. *Freejazz y Consciencia Negra 1959 – 1967*. Caja Negra Editora, 2013.

¹³⁵ “De hecho, en el *bop* y en la *avant-garde* es como si la parte rítmica se insertara directamente en la parte melódica (Baraka, 2013 p. 74)”.

Como vimos, no entanto, a prática chegou a ser denominada de “antijazz” por puristas, como Bob Tynan, que novamente na *DownBeat* de Novembro de 1961, voltou a denominar a música de Trane e Eric Dolphy assim. Aos mais moderados, que esperavam o furor sobre tais expressões artísticas tomarem uma forma menos conversadoras entre os meio musicais, o termo “*New Thing*” parece ter sido menos inofensivo – nem assertivo demais, para não despertar ódios e paixões; nem indiferente, para não fingir que ali não havia nada de novo nascendo.

Entusiastas desse movimento, como Baraka (2013), não se furtaram de logo cunhar seu próprio termo (posto que isso era um fundamento de sua práxis crítica): *avant-garde jazz* expressava uma subversão simbólica capaz de aproximar duas práticas que nas décadas passadas estiveram fartamente apartadas. O “jazz”, tal como era reconhecido, foi intimamente próximo do processo de estabelecimento da cultura de massas e da Indústria Cultural; ao passo que as “vanguardas” declinaram em seus projetos justamente a partir do estabelecimento dessas novas configurações da cultura no capitalismo tardio.

Talvez por conjugar duas noções tão antitéticas, o termo “*avant-garde*” parece ter sido gradualmente realocado sob o signo de “*freejazz*”, embora tais noções guardem alguma diferença. Além disso, a palavra “*free*”, ou liberdade, conforme as tensões raciais e políticas dos anos sessenta se afloravam, tornou-se cada vez mais central nos discursos e práticas dos grupos organizados da época. Podemos ver vários exemplos disso. Segundo Gioia (2011):

"Liberdade" destacou-se como uma palavra politicamente carregada no discurso público americano durante o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 - seria difícil, na verdade, encontrar um termo mais explosivo, mais carregado de significados profundos ou proclamado com mais emoção durante esses tumultuados anos. Essa verdade das aulas de educação cívica e o refrão dos documentos fundadores da nação agora ganhavam nova força, delineando, no processo, uma divisão nítida nas estruturas sociais e econômicas do país. O movimento pelos direitos civis da época a ergueu como um grito de batalha, a apresentou como um objetivo e a afirmou como um primeiro princípio em que tudo o mais dependia. Não podia mais ser ignorada como uma frase vazia ou aceita como um fato consumado na sociedade americana. "Liberdade" era algo pelo qual valia a pena viver, ou, para alguns poucos, até mesmo morrer¹³⁶ (Gioia, 2003, p. 309)¹³⁷.

¹³⁶ Freedom stood out as a politically charged word in American public discourse during the late 1950s and early 1960s—it would be hard, in fact, to find a term more explosive, more laden with depths of meaning, or proclaimed with more emotion during these tumultuous years. This truism of civics classes and refrain from the nation’s founding documents now took on new force, in the process outlining a sharp divide in the country’s social and economic structures. The civil rights movement of the day raised it aloft as a battle cry, held it forth as a goal, and asserted it as a first principle on which all else depended. It could no longer be put out of mind as an empty phrase or accepted as a fait accompli in American society. “Freedom” was very much something to live for, or, for a few, even to die for. (Tradução nossa)

¹³⁷ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press, 2011.

Ou também Baraka (2013):

A revolução específica realizada por esses músicos estava voltada contra a prisão da mediocridade americana de *Tin Pan Alley*. Abaixo a canção pop! Abaixo as mudanças de acordes regulares! Abaixo a escala temperada! O destaque era para o microtonal, o modal, o afro-asiático. Agora eles tocariam livremente. Livremente? Claro: essa tinha sido nossa filosofia, nossa ideologia, nossa estética desde a escravidão. E neste momento da história, estávamos gritando novamente: *Free jazz! Freedom Suite! Freedom Now!*¹³⁸ (Baraka, 2013, pág 11)¹³⁹.

Ou, como Tommy L. Lott (2010) especifica melhor tal noção em Trane:

A noção de "*freejazz*" frequentemente é interpretada pelos críticos como uma rejeição de todas as convenções ou regras que se aplicam à criação musical - e, sem dúvida, havia músicos da vanguarda que mantinham essa visão. No caso de Coltrane, no entanto, há uma diferença importante entre a rejeição de todas as convenções musicais e a inclusão de tantas alternativas quanto possível. A liberdade que Coltrane buscava era a liberdade de explorar novas dimensões de harmonia, melodia e ritmo, mas não abandonando completamente suas ideias musicais anteriores. Pelo contrário, ele estava mais interessado em expandir essas ideias¹⁴⁰ (Lott, 2010, p. 114)¹⁴¹.

Com efeito, *freejazz* e *avant-garde jazz* inevitavelmente passaram a se referir a expressões musicais próximas. A ideia de *freejazz* parece tensionar ainda mais aquilo que Baraka traduziu em seu ensaio sobre *avant-garde jazz*. As estruturas que o *avant-garde* tensionava, o *freejazz* parecia querer implodir. Boa parte da carreira de Coltrane pode ser compreendida entre esse hiato.

É verdade, no entanto, que *A Love Supreme* não se trata objetivamente de uma música que se encaixe nas noções hegemônicas sobre *freejazz*: temos centralidades tonais, progressões de acorde, harmonias, melodias e escalas familiares, blues de doze compassos etc. Veremos no capítulo seguinte como a junção de tais características musicais do álbum, embora não

¹³⁸ La revolución específica que realizaban estos músicos se dirigía contra la prisión de la mediocridad americana de Tin Pan Alley. ¡Abajo la canción pop! ¡Abajo los cambios de acorde regulares! ¡Abajo la escala temperada! El énfasis microtonal, modal, afroasiático estaba en todas partes. Ahora tocarían libremente. ¿Libremente? Por supuesto: había sido nuestra filosofía, nuestra ideología, nuestra estética, desde la esclavitud. Y en este momento de la historia lo gritábamos de nuevo: ¡*Free jazz! Freedom Suite! Freedom Now!* (Tradução nossa)

¹³⁹ BARAKA, Amiri. *Freejazz y Consciencia Negra* 1959 – 1967. Caja Negra Editora, 2013.

¹⁴⁰ The notion of “free jazz” is often taken by critics to mean a rejection of all conventions or rules that apply to music making – and, undoubtedly, there were some avant-garde musicians who maintained such a view. In Coltrane’s case, though, there is an important difference between the rejection of all music conventions and the inclusion of as many alternatives as possible. The freedom Coltrane sought was a liberty to explore new dimensions of harmony, melody, and rhythm, but not by abandoning his earlier musical ideas altogether. Rather, he was more interested in expanding those ideas. (Tradução nossa)

¹⁴¹ LOTT, Tommy L. *When Bar Walkers Preach: John Coltrane and the Crisis of the Black Intellectual*. Oxford University Press In: *John Coltrane and the America’s Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (99 – 122), 2010.

expressassem toda a radicalidade estética que Coltrane submeteu o *jazz*, pavimentou o caminho para isto pudesse acontecer posteriormente.

CAPÍTULO 3 – O DISCO

3.1 – A ESTRUTURA DO ÁLBUM

Já nos referimos reiteradamente ao álbum como a narração de uma jornada espiritual realizada em busca de uma iluminação. Tal jornada pode ser transposta para os mais diversos exemplos: desde a experiência pessoal de Trane, ao trajeto trilhado socialmente pelos jovens da contracultura. Pode representar também tanto as etapas de um processo meditativo, quanto da desintoxicação de entorpecentes, sem necessária exclusão entre os exemplos. Em termos gerais, essa parece ser a compreensão e o consenso daqueles que buscaram elaborar análises sobre o disco.

Dentre eles, Lewis Porter talvez tenha sido aquele que mais destrinchou as nuances do álbum. Revisitando suas análises¹⁴⁴ sobre a biografia que escreveu a partir da década de 1980¹⁴⁵ a cada nova informação relevante que foi sendo descoberta com o tempo, o músico e crítico parece ter estabelecido a chave principal de leitura e compreensão musicológica das faixas de Coltrane. Iremos, doravante, nos referir algumas vezes a tal análise conforme as músicas forem mencionadas, pois a maioria da bibliografia sobre o álbum a usa como ponto central também.

Neste capítulo iremos tentar desvendar, ainda que parcialmente, alguns dos sentidos de tal jornada que são expressos por meio das sonoridades que Trane trouxe à sua música.

Vale ressaltar que o aprofundamento musicológico não é o foco desta dissertação, posto que isto demandaria um trabalho à parte, com referenciais teóricos diferentes e pesquisadores mais familiarizados com a leitura das muitas partituras produzidas desde que o álbum foi lançado.

A escolha de abordagem realizada busca mais dar ênfase aos elementos do álbum que estiveram relacionados à contracultura do que qualquer outra coisa. Isto é, à forma como Coltrane, com o desenvolvimento de uma estética singular, conjugou diversos elementos muitas vezes esparsos da cultura mundial e lhes conferiu corporeidade musical, possibilitando o contato de jovens americanos e europeus desiludidos quanto aos rumos da mundo pós-bomba atômica com essa constelação de novas direções possíveis. O conhecimento sobre sua obra, no entanto, foi sendo cada vez mais alastrado com o passar dos anos.

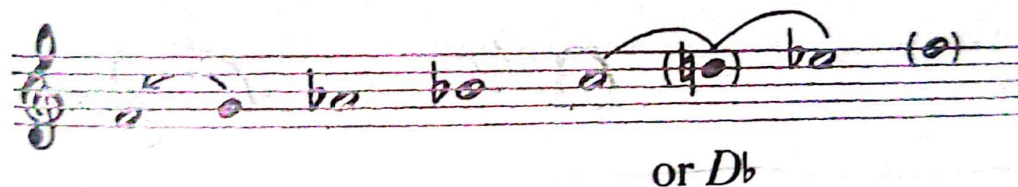
¹⁴⁴ Consultar “A Deep Dive Into John Coltrane’s “*A Love Supreme*”, pt. 1, 2 e 3” – artigos realizados pelo músico à rádio e revista WBGO, que constam na bibliografia.

¹⁴⁵ Seu livro “*John Coltrane: His Life and Music*”, de 1998, derivou de pesquisas que vinham sendo realizadas desde quinze anos antes, quando recebeu seu PhD em musicologia, em 1983. O capítulo sobre *A Love Supreme* começou a ser escrito em 1979 (A Deep Dive Into John Coltrane’s “*A Love Supreme: pt 1*”).

Dito isso, Porter (2010) compreende o álbum a partir de uma escala principal e uma célula musical de quatro notas, derivada da escala, a qual ele denominou célula A, facilmente reconhecida no ostinato que Jimmy Garrison sustenta na primeira faixa¹⁴⁶. Ela pode também ser ouvida com clareza ao fim da primeira faixa, quando Trane a repete reiteradamente em diferentes tons. A célula é basicamente o tema da música. A partir dela, o pesquisador encontrou padrões de harmonia, escalas e progressões de acordes em quase todo o álbum, ora facilmente reconhecidos, ora mais sofisticados.¹⁴⁷

Podemos dizer que a simplicidade sustentando a sofisticação; a austeridade como fundamento da dilatação; a abdicação e o sofrimento como forma de purificação e leveza; todas essas antinomias costumam ser verificadas em suas músicas, em sua própria vida e em suas demais formas de cultivos afetivos. Suas tímidas e raras palavras (em conjunto com suas músicas, é claro) parecem ter instigado uma ou mais geração de jovens às mais vastas formas de interpretação. Abaixo, a escala principal empregada por Trane no álbum.

Figura 4 – Escala básica de *A Love Supreme*



Fonte: PORTER, Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*¹⁴⁹.

O autor ainda ressalta que:

Coltrane divide a escala em dois quartos não sobrepostos (disjuntos). A escala e sua célula resultante, que eu rotulei como célula A, têm destaque em todas as quatro partes da suíte, ajudando a unificá-las¹⁵⁰ (Porter, 2010, p. 233).¹⁵¹

¹⁴⁷ A escala básica e a célula A aparecem em todas as partes da suíte, em suas formas originais, em formas rotacionadas e transpostas¹⁴⁷ (Porter, 2010, p. 233). Do original: The basic scale and cell a appear in all parts of the suíte, in their original forms, in rotated forms, and transposed. (Tradução nossa)

¹⁴⁹ PORTER, Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan: Ed. Michigan, 2010. (2010), página 233.

¹⁵⁰ Coltrane divides the scale into two nonoverlapping (disjunct) fourths. The scale and its resultant cell, which I have labelled *cell a*, figure prominently in all four parts of the suíte, helping to unify them. (Tradução nossa)

¹⁵¹ PORTER, Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

Porter (2010) ainda observa que a célula é mais visível e mais presente nas partes 1 e 4 da suíte, mas que ela compõe as outras faixas em certos pontos também (Porter, 2010, p. 233).

O próprio álbum apresenta uma estruturação que, por vezes, foi encarada como antagônica. As partes internas se apresentam mais “organizadas”, em termos musicológicos; enquanto as partes externas se mostram mais livres. Uma possível leitura, talvez forçada, pode compreender essa estruturação como uma metáfora de como Trane compreendia também como deveria ser a postura humana frente aos desarranjos de seu tempo: organizada internamente e livre externamente. Porter descreve o álbum de tal forma:

O prelúdio inicial e o epílogo final diferem das partes intermediárias não apenas em clima, mas também em forma. As duas seções intermediárias têm uma progressão de acordes e uma estrutura de refrão (vinte e quatro compassos na parte 2, blues de doze compassos na parte 3). As partes 1 e 4 são mais descontraídas, ainda mais exploratórias e abertas, sem uma progressão de acordes subjacente recorrente. Em vez disso, a improvisação se move dentro dos limites de uma escala pentatônica, acompanhada por um ostinato de baixo na parte 1 e por um acompanhamento livre e responsivo na parte 4 ¹⁵² (Porter, 2010, p. 233)¹⁵³.

Scott Saul (2003) corrobora a assertiva acima, dando mais alguns detalhes sobre a peça:

"*A Love Supreme*" traduz o senso de destino que informou a fé de Coltrane - o senso de que Deus "sempre fez e... sempre fará" a nossa transformação - e o traduz em um drama musical de resolução turbulenta, onde o ato de refazer é sugerido através das energias voláteis da improvisação, enquanto o senso de resolução é sugerido no movimento maior da suíte em direção à estase. Percorremos quatro partes: "*Acknowledgment*", um prelúdio de final aberto construído em um ostinato de baixo que mais tarde se funde no canto das palavras "*a love supreme*"; "*Resolution*", um número mais acelerado que aumenta a intensidade da suíte; "*Pursuance*", uma peça ainda mais frenética, que começa com um longo solo de bateria de Elvin Jones e parece transbordar de energia improvisatória à medida que se afasta de seu material temático (pequena quantidade) pré-composto; e "*Psalm*", um cântico de saxofone em forma livre, mas estático, onde Coltrane "canta", com uma nota para cada sílaba, seu poema de louvor "*A Love Supreme*". No geral, o álbum equilibra maravilhosamente a liberdade de forma e complexidade, soltura e intensidade. "*Acknowledgment*" e "*Psalm*" enquadram a peça com uma interação de articulações duplas construídas em torno de uma notável restrição harmônica (um ostinato de baixo no primeiro, um drone no piano no segundo), enquanto "*Pursuance*" e "*Resolution*" oferecem o prazer mais familiar de Coltrane de o

¹⁵² The framing prelude and postlude differ from the middle parts not only in mood but also in form. The middle two sections have a chord progression and chorus structure (twenty-four bars in part 2, twelve-bars blues in part 3). Parts 1 and 4 are more relaxed even more exploratory and open-ended, with no recurrent underlying chord progression. Instead, the improvisation moves within the boundaries of a pentatonic scale, accompanied by a bass ostinato in part 1 and by a freely responsive accompaniment in part 4. (Tradução nossa)

¹⁵³ PORTER, Lewis. John Coltrane: *His Life and Music*. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

quarteto percorrer ciclos de canções de vinte e quatro e doze compassos, respectivamente¹⁵⁴ (Saul, 2005, p. 255)¹⁵⁵.

A ideia de tal jornada, portanto, pode ser compreendida quase como autobiográfica e é expressa tanto por meio dos títulos das músicas, quanto por sua estrutura. Tanto o nome das músicas, que indicam um encadeamento de sentidos; quanto as mudanças nas tonalidades centrais, juntamente com o aceleração do ritmos, culminando na quarta parte do disco – uma catarse espiritual – nos indicam um processo individual, mas transponível, onde um peregrino paulatinamente reconhece sua posição atomizada no mundo; decide por diluir tal barreira de separação; persegue sua decisão, a despeito das turbulências desse processo; e, por fim, comunga da paz e satisfação de se compreender como parte integrante do todo, sem distinção.

3.2 PT.1 – *ACKNOWLEDGEMENT*

3.2.1 – Reconhecimento

A primeira das quatro partes da *suite* de John foi chamada de “*Acknowledgement*” pelo músico. Em uma tradução quase literal, a palavra pode ser lida como “reconhecimento” em português. Tal palavra é vista em muitas de suas entrevistas, de suas orações, ou dos livros sobre o músico. Portanto, o reconhecimento parece ser uma questão central na obra e da vida de Trane. Um ponto de partida para todo um processo de jornada espiritual que estava na intenção inicial do disco.

Se concebermos o álbum como uma narrativa do trajeto espiritual trilhado por John, mas também como forma de agradecimento pela existência a um ser superior e como uma mensagem a ser passada adiante¹⁵⁶, então o primeiro passo dessa mensagem se dá por meio do

¹⁵⁴ A Love Supreme takes the sense of destiny that informed Coltrane’s faith—the sense that God “always has and... always will” remake us —and translates it into a musical drama of turbulent resolution, where the act of remaking is suggested through the volatile energies of improvisation, while the sense of resolution is suggested in the suite’s larger movement into stasis. We move through four parts: “Acknowledgment,” an open-ended prelude built on a bass ostinato that later folds into the chanting of the words “a love supreme”; “Resolution,” an up-tempo cooker that raises the intensity of the suite; “Pursuance,” an even more frenetic piece, which begins with an extended Elvin Jones drum solo and seems bursting with improvisatory energy as it strays far from its (small amount of) precomposed thematic material; and “Psalm,” a free-form but static saxophone chant where Coltrane “sings,” with a note for every syllable, his praise poem “A Love Supreme.” Altogether, the album marvelously balances freedom of form and complexity, looseness and intensity. “Acknowledgment” and “Psalm” frame the piece with double-jointed interplay built around remarkable harmonic constraint (a bass ostinato in the first, a drone on the piano in the second), while “Pursuance” and “Resolution” offer the more familiar Coltrane pleasure of the quartet running through song cycles of twenty-four and twelve bars, respectively. (Tradução nossa)

¹⁵⁵ SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain’t: Jazz and the making of the sixties*. Harvard University Press, 2003.

¹⁵⁶ Alice usa essas palavras para se referir ao álbum em entrevista a Ashley Kahn. A transcrição completa está no tópico de “Psalm”.

reconhecimento de algo. Mas o que exatamente deve ser reconhecido? Mais precisamente: qual reconhecimento, dentre tantos possíveis, o músico se refere?

Não é uma questão de simples resposta, posto que todo olhar sobre Trane pode ser visto ao menos de dois pontos distintos: o particular e o universal. E é nesse enlace que o disco *A Love Supreme* se encontra imbricado. Nesse sentido, a estudiosa Leda Maria Martins (2006) pontua que:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural em todas as Américas (Martins, 2022, p. 46)¹⁵⁷.

Como vimos anteriormente, o dialeto musical praticado socialmente por Trane era o *jazz*, sobretudo o *bebop* – um *jazz* instrumental que requer uma leitura contextualizada para compreender sua organização simbólica, como realizado parcialmente no primeiro capítulo. Assim sendo, o conteúdo e a forma de sua obra, portanto, buscavam mobilizar questões de profundidade muito maiores e caras à sua existência, como a relação de sua ancestralidade e a sugestão de práticas para uma fraternidade cósmica entre povos, ainda que com um certo arsenal simbólico delimitado histórica e socialmente.

Pontualmente, sua obra é produzida como resposta às desigualdades vividas no âmbito de segregação racial norte-americano. A questão da liberdade, portanto, é ponto incontornável e objetivamente se refere a isso. Mas, como todas as construções históricas que permeiam as vivências dos povos negros a partir da diáspora africana têm o elemento da liberdade como tema comum, relevante e urgente, a ancestralidade se apresentava potencialmente como elemento mediador para tais povos entre o particular e o universal dentro da intenção libertária da obra de John.

Isso é, a busca por algo comum se torna incontornável à aspiração de dialogar com as mais diversas formas culturais que foram e estavam sendo fragmentadas desde o princípio diáspora negra. Reconhecimento, portanto, se encontra invariavelmente entrelaçado à ancestralidade como forma de mediar os conflitos observados por Trane.

¹⁵⁷ MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó, Rio de Janeiro: 2020

A vivência desde a infância em ambientes marcados pela forte violência acometida à população negra dos Estados Unidos foi o contínuo processo que fez Coltrane compreender as dores de seu povo, as contradições de uma América livre que semeava os frutos de uma herança escravagista, a violência cotidiana àqueles que não dispunham dos meios para sobreviver etc. No entanto, sua obra tenta transpassar os limites de seu sofrimento vivido por meio de uma construção que buscou contínua expansividade, ou até mesmo universalidade, não se restringindo à possíveis reiterações do ambiente cultural que o cercava.

Disso, parece surgir o ímpeto ainda embrionário de promover sonoridades capazes de mesclar particularidades distintas do mundo, ainda que sob a égide *jazzística*. Se, como Alice pontuou que desde 1946 Trane já desenvolvia um projeto de redenção, agradecimento e súplica musical, tudo aponta um retorno às origens de diferentes povos para reconhecer a singularidade humana capaz de orientar a superação do estado de coisas da fragmentada sociedade dos anos 1960.

A forma como a universalidade e as particularidades se conjugavam e se friccionam naquele tempo é, portanto, a questão inicial do disco. O reconhecimento que o músico se refere parece ir nessa direção: conceber as matrizes singulares que deram origem aos fragmentados grupos e povos que Trane assistia em vida. Uma espécie de retorno ao que há de singular na diversidade universal moderna. A partir de tal reconhecimento, o primeiro passo para um caminho de uma jornada de superação estaria dado.

Dessa forma, as sonoridades organizadas e reorganizadas por Trane em *Acknowledgement* (e nas outras faixas também) expandem o dialeto *jazzístico* de então por meio de instrumentos, escalas, timbres e outras características menos convencionais que serão analisadas adiante.

3.2.2 – A temporalidade ancestral

A noção de ancestralidade aqui mobilizada não deve ser compreendida a partir de uma linearidade temporal derivada da experiência cronológica. Fosse tomada assim, seria inócua diante da intenção artística de tensionar a realidade. Posto que a experiência cosmopolita de Trane o munuiu de um olhar singular capaz de compreender certas nuances do tempo que circulavam residualmente na sociedade estadunidense, se faz crer que, ao olhar para trás, Trane olhava também à frente.

Muitas vezes associado a um certo vanguardismo tardio (sob a alcunha de *avant-garde jazz*, como exploramos no tópico sobre *freejazz*), não há como não destacar que o músico diferia

radicalmente das intenções dos artistas das vanguardas históricas europeias do entreguerras. Ainda que estivesse familiarizado com músicos como Stravinsky e tantos outros, a forma de reestabelecer vínculos entre arte e vida cotidiana em que John se dispunha estavam extremamente enraizados em processos de mobilização do passado no presente e futuro. Não havia claramente, como em parte dos vanguardistas da primeira metade do século, a intenção de implosão da instituição arte ainda.

Por isso, é necessário que se compreenda que Trane operava muitas vezes sob um noção de temporalidade não convencional, uma temporalidade espiralar. Isto é, uma sobreposição entre circularidade e linearidade onde tanto desenvolvimento, quanto retorno, ocorrem sem necessária exclusão. Com contradições, é verdade, mas numa movimentação dialética capaz de mobilizar socialmente conservação, destruição e geração. Tal abstração geométrica nos serve sobretudo como uma ferramenta heurística para que se possa imaginar ainda que incipientemente como essa noção de tempo se desenhava.

Leda Maria (2022) explica melhor como se pode conceber melhor tal temporalidade ancestral:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2022, p. 63)¹⁵⁸.

Não incorremos aqui, no entanto, na intenção de superdimensionar a contribuição do músico para a movimentação do material artístico da época. Incorremos muito mais na intenção de realçar o fato de que tal dinâmica ocorreu, do que quantificar o alcance desse movimento. Incorre também em compreender como ocorreu, em como a parcial subversão de uma noção de temporalidade, mobilizadas por uma miríade de artistas além de Trane, fez com que a juventude da contracultura pudesse acender uma chama de utopia em seu horizonte.

Dissemos anteriormente também que a mobilização de tais noções não seriam capazes sem todo um complexo amálgama onde figuraram muitos outros artistas e cadeias de circulação artística e culturais muito complexas, por isso é importante não atribuir a Trane posição central

¹⁵⁸ *Ibidem*.

nesse processo, mas entendê-lo como catalisador de uma série de elementos que interagem entre si desde a década anterior.

Não há dúvidas que sem o tensionamento da condição artística por meio dessa proposição espiralar de tempo dificilmente falaríamos em contracultura. Enxergar a perspectiva utópica contracultural por meio de um prisma capaz de pensar passado e futuro de formas entrelaçadas é essencial para entender os meios pelos quais ela tomou a proporção que tomou.

3.2.3 – O gongo

O disco é aberto com o soar de gongo realizado pelo baterista Elvin Jones, um instrumento tradicionalmente usado no sudeste asiático, em países como o Japão e China, e, antes do fim do soar do instrumento, Coltrane e Jones entram com o sax tenor e a bateria, respectivamente.

A escolha do gongo como instrumento introdutório possui uma riqueza simbólica que dificilmente será explorada à exaustão. Isso, pois, o instrumento remete diretamente à influência que a Ásia vinha exercendo sobre os músicos de *jazz* (e tantos outros artistas) desde a década anterior, o que, por si só, poderia ser objeto de um infindo número de pesquisas – desde, por exemplo, os orientalismos oriundos das fantasias mercantilistas europeias, até o quanto a potência de religiões não-monoteísta orientais se fez importante para o Ocidente à época. Certamente esses temas permeiam a produção de Trane, por conta de sua expansiva curiosidade sobre diferentes culturas, mas aqui serão tratados sobretudo de acordo com sua relação com a obra *A Love Supreme*.

Posto isto, o tempo de ecoar do gongo possui maior duração do que a maioria dos instrumentos familiarizados à cultura popular ocidental do século XX, ainda mais se se tratar de um gongo de grande diâmetro. Isto é, é um instrumento de grande intensidade e de notas que ressoam por muito tempo.

As ondas emitidas pelo gongo não possuem muita regularidade em sua frequência, posto que a vibração de seu prato também não é muito regular (como geralmente ocorre em instrumentos de cordas), emitindo assim diferentes notas, em ondas irregulares, em uma simples badalada. Historicamente, essa característica foi utilizada para desqualificar a música com mais qualidades rítmicas, como se a ela faltasse a sobriedade das escalas e campos harmônicos mais convencionais. José Miguel Wisnik (2019) observa que:

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequência regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aqueles que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. Complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à estabilidade, porque dotados de uma periodicidade interna, e complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à instabilidade, porque marcados por períodos irregulares, não coincidentes, descontínuos. No nível rítmico, a constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa (Wisnik, 2019, p. 28-29)¹⁵⁹.

Portanto, se recordarmos o caráter pedagógico que a organização dos sons possuía em sociedades que denominamos pré-modernas, da força coercitiva que a arte exercia nas explicações de mundo e da natureza, na determinante influência em que a organização melódica, harmônica e rítmica exercia sobre esses diferentes povos, podemos aferir minimamente que o gongo representava algo potencialmente capaz de desestruturar, estruturar ou reestruturar; de desorganizar, organizar ou reorganizar tais sociedades (Wisnik, 2019).

Usá-lo como instrumento introdutório, sobretudo em um cenário artístico cada vez mais massificado, remete, portanto, a um potente deslocamento tanto espacial quanto temporal, para então reestabelecer familiaridade com o ouvinte por meio do saxofone ou da bateria. Ainda de acordo com Wisnik (2019):

Pois bem, no mundo modal, isto é, nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano, e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania, a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído (Wisnik, p. 36, 2019)¹⁶⁰.

Usá-lo como introdução, em outras palavras, é uma forma de conciliar sua dupla qualidade (de som e ruído) com vias de aliar harmonia e caos. Um brevíssimo e simbólico prelúdio sobre sua obra e sobre a sociedade que a consumia.

Obviamente que tal tensão já era produzida desde muito antes no cenário da música tonal ocidental, a partir do momento que as orquestras passaram a integrar elementos reconhecidamente percussivos em suas composições. É importante que se compreenda, no entanto, que esse processo se dá por meio de rupturas e continuidades. Instrumentos como o

¹⁵⁹ WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

tímpano¹⁶¹, de altura muito bem definida, tiveram mais facilidade de serem incorporados do que tambores que produzem ondas mais irregulares, por exemplo. No entanto, os próprios pratos da bateria convencional de músicos de *jazz* já possuíam a qualidade de não se encaixarem perfeitamente na harmonia melódica familiar do ocidente. Portanto, a maior ruptura que o gongo representava estava em seu valor simbólico e espiritual para as sociedades orientais.

Talvez o instrumento que mais se assemelhe ao gongo em forma e função no Ocidente (e também em porções do Oriente) seja o sino das catedrais e igrejas. Afinal, ambos eram calcados em ritualísticas que buscavam dar sentido ao tempo. Na tradição cristã, o instrumento era usado para a organização cronológica do tempo social que, dentre as muitas consequências disso, uma delas era justamente a imposição de uma determinada temporalidade por um segmento social a outro¹⁶². Mas, as cortes e igrejas não faziam valer suas posições ao topo da pirâmide social apenas por meio do uso coercitivo da força, mas também através de um poder supostamente divino que se sustentava, entre outras coisas, na capacidade de ditar o andamento e a lógica do tempo social.

Enquanto instrumentos percussivos, com a altura de suas ondas menos bem definidas, eram suprimidos da vida cotidiana do cristianismo¹⁶³; em outras localidades do mundo, instrumentos como o gongo não necessariamente apresentavam tanta ameaça ao estado de coisas (Wisnik, 2019).

Desta maneira, o gongo mobilizava uma dupla e contraditória memória alocada no som, pois resgatava uma herança cultural religiosa cristã, comungada por grande parte dos ouvintes de *jazz* americano, mas realizada por meio de um instrumento de práticas religiosas que não eram cristãs.

Posto isso, as irregularidades vibratórias e de frequências de tais instrumentos, juntamente com a intensidade de suas ondas e seu alcance, fazem com que eles tenham potenciais funções dos mais variados tipos em sociedades das quais os sons têm força aglutinadora ou dispersora muito grandes. No caso específico, há um deslocamento de função, gerando familiaridade e estranhamento, podendo, com isso, ambientar o ouvinte para a experiência sonora e temporal que o disco se propõe.

¹⁶¹ Usado por Elvin Jones em *Psalm*.

¹⁶² Disso, sobretudo, decorre uma das maiores importâncias de ressaltar a temporalidade espiralar mencionada no tópico anterior.

¹⁶³ Wisnik ainda observa que, devido ao poder de fazer com que os ouvintes entrassem em transe com mais facilidade, por conta de suas baixas ou moderadas pulsações e consequente ressonância com os corpos por meio das frequências cardiorrespiratórias; nas sociedades em que corpo e mente não haviam passado por um cisão tão radical como na Europa Cristã, onde corpos em transe não eram tidos como possíveis fontes de pecado sem o controle de uma consciência, não se fez tão presente a divisão da natureza rítmico-melódica do som.

muito próximo ao da voz humana – seus solos em *A Love Supreme*, eles são como sermões pra mim”¹⁶⁶ (Flannigan *apud* Kahn, 2002, p. 97).

Além do tom do tenor soar próximo ao da voz humana, o uso de escalas cromáticas dá a sensação de um discurso vocal, elas preenchem as lacunas sonoras de pequenos intervalos dando a sensação de continuidade discursiva, tal qual as palavras de uma sentença ou de um sermão. As escalas se assemelham a palavras, enquanto as pausas entre uma e outra aparentam os intervalos na fala. É justamente nessa qualidade de aproximar os sons dos instrumentos da voz humana que Baraka (2013) encontrava a raiz do que ele cunhou como “*avant-garde*”.

Após pouco mais de quatro minutos de solo, por volta do 151º compasso da música, o saxofonista passa a soprar no tenor a melodia de quatro notas do tema principal que o baixo vinha sustentando desde o começo da música – a qual Trane iria adiante, pela primeira vez, imprimir sua voz em uma gravação de estúdio. A “célula A” que Lewis Porter (2010) se refere é detectável nesse momento.

É importante notar que, antes de cantar com sua própria voz em *overdub* (KAHN, 2002, p. 104), o músico repete o verso de quatro notas no saxofone por 37 vezes, como um mantra, mudando de tom ao fim de todas as frases, sem padrões harmônicos entre os sopros que pudessem ser bem compreendidos ou antecipados a partir de escalas harmônicas convencionais. As modulações na melodia não seguiam um encadeamento de notas ou acordes previsíveis, saindo de um tom e chegando em outro por meio de uma progressão de acordes conhecida, por exemplo. Seu filho, Ravi Coltrane, concorda que “é deliberadamente aleatório – ele não estava seguindo nenhum padrão harmônico”¹⁶⁷ (Coltrane *apud* Kahn, 2002, p. 103).

O improviso, tópico destacado no capítulo 1, parece ter sido então quem guiou esse trecho da música mais uma vez, já que também não havia nos rascunhos da partitura alguma indicação sobre isso¹⁶⁸. John sabia que introduziria sua fala por meio da repetição modulada daquele refrão no tenor, mas não sabia quantas vezes ou qual tom usaria para isso.

Ao comparar o disco com um dos poucos registros que se tem de uma apresentação ao vivo da suíte, apresentada pelo quarteto de Coltrane com outros integrantes, em Antibes, na França, em 1965, o biógrafo Lewis Porter (2010) infere que a partitura de Trane não possuía

¹⁶⁶ “I don’t know if it’s because the tone of the instrument is very close to the human voice – his solos on *A Love Supreme*, they’re like sermons to me” (Tradução nossa)

¹⁶⁷ “It’s deliberately random – he was not following any harmonic pattern”. (Tradução nossa)

maiores indicações¹⁶⁹ do que apenas a estrutura da música, com livres possibilidades de improviso:

A versão ao vivo é diferente o suficiente da versão de estúdio autorizada para ficar claro que Coltrane escreveu apenas um esboço simples para cada parte, contando com seu grupo para completá-lo, como ele disse que gostava de fazer. A versão francesa é mais longa principalmente devido a um solo de saxofone muito mais longo na parte 3 e substitui um frenético solo de bateria antes do solo de baixo que leva ao epílogo¹⁷⁰ (Porter, 2010, p. 233)¹⁷¹.

Já o canto de Coltrane parece um coro, com uma sobreposição de duas gravações de sua voz em uníssono, com um *delay* quase imperceptível. O recurso, conhecido *overdub*¹⁷², foi utilizado apenas com duas gravações, mas dá a sensação de se tratar de um coro com mais vozes. Talvez por ter uma voz grave, ou por toda a atmosfera criada por John, essa sensação ocorra.

A intenção claramente dialoga com o agradecimento escrito por Trane na parte interna do disco. Ao expressar sua gratidão por meio de “[...] *hearts and tongues*”¹⁷³, o músico faz menção à unidade que somente as vozes, por meio das línguas, podem conjugar. O canto, como instrumento quase universal, oriundo apenas da fisiologia humana, representava um caminho tanto simbólico quanto material pelo qual a humanidade poderia ser capaz de reconhecer um ao outro como semelhantes.¹⁷⁴

A repetição, tanto modulada trinta e sete vezes pelo tenor, quanto cantada dezenove vezes pelo mesmo Trane, traz consigo os índices também discutidos no tópico sobre a temporalidade mobilizada pelo músico. Ainda que se trate uma repetição que se assemelha a um mantra e, portanto, de caráter circular, o músico não a faz por tempo o suficiente para sustentar a indução de um estado de transe profundo, nem a faz num mesmo tom seguido,

¹⁶⁹ O capítulo sobre *A Love Supreme*, escrito na biografia de Coltrane realizada por Lewis Porter, foi escrito durante a década de 1980 e revisitado algumas vezes desde então. Assim, muitas das inferências de suas primeiras audições foram confirmadas, conforme novas informações sobre as gravações surgiram (como as imagens dos rascunhos da partitura que foram disponibilizadas por Ashley Kahn, em 2006, e constam no tópico no apêndice desta dissertação, onde Trane faz apenas um esboço muito abstrato daquilo que esperava do álbum).

¹⁷⁰ The live version is different enough from the authorized studio version that it becomes clear that Coltrane only wrote a simple sketch for each part, relying on his group to fill it out, as he said he liked to do. The French version runs longer mostly because of a much longer saxophone solo in part 3, and it substitutes a frenzied drum solo before the bass solo that leads to the postlude. (Tradução nossa)

¹⁷¹ PORTER, Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

¹⁷² Posteriormente, com a versão do álbum masterizada, de 2015, *A Love Supreme: The Complete Masters*, os musicólogos descobriram com clareza que outras faixas, como *Psalm*, também utilizaram o recurso (Kahn, 2002, p. 126). Além disso, uma nova apresentação ao vivo do álbum, realizada em Seattle em 1965, foi descoberta e disponibilizada em 2021. Com ela, tais características ficaram ainda mais evidentes.

¹⁷³ Referente ao agradecimento na parte interna do disco.

¹⁷⁴ No capítulo anterior, tratamos sobre como Coltrane mobilizou essa característica do som instrumental que emulava cantos, ao abordar o olhar de Amiri Baraka sobre sua obra.

tampouco usa vozes distintas. Ainda que ali estejam elementos circulares, se encontram também artifícios para o desenvolvimento, ainda que imprevisíveis, de uma música que não volta totalmente ao seu ponto de partida, ambientando o ouvinte para o próximo movimento do álbum.

Ao fim da décima nona repetição da frase “*A Love Supreme*”, Coltrane se retira, deixando os três músicos, que se afastavam gradualmente também. Primeiro o piano de Tyner, depois da bateria de Jones, restando por último apenas o baixista Jimmy Garrison no insistente *riff* de contrabaixo que se manteve durante quase toda a faixa, guardando consigo o índice circular que essa música carrega.

3.3 PT.2 – *RESOLUTION*

3.3.1 – A transição

A segunda parte do álbum é marcada pela passagem quase contínua da faixa anterior para a que se segue, com a transição realizada pelo contrabaixo de Jimmy Garrison a partir do *riff* supracitado marcando o fim de *Acknowledgement*, depois percorrendo algumas notas soltas lentamente encadeadas até um breve silêncio de cinco segundos e o início de *Resolution*, também realizado pelo contrabaixo. Parte da estrutura das músicas se mantém, conservando por exemplo o compasso de 4/4 no segundo movimento da *suite*; havendo, no entanto, mudança no tom da música passando de Fá maior para Si bemol menor¹⁷⁵. A passagem de uma à outra é discreta, com o intuito de não descontinuar abruptamente a narrativa pensada para o disco.

O início tímido de Garrison arpejando *double stops*, isto é, duas notas harmônicas juntas, ao introduzir a música precede a entrada explosiva de Trane. Esse contraste se mostrou recorrente nas músicas do saxofonista. O início já extasiante do solo gera a sensação de surpresa aos ouvidos acostumados às narrativas musicais mais convencionais. Isso, pois, não há a intenção de um desenvolvimento melódico ou harmônico para preparar o ouvinte para a sua entrada: Trane começava do meio, como observou certa vez Miles Davis (Kahn, 2002, p. 110).

O choque, se preferirmos chamá-lo assim, já compunha sua estética intencionalmente desde muito antes, talvez por conta da similaridade do saxofone com as fervorosas vozes dos sermões religiosos protestantes que têm como intenção chamar contínua e reiteradamente a atenção dos religiosos nos atos de louvor – além disso, não se pode descartar sua intenção

¹⁷⁵ A centralidade tonal das músicas não é facilmente perceptível e há discussões sobre elas, posto que há algumas modulações na música e a afinação dos instrumentos não é a mesma (o tenor geralmente é afinado meio tom acima do restante dos instrumentos).

disruptiva de tensionar as formas usuais de narrativa musical usadas à exaustão pela indústria fonográfica.

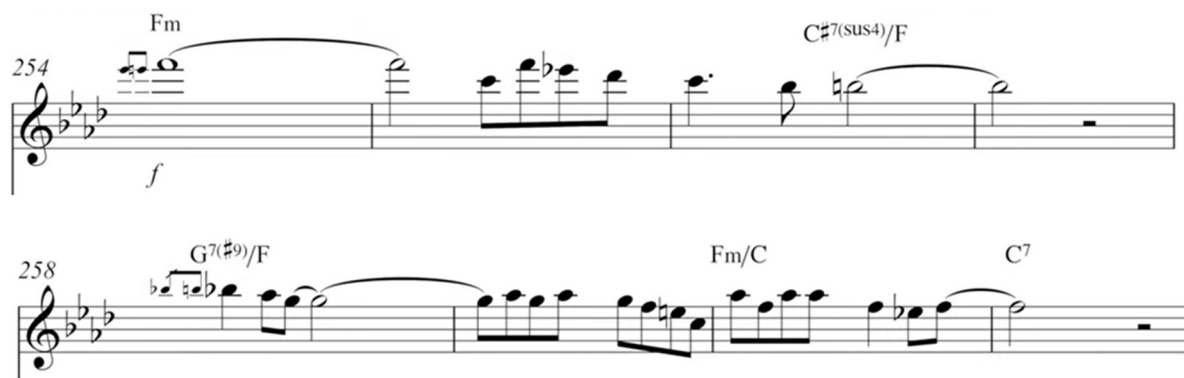
Se há algum elemento que familiariza ou adianta ao ouvinte o que está por vir após a modesta introdução de Garrison é a faixa anterior. Nela, como dissemos, há também improvisações das quais a sensação parece ser como se Trane partisse do meio de um solo, mas a construção da música ainda possui uma introdução da qual cada instrumento entra um de cada vez, se apresentando e desenvolvendo uma funcionalidade harmônica na música. Como o álbum é pensado como uma narrativa onde linearidade e circularidade dialogam, a primeira parte, mesmo que sendo uma música em si, também pode ser compreendida simultaneamente como introdução da segunda.

Além disso, a música *Resolution* é a única parte do disco que havia sido intencionalmente ensaiada anteriormente, com versões das quais se é possível comparar com a que consta na versão final do disco e assim ser possível se estabelecer alguns paralelos. Há uma gravação da faixa de pouco mais de 30 minutos, realizada no dia 18 de setembro de 1964, no bar *Pep's*, na Filadélfia, onde Coltrane se sentia muito à vontade para tocar livremente e para fazer experimentações, adequações, ou simplesmente seguir os caminhos que a música o levava naquele momento (Kahn, 2002, p. 105).

Além de haver também outros seis *outtakes* disponíveis que foram gravados no estúdio da *Impulse!* (Kahn, 2002, p. 106). Na versão ao vivo, podemos ouvir o tema principal no começo da música, mas é possível perceber que o andamento está um pouco mais lento, passando por algumas mudanças até que ficasse como está no disco. A versão ao vivo estava no mesmo tom de *Pursuance* (Si bemol menor), a faixa posterior, mas Coltrane decidiu mudá-la para o disco, para dar a sensação de movimento entre a mudança de faixas. Como veremos adiante, os andamentos das músicas do disco vão se acelerando com o passar das faixas, por isso provavelmente Trane fez essas adequações.

Junto ao solo inicial de Trane, Tyner e Jones entram para acompanhá-lo, ao passo que o saxofonista se retira e então o pianista realiza o primeiro dos dois solos que ele realizaria no álbum – um em cada lado do disco. A estrutura da música se divide basicamente em um solo de Trane, seguido de um solo de Tyner e novamente outro solo de John. O saxofonista abre e fecha a música com o tema central, tal qual o baixo fez na faixa anterior; e a linha melódica de saxofone que define o tema e abre a música é a seguinte:

Figura 6 e Figura 7 – Linha melódica de *Resolution*



Fonte: YouTube ¹⁷⁶

Ao passo que a música é também encerrada com o mesmo tema, após os solos citados, com apenas algumas pequenas alterações nas notas, fechando assim o lado A do álbum.

Vale observar que Coltrane usa praticamente toda a extensão do tenor para se expressar na música. O instrumento alcança quase três oitavas entre seu som mais grave ao mais agudo – a depender de algumas variáveis, como a técnica do instrumentista, da embocadura e do material do saxofone etc. Ainda que não seja um instrumento de alcance mediano, a variedade que Coltrane impõe à música, por conta sua familiaridade com o instrumento, a torna distinta ainda assim de um *standard* convencional. O ímpeto espiritual do músico, que busca expressar a compreensão de qual caminho existencial decidiu seguir, pode ser experimentado a partir das nuances da música.

Provavelmente, a faixa do álbum em questão é a que apresenta características mais claras do ponto de vista formal. Suas singularidades são mais sutis: residem em detalhes para além da harmonia, do compasso ou da progressão de acordes; estão na emoção ao sustentar os agudos, nas similaridades com o canto-resposta praticado pelos solistas ou nas escalas rápidas e lentas intercaladas com naturalidade. Por conta disso, as melodias improvisadas por Trane e Tyner entre o tema de abertura e fim da música se destacam tanto.

3.3.2 – Resolução

Quanto ao título da música, ele pode ser traduzido aproximadamente por “resolução”, ou “solução”. Outro nome sugestivo que gera alguma dúvida sobre qual a intenção do músico ao nomeá-la dessa forma. Afinal, “resoluções” pressupõem problemas, e, como Coltrane não tinha o costume de verbalizar o significado dos nomes de suas músicas, não há uma resposta

¹⁷⁶ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=WO7zI-mTtZU&t=1015s>>

que não seja em partes também uma suposição. Ainda assim, tal ideia sobre a música corrobora a noção que o reconhecimento necessário que o músico se referia na música anterior se tratava, antes de tudo, de um conflito, posto que a faixa posterior se trata de uma solução.

É verdade que decifrar o sentido dos nomes de músicas instrumentais, quando eles existem objetivamente, é uma tarefa mais delicada do que em canções, de uma forma geral. Pois, como não há letra para ser interpretada, os outros aspectos da música devem ser observados com maior afinco. No entanto, a história e as percepções de Trane sugerem um trajeto que nos ajuda a tentar elaborar tal sentido.

Isto posto, é de se supor que o nome da música dialogue com o nome da parte anterior, *Acknowledgement*, ou “reconhecimento”, como optamos por traduzir no tópico anterior. Se pensarmos a partir de uma perspectiva de continuidade dos títulos, a resolução se mostra após o reconhecimento de algo. Como já dissemos, primeiro o reconhecimento de algum conflito; após isso, sua resolução: a aceitação do problema e sua possível resposta.

O biógrafo de Trane, Lewis Porter (2010), ao sintetizar a intenção de Trane para o álbum, reitera a noção que já estabelecemos até aqui de que:

A música possui um plano cuidadosamente elaborado. As quatro seções de *A Love Supreme*, “*Acknowledgement*”, “*Resolution*”, “*Pursuance*” e “*Psalm*”, sugerem uma espécie de progresso do peregrino, no qual o peregrino reconhece o divino, resolve persegui-lo, busca e, eventualmente, celebra o que foi alcançado em uma música¹⁷⁷ (Porter, 2010, p. 232)¹⁷⁸.

Na perspectiva do autor, *Resolution* se encaixa precisamente na decisão¹⁷⁹ de perseguir (*Pursuance*) o divino em uma jornada espiritual. Se encontra justamente entre reconhecer e agir. *Resolution* é um momento, portanto, de decisão: perceber que entre o pensamento e o ato há um vão a ser preenchido, e que a ligação entre esses dois momentos não se dá sem um esforço ativo para que perspectivas e aspirações espirituais se consolidem materialmente.

Se aqui podemos pensar sobre uma “práxis” da contracultura sessentista, a trajetória do movimento se assemelha à descrita por Trane no disco. De forma que as resoluções visando encarar subverter a ordem do que estava estabelecido se fazia urgentemente necessário – como negar a sociedade de consumo, a estratificação social fundada sobretudo pelo racismo, as

¹⁷⁷ The music has a carefully worked out plan. The four section of *A Love Supreme*, “*Acknowledgement*”, “*Resolution*”, “*Pursuance*”, and “*Psalm*”, suggest a kind of pilgrim’s progress, in which he pilgrim acknowledges the divine, resolves to pursue it, searches, and, eventually, celebrates what has been attained in song. (Tradução nossa)

¹⁷⁸ PORTER, Lewis. John Coltrane: *His Life and Music*. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

¹⁷⁹ Infere-se isso a partir da palavra “resolves” no trecho destacados, que se aproxima de *Resolution*.

formas hegemônicas de sexualidade e de relacionamentos etc. – e não poderiam ser pensadas como de menor importância. Devem, na verdade, ser compreendidas como mediações entre a consciência política daqueles que viviam naquele tempo e suas ações. *Resolution* é, entre outras coisas, o processo de reflexão e elaboração entre o que se percebe e que se faz disso, podendo ser pensado tanto para processos individuais, quanto para processos coletivos.

Como analisado no tópico anterior, a problemática a ser reconhecida gravita em torno de questões de ordem espiritual e social, posto que ambas as esferas não estão apartadas na perspectiva de Trane. Na verdade, é nessa suposta separação (indivíduo e sociedade), realizada com mais afinco nos países centrais do Ocidente, que se encontra a raiz do problema indicado em *Acknowledgement*: reconhecer uma origem comum e ancestral para que se possa prospectar um futuro longo e de comunhão.

O álbum se configura então como uma tentativa de resposta aos conflitos que ocorriam aos olhos de Trane. E não há em suas entrevistas da época qualquer indício que não sugerisse a possibilidade de resolução de tais conflitos sem um intenso mergulho dos indivíduos em sua própria subjetividade e espiritualidade: um mergulho capaz de reconhecer a origem dos problemas em um modo de vida que vinha se desenhando e sendo cultivado onde a desumanização do semelhante se fazia como condição essencial para a afirmação de si. Em outras palavras, essa era uma condição *sine qua non* para que uma intervenção na forma coletiva de sociabilidade pudesse ocorrer também.

Não dificilmente se encontra nas mais diversas práticas meditativas (hábito comum que Trane desenvolveu desde seu “despertar espiritual”, em 1957) um princípio para a tentativa de dissolução das instâncias do ego, um exercício contínuo de não-identificação com os constantes fenômenos do movimento real da vida, a fim de se compreender como parte de um todo em constante mudança e de sujeitos em contínua interação com o meio à sua volta. Dessa forma, era possível se prospectar um cenário em que os sujeitos de uma sociedade se entendessem como protagonistas de sua própria atividade, e assim, capazes de agirem sobre ela de forma a superar a condição de sofrimento de si mesmos e de seus pares.

3.3.3 – A presença de Jiddu Krishnamurti

Diferentemente das soluções revolucionárias que surgiam desde o fim do século anterior para superar as desigualdades oriundas de uma sociedade de classes, Trane parece primar por um ponto diferente, mas não de maior ou menor importância. A música *Resolution* parece ser

uma metonímia de sua visão naquele momento: uma ressignificação interior para que a estrutura pudesse ser alterada também.

Tendo como referência tanto Malcolm X¹⁸⁰, entusiasta e ativista de uma revolução social; quanto Jiddu Krishnamurti, defensor de uma revolução interior; é possível concluir que Trane estava familiarizado com as sugestões radicais que se desenhavam por parcela da população negra que defendiam o uso da força e de armas como resposta aos maus tratos e desumanização exercidos pela população branca desde os primórdios da escravidão moderna, assim como também estava ciente das proposições para uma revolução de âmbito pessoal, propagada por tantos estudiosos, gurus e afins durante a década de sessenta. No entanto, suas respostas parecem indicar um sentido de radicalidade estética muito mais do que política, se ambas as palavras forem aqui tomadas em seu sentido mais estrito.

Isso é, mais do que apartar uma esfera da outra, Trane parece se preocupar em fortalecer os vínculos entre política e estética (ou até fundi-los), ao passo que dificilmente se enxerga distinção entre as duas esferas em sua obra. Nesse sentido, sua música justifica, em partes, a aproximação com a terminologia de “*avant-garde*”, ou “vanguarda” que alguns lhe atribuíram. Sua intenção de uma vida moldada pela arte se assemelha à proposta dos artistas europeus do período entreguerras, embora as resoluções para isso sejam diferentes. A observação de Ted Gioia (2011) sobre a posição do historiador Frank Kofsky durante as eleições de 1964 mostra o quanto o *freejazz* não mais intentava desvincular-se de qualquer alcunha política, assim como também não acreditava em uma mudança social capitaneada por reformas institucionais:

Amiri Baraka, na época escrevendo sob o nome LeRoi Jones, declarou em seu livro de 1963 “*Blues People*” que a nova música significava “mudanças e reavaliações mais 'radicais' das atitudes sociais e emocionais em relação ao ambiente geral”. O crítico Frank Kofsky levou essa visão ainda mais longe, afirmando que o movimento do *free jazz* representava nada menos do que um voto de “falta de confiança” na civilização ocidental e no Sonho Americano”. Na eleição dos Estados Unidos em 1964, Kofsky até escreveu o nome de John Coltrane em sua cédula como sua escolha para Vice-Presidente, ao lado de Malcolm X como sua escolha para Presidente, uma chapa estranha apenas para

¹⁸⁰ Em entrevista ao historiador Frank Kofsky, no livro Coltrane ressalta sua profunda admiração por Malcolm X, embora não estivesse alinhado com todas as suas proposições. (KOFISKY, Frank. John Coltrane & The Jazz Revolution of the 1960's. Pathfinder, 1998. P. 432)

aqueles que não estavam cientes da maior ressonância simbólica das correntes do *jazz* progressivo durante esse período¹⁸¹ (GIOIA, 2011, p. 310)¹⁸².

Além disso, a possibilidade de uma revolução aos moldes operários, tais quais a chinesa ou russa, não estavam no horizonte de um país como os Estados Unidos. Havia, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, um esforço imensurável por parte dos governos americanos em afastar qualquer ameaça socialista que se prospectasse no horizonte. Isso é, os processos de assimilação da classe operária descritos por Adorno e Horkheimer que ocorreram com o estabelecimento da Indústria Cultural e da implementação de políticas de bem-estar social arrefeceram muito o potencial revolucionário dos trabalhadores americanos. No entanto, como também notamos no capítulo 1, essa política não abrangeu as populações negras e brancas da mesma forma, fazendo com que as demandas revolucionárias restantes se concentrassem principalmente nos primeiros. Por conta disso, a noção de resolução se mostra tão singular, pois não poderia se basear em modelos que não fossem forjados ali mesmos, conforme as demandas dos componentes da revolução que se prospectava.

Diante disso, o cenário de possibilidades que se desenhou para canalizar a insatisfação e o desejo de mudança da população negra e marginalizada estava muito atrelada a uma radicalidade em suas formas de cultivo e reprodução da vida, para além da violência *stricto sensu*, pregada por parcelas politicamente revolucionárias. Não à toa, suas expressões eram encaradas como violentas por parte da crítica. No entanto, como também assinalamos ao mencionar Amiri Baraka (2013) no capítulo anterior, isso expressava muito mais uma incompreensão sobre as proposições ali apresentadas do que de fato a proposta em si.

Dessa forma, a música espiritualizada praticada por Trane se apresenta, de fato, como revolucionária, mas remete a uma revolução exterior incapaz de se consolidar sem um processo de revolução interior (supondo aqui haver uma separação entre ambas as coisas). Desse modo, dentre suas muitas referências, o filósofo indiano Jiddu Krishnamurti é um bom exemplo para compreender o vínculo de uma coisa à outra. Um homem reconhecido por seu esforço durante a vida de difundir formas religiosas de conhecimento oriental pelo Ocidente, ele foi um dos grandes responsáveis pelo contato de Trane com outras formas de encarar a existência. Para

¹⁸¹ Amiri Baraka, then writing under the name LeRoi Jones, declared in his 1963 book “Blues People” that the new music signified “more ‘radical’ changes and reevaluations of social and emotional attitudes toward the general environment.” Critic Frank Kofsky took this view further, asserting that the free *jazz* movement represented nothing less than a vote of “no confidence” in Western civilization and the American Dream.” In the 1964 U.S. election, Kofsky even wrote in John Coltrane’s name on his ballot as his choice for Vice President, alongside Malcolm X as his pick for President, a strange ticket only for those unaware of the larger symbolic resonance of progressive *jazz* currents during this period. (Tradução nossa)

¹⁸² GIOIA, Ted. The History of Jazz. Oxford University Press, 2011.

além das superficialidades orientalistas que permeavam a curiosidade de parte da juventude contracultural, Trane se enveredou profundamente, com a ajuda dos ensinamentos do filósofo indiano¹⁸³, em formas de vida como as dos hindus, dos budistas e de islâmicos¹⁸⁴. Paul Oliver (2014) faz uma breve retrospectiva da vida de Krishnamurti:

Uma das crenças da Sociedade Teosófica era que em vários momentos da história do planeta, um mestre espiritual apareceria e teria um profundo efeito no desenvolvimento da raça humana. Em 1909, membros da sociedade em seu centro em Adyar, na Índia, conheceram um jovem chamado Jiddu Krishnamurti, que era considerado um futuro líder espiritual. Ele recebeu uma excelente educação formal dos membros da sociedade, mas parece que ele sentia que estava sendo manipulado em certo grau por esses membros. Na metade da década de 1920, Krishnamurti começou a se sentir desencantado com a sociedade e finalmente decidiu deixá-la completamente. A partir desse ponto, ele dedicou seu tempo a dar palestras sobre assuntos religiosos. Na vida posterior, ele não se associou a nenhuma escola religiosa ou filosófica em particular, mas, por meio de seus escritos e palestras, tornou-se um professor celebrado (Krishnamurti, 2010). Embora ele não tenha especificamente ou exclusivamente disseminado ideias hindus, ele foi responsável por um aumento do interesse pelo hinduísmo no Ocidente. Ele faleceu em 1986, aos 90 anos de idade¹⁸⁵ (Oliver, 2014, p. 14-15)¹⁸⁶.

Sua importância se dá pois ela demarca e simboliza muito bem qual o processo de “resolução” Trane trilhou objetivamente. A aproximação que Coltrane realizou de filosofias,

¹⁸³ Ted Gioia (2011) conta como os músicos ao redor de Trane também o muniam das mais variadas influências. Em suas palavras: “A voracious reader, Coltrane’s interests ranged widely, with everything from Aristotle to Edgar Cayce finding its way to his bookshelves, as well as The Autobiography of a Yogi (suggested by Sonny Rollins) and Krishnamurti’s Commentaries on Living (recommended by Bill Evans). This insatiable appetite for the new and different was equally evident in Coltrane’s music. Years before world music was in fashion, Coltrane delved into the aural cultures of India, Africa, Latin America, and other parts of the globe. Classical composers, especially contemporary ones, were studied with similar enthusiasm. For his practice sessions, Coltrane favored Nicolas Slonimsky’s Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. This too was a fitting choice, since both Coltrane and Slonimsky shared the same obsession: to know all the scale patterns possible within the well-tempered tonal system” (GIOIA, 2011, p. 279)

¹⁸⁴ Coltrane, ao contrário de tantos músicos e ativistas negros da época, nunca se converteu ao Islã. No entanto, os ensinamentos do Corão foram incontornáveis após seu “despertar espiritual” (PORTER, 2010, págs. 257 e 258). O ensaio “*Prophetic Keys of Allah: Towards na Understanding os Islam in Jazz*” (2010), de Christopher W. Chase se aprofunda nessa questão.

¹⁸⁵ One of the beliefs of the Theosophical Society was that at various times in the history of the planet, a spiritual teacher would appear who would have a profound effect upon the development of the human race. In 1909, members of the society at their centre at Adyar in India became acquainted with a young man called Jiddu Krishnamurti, who was considered to be a future spiritual leader. He was given an excellent formal education by members of the society, but it appears that he felt he was being to some extent manipulated by members of the society. By the mid-1920s Krishnamurti was beginning to feel disenchanting with the society and finally decided to leave it completely. From that point onwards he devoted his time to giving lectures on religious matters. In later life he did not associate himself with any particular religious or philosophical school but through his writings and talks became a celebrated teacher (Krishnamurti, 2010). Although he did not specifically or exclusively disseminate Hindu ideas, he was nevertheless responsible for an enhanced interest in Hinduism in the West. He died in 1986 at the age of 90 years. (Tradução nossa)

¹⁸⁶ OLIVER, Paul. *Hinduism and the 1960s – The rise of a conter-culture*. London: 2014.

musicalidades e religiões marginais, por meio de pensadores autônomos como Krishnamurti, ou de músicos como Ravi Shankar, parece ter sido tanto guia quanto guiada justamente pelo *ethos* que se estabeleceu na contracultura. Isso é, um profundo interesse por diferentes manifestações, mas sem a necessária abdicação do enraizamento que o Ocidente tinha em suas próprias formas culturais.

Em outras palavras, “resolução” se apresenta também como uma superação dialética de um estado de coisas, sem, no entanto, liquidá-lo – uma espécie de oxigenação para formas que padeciam positivadas por forças, sobretudo, da Indústria Cultural. Assimilando a potencialidade de diversos fundamentos, ensinamentos e visões do mundo, mas sem abandonar parte das estruturas que sustentavam a sociabilidade que se estabeleceu no Ocidente, Trane parece ter apontado para um caminho num panorama de esgotamento do horizonte de expectativas sobre a realidade de toda uma geração de jovens.

Já nos debruçamos sobre isso nos capítulos introdutórios da dissertação, mais especificamente para compreender como algumas religiões afrodiáspóricas e asiáticas se tornaram atraentes aos olhos de jovens culturalmente moldados por um cristianismo que já não esboçava tanta profundidade espiritual quanto eles almejavam. Mas a relação disso com a ideia de “resolução” é o que nos importa, em especial.

Ainda que estivesse profundamente interessado por tais práticas e crença, a resolução de Trane parece ter sido na busca por intermediários que não dispensassem a importância de todos os partícipes possíveis no processo de superação do estado de coisas (e isso incluía, em partes, os próprios agentes culturais da hegemonia ocidental). Ao seu modo, sua música seguia sendo *jazz*, sua religião seguia sendo cristã, sua família seguia tendo uma estrutura normativa.

O caráter “parcial” dessa resolução se deu justamente porque John ressaltava a necessidade de se compreender a humanidade em sua unidade, não podendo assim apagar completamente a contribuição de parcelas relevantes e ativas do mundo em detrimento de outras não tão evidentes. Conscientemente ou não, isso incluía formas hegemônicas da cultura, que, direta e indiretamente, contribuíram para a propagação de sua música (e todos os elementos que ela carregava consigo) para lugares inimagináveis.

Krishnamurti, no texto “Percepção”, publicado em coletânea de três volumes entre as décadas de 1950 e 1960, chamado “Comentários sobre o Viver” e estudado por Coltrane, parece indicar algum sentido para o que o músico denominou *Acknowledgement*¹⁸⁷ e sua a posterior noção de *Resolution*:

¹⁸⁷ Tal palavra, inclusive, pode ser traduzida com sentido próximo de “percepção” ou “percebimento”, como fora traduzida na obra de Krishnamurti.

Chegar a uma solução é relativamente fácil; mas compreender um problema é muito trabalhoso, requerendo um modo diferente de estudá-lo, em que se não oculte nenhum desejo de solução (p. 87)¹⁸⁸.

E segue:

É preciso estabelecer-se a relação correta com o problema: aí está o começo da compreensão; mas, como é possível relação correta com o problema, se só nos interessa livrar-nos dele, achar uma solução para ele? A relação correta significa comunhão, e não pode existir comunhão se há resistência, positiva ou negativa (p. 87)¹⁸⁹.

Explicitando assim, por meio da música, a dupla característica das soluções que se prospectavam naquele momento histórico: simples, se observadas superficialmente; mas complexas, se encarada com seriedade e profundidade. Tais características podem qualificar tanto a faixa *Resolution*, quanto as demandas espirituais e materiais para superar os impasses que impediam a realização da utopia contracultural.

Pode-se afirmar com um certo grau de clareza, no entanto, que os anos que se se seguiram após seu falecimento não deram continuidade ao propósito de unidade tracejado durante sua vida. Ainda que sua contribuição tenha sido incontornável para expandir o horizonte utópico com o qual a contracultura sessentista flertou, os elementos dialéticos mobilizados pelo músico que tensionavam a imbricada realidade de sua época foram aos poucos sendo assimilados sobretudo pela indústria musical.

A descrição de tal processo, ocorrido principalmente a partir da década de 1970, e acentuado desde então, é objeto de um vasto número de análises que buscam compreender o desmantelamento da unidade ocorrida nos anos anteriores. Os anos após sua morte apontaram o declínio de uma contracultura que viu seus anos mais calorosos ocorrerem nos últimos anos de sua vida. A nós, cabe tentar compreender e descrever como tantos elementos muitas vezes contraditórios ou distantes puderam coexistir de forma tão próxima e representaram um momento potencialmente revolucionário para a humanidade.

3.4 – Os Lados A e B

Ainda que o conhecimento popular tenha associado a noção de “lado B” com as músicas menos conhecidas dos artistas, prensadas no “verso” dos discos de vinil, esse fenômeno é muito

¹⁸⁸ KRISHNAMURTI, Jiddu. Comentários Sobre o Viver. Rio de Janeiro: Editora Nova Era, 2008.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

mais associado ao universo da canção do que do *jazz* instrumental propriamente dito. O termo se autonomizou a tal ponto na linguagem corriqueira que pode ser usado para o universo de outras formas artísticas, podendo sugerir peças, filmes, livros e afins que sejam menos familiares do público médio comum.

No entanto, este não parece ser o caso do disco. Reiterando o que observamos até agora, a primeira e a última faixa são certamente as duas mais associadas ao álbum pelos ouvintes em geral, devido suas qualidades menos convencionais. A primeira, conhecida por conta do canto vocalizado por Trane, se encontra no lado A; a segunda, por sua vez, identificada especialmente por ser um salmo de agradecimento composto pelo músico, se encontra no lado B. Portanto, não há muita prevalência de um lado sobre o outro.

Dito isso, vale ressaltar mais uma vez como, a despeito da descontinuidade imposta pela mudança de faixa e de lado do disco, a narrativa musical ainda guarda certos pontos de continuidade que serão abordados no tópico a seguir.

3.5 PT. 3 – *PURSUANCE*

3.5.1 – Continuidades e Rupturas

A música *Pursuance* inicia o lado B do disco, de forma similar ao lado A, onde as faixas são pensadas continuamente, sem uma quebra muito veemente, com uma leve transição de uma faixa à outra, realizada principalmente pela bateria. O par *Pursuance/Psalm* inclusive, foi gravado em um *take* só, portanto merece ser pensado também a partir de continuidades e rupturas, mas sob a égide de uma mesma narrativa musical. Ainda assim, a música *Pursuance* é a maior do álbum, com mais de 10 minutos de duração e possui características distintas de *Psalm* – parece haver uma ruptura mais clara entre essas faixas do que no restante do álbum. Além disso, as músicas, ao contrário de *Resolution*, não possuem gravações anteriores às do álbum disponíveis para que se possa comparar e compreender as alterações que Coltrane realizou em seus desenvolvimentos (Kahn, 2002, p. 106).

Como dito anteriormente, essa dupla perspectiva de análise deve atravessar o álbum: continuidades e rupturas no lado A; entre o lado A e o lado B; no lado B e no interior das próprias partes que compõem o todo. Dessa dialética entre continuidades e rupturas se pode interpretar quais elementos da realidade derivam e são mobilizados para tomar forma nas músicas do álbum, a partir sobretudo da mediação subjetiva e objetiva dos músicos. Lembrando

que a obra de Trane conjuga e sintetiza diferentes influências, esse método pode enriquecer a análise ao situar o movimento de seu material artístico.

Posto isso, *Pursuance*, assim como *Resolution*, apresenta características mais estandardizadas do que a já mencionada *Acknowledgement* e a segunda parte do lado B, *Psalm*. Sua forma se assemelha a uma *jam* corriqueira da época, com subsequentes solos dos participantes e a estrutura de um *blues* de 12 compassos; ao passo que *Acknowledgement* possui um coro cantado em *overdub*, e *Psalm* se assemelha a uma oração. Além disso, em ambos os casos há a referência ao cantar coletivo; enquanto nas duas partes centrais do disco não se observa uma referência tão clara.

Assim sendo, como já dissemos, o álbum é aberto e encerrado com músicas que contêm elementos que evidentemente tensionam a forma mais usual de *jazz* daquele momento, até por conta dos recursos tecnológicos de estúdio utilizados, como o *overdub*; ao passo que as partes internas se aproximam mais das frequentes apresentações que o quarteto realizava em casas de show noturnas e de músicas com estruturação menos solta. Há assim uma intenção de apresentar e fechar o disco com elementos que dialogam entre si, como ocorre também com as duas faixas internas do disco. No entanto, isso não significa que *Pursuance* não apresente elementos que merecem destaque diante daquele cenário, afinal de contas as apresentações noturnas realizadas pelo quarteto também estavam repletas de singularidades e foram elemento essencial para que Coltrane despontasse como referência no meio musical.

Nesse sentido, a música tem alguns pontos profícuos capazes de elucidar características sobre o citado *jazz* mais cotidianamente praticado pelo conjunto ao vivo. Dentre elas, a relação entre o saxofonista e o baterista é uma das principais que iremos nos aprofundar, com destaque para seus improvisos. Os diálogos entre Coltrane e Elvin Jones pareciam ser muitas vezes a atração principal para os ouvintes, ou o ponto alto das noites de show. A histórica associação do saxofone à melodia, assim como da bateria com o ritmo, torna-se algo que vale a devida atenção nas músicas de Trane, para além do disco em si.

3.5.2 – O improviso inicial

A música é iniciada já por um extasiante solo de bateria de Elvin Jones, da qual o músico muda o compasso ininterruptamente por mais de um minuto e meio – algo que já não era tão usual, posto que os solos de bateria, também não tão usuais, geralmente se encontravam no meio ou ao final das músicas. De forma geral, pode-se dizer que a bateria do começo das

músicas possuía função de ambientação, de marcar o tempo e de acompanhamento para a entrada de outros instrumentos.

No entanto, tais alterações de compasso sugerem uma intenção quase melódica ao ouvinte mais atento. Explico melhor: a não reiteração rítmica gera uma quebra de expectativas pré-definidas, fazendo nascer uma expectativa pelo não familiar. Se um baterista alterna o compasso da música muitas vezes em um pequeno espaço de tempo, a própria ideia de ritmo se dilui nesse processo, gerando assim uma estrutura muito mais próxima da melódica do que rítmica, propriamente dita.

Ao contrário do Lado A, que mantém sua estrutura quase toda em um compasso de 4/4, com alterações pontuais, o solo inicial de Jones parece mostrar a força que influências externas estavam exercendo sobre ele naquele momento. Imerso na polirritmia afrodiaspórica desde o início da década, sobretudo da América Central, Jones mostra em seu solo inicial a naturalidade que a quebra de tempos e de compassos vinha exercendo sobre seu processo de criação. O uso de síncope, rubatos e outras técnicas capazes de darem variedade à estrutura rítmica da música se dá de forma aparentemente espontânea pelo músico. Isso, pois, os registros pautados de escrita da música não apresentavam sequer que a música seria introduzida por Jones, indicando que muito provavelmente isso foi decidido no estúdio, ou mesmo na hora.¹⁹⁰

O pianista do quarteto, McCoy Tyner (2002), em entrevista sobre o álbum a Ashley Kahn, sintetiza a forma como o quarteto operava sob a liderança de Trane:

Ele escrevia os símbolos de uma série de acordes muito básicos - *B-flat*, *B-natural*, *E*, apenas acordes regulares - e você podia ouvir a relação entre os acordes, como eles se encaixavam com cada acorde. Mas não era como se ele dissesse: "Eu quero que você toque isso, eu quero que você toque aquilo". Já estávamos tocando juntos por tanto tempo naquele ponto que a banda tinha um som, então não era como se estivéssemos presos em uma situação em que estávamos amarrados a esses acordes. Em outras palavras, você poderia fazer o que quisesse, mantendo a forma em mente. Isso é o que *A Love Supreme* representava¹⁹¹ (Kahn, 2002, p. 92)¹⁹².

¹⁹⁰ Observamos isso nas imagens que constam no apêndice (com os rascunhos) e na passagem em que Lewis Porter compara a versão ao vivo na França e a versão do disco, no tópico da música *Acknowledgement*.

¹⁹¹ He'd write down the symbols to a set of very basic chords – B-flat, B-natural, E, just regular chords – and you could hear the relationship of the chords, how they were fitting with each chord. But it wasn't like he said: "I want you to play this, I want you to play that", We'd been playing together for so long at that point that the band had a sound, so it wasn't like we were stuck in a situation where we were tied down to these chords. In other words, you could do what you wanted, keeping the form in mind. *That's what A Love Supreme* was about. (Tradução nossa)

¹⁹² KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*, London: Penguin Books, 2002.

Mas, como dissemos, nas improvisações sincopadas do baterista, não parecia haver intenção de sincopá-las a priori. A sensação trazida por esse recurso parece apenas reestabelecer uma dupla natureza do som que há muito vinha se distanciando. Ritmo e melodia, qualidades que se expressam simultaneamente na música, mas que vinham sendo apartadas para efeitos técnicos, sobretudo para as traduções em partituras, conviviam com maior proximidade na música de Trane.

Este é um ponto que vale atenção. A síncope só é compreendida como elemento exótico para uma música, como elemento capaz de torná-la menos familiar ao ouvinte, se tal familiaridade for estabelecida por uma métrica musical que se desenvolveu por um sistema de medidas muito rígido quanto às possibilidades de organização do tempo dentro da música.

Isso é, pelo fato de que o desenvolvimento histórico que culminou na música comercial de largo alcance dos anos 50 e 60 se apresentava de forma a-histórica aos ouvintes, qualquer alteração estrutural da música soava exótica. Não à toa, as linhas e barras pautadas das partituras, definindo alturas, durações, escalas e compassos, por vezes eram comparadas às grades de uma prisão pelos músicos de *freejazz*. Dessa forma, o sistemático encarceramento da população negra americana se comparava à forma histórica da música comercial. Aos olhos e ouvidos menos críticos, ambos pareciam naturais e, portanto, justificados.

A naturalização de componentes musicais, sobretudo advindos da música europeia do século anterior, operavam no sentido de tornar estranho qualidades do som que foram exploradas a fundo por outras culturas. A riqueza polirrítmica afrocubana, a polifonia dos povos da bacia do Congo, as escalas microtonais indianas, entre tantas outras, são qualidades que se tornaram objeto de estranhamento do senso comum à época, embora estivessem circulando cada vez mais pelos meios culturais norte-americanos.

No entanto, o quarteto de Trane vinha se familiarizando tanto com as possibilidades de fazer com que a música se expressasse por formas que se ocultaram com o passar dos anos, que a síncope nem sequer parecia uma intenção pré-definida para o álbum. Pelo contrário, ela simplesmente era exposta como qualidade imanente da música. O grau de experimentação que os músicos vinham desenvolvendo com o tempo faz crer que, em algum momento, essa dupla qualidade rítmico/melódica do som viria à tona.

Conscientemente, os músicos buscavam expandir o arsenal de suas referências para que os processos de experimentações se tornassem cada vez mais ricos. No entanto, por meio dos improvisos, essas referências tomavam corpo por processos mediados por subjetividades que

eram forjadas na realidade própria dos músicos. Desse processo, a desnaturalização de sonoridades convencionais e rígidas podia emergir num duplo exercício de espontaneidade e intencionalidade.

Nesse sentido, o improviso deve ser compreendido diante de uma contradição da qual já se desenhava há décadas, mas que estava mais uma vez em movimento. Dentre os muitos aspectos que fetichizavam o *jazz* descritos por Theodor Adorno, o improviso tinha papel central dado sua falsa aparência de autonomia e instrumentalização dentro de músicas previamente elaboradas. Ao analisar as características de músicas da década de 1940, o autor notou que muitos ditos improvisos eram ensaiados antes, ou estavam precisamente indicados nas partituras, dentro de uma determinada tonalidade e com tempo de duração arredondado já de antemão, restando aos músicos uma pequena variedade de alterações e escalas cabíveis naquele contexto musical.

De fato, há uma estruturação prévia e bem resumida na música de Trane, como vimos anteriormente, mas nada indicava necessariamente uma introdução por meio do improviso do baterista – demarcando assim a potencialidade do uso da improvisação dos músicos. No entanto, o álbum de Trane não é marcado pela liberdade total de improvisação dos músicos e nem sequer é classificado como um ponto alto do *freejazz*, mas sim como um dos precursores dessa fase de sua carreira, uma espécie de porta que se abriu para novos caminhos que foram tomados posteriormente. Não havia sequer essa intenção, como vimos. Nesse sentido, as livres associações realizadas por Jones na introdução da música podem ser compreendidas como uma expressão dialética das contradições entre formas musicais e liberdade que se afloravam naquele momento. De forma análoga, mas guardando muitas diferenças, o mesmo ocorreu com o rock posteriormente: experimentações radicais que ocorriam dentro de um campo de possibilidades materialmente delimitados pelas condições históricas.

O próprio baterista do quarteto, Elvin Jones, ao perceber que sua sintonia com Trane não era mais a mesma a partir dos anos seguintes à realização do álbum, decidiu trilhar sua carreira por caminhos diferentes do que aqueles escolhidos por Trane. Ainda que sem querelas, as direções que o saxofonista seguiu a partir de então foram cada vez mais se distanciando das noções que Jones buscava mobilizar com sua música, por conta disso o quarteto foi aos poucos se desfazendo, restando apenas Jimmy Garrison, quem o acompanhou em shows e discos até o fim de sua vida. Scott Saul (2014) descreve a interessante passagem sobre tal movimento de aproximação de Trane ao *freejazz*:

Quando Elvin Jones deixou o quarteto de Coltrane em março de 1966, frustrado com a mudança de rumo de Coltrane longe da parceria furiosa no swing que eles tinham desenvolvido em conjunto, ele disse sarcasticamente sobre a música mais recente do saxofonista: "Apenas poetas podem entendê-la"¹⁹³ (Saul, 2014, p. 244)¹⁹⁴.

3.5.3 – A aceleração dos andamentos

Já o andamento da música não é constante, mas é predominantemente mais rápido do que nas faixas anteriores, acima de 200 bpm durante maior parte da música. Na verdade, os andamentos do álbum vão aumentando com o decorrer das faixas, culminando em *Psalm*, de andamento lento, em puro rubato, música que marca o momento final do disco, com a mensagem mais condensada de John – uma síntese daquilo que ele buscava ao realizar o disco e que será desdobrada no próximo tópico. Lewis Porter (2010) observa ainda que a “A parte 1 funciona como um prelúdio; a tensão aumenta na parte 2 e atinge o topo na parte 3, a mais rápida”¹⁹⁵ (p. 232).

Esta construção muito provavelmente é responsável pela caracterização do álbum como “suíte” pelos mais diversificados ramos que tiveram alguma relação com o álbum, como músicos, a mídia, a crítica musical ou os ouvintes. Isso, pois, essa forma musical remete à forma sequencial organizada para apresentações de diversos estilos de danças europeias, usualmente praticada nos dois séculos anteriores.

Evidentemente, a obra de Trane se distancia diametralmente dessa proposta: sua música é dificilmente dançante ou coreografável; pelo contrário, a proposta reside na atenção auditiva (o que não significa não permitir que o corpo se afete com a música). No entanto, assim como nas suítes clássicas, cada parte apresenta elementos culturalmente distintos com o intuito de lhes dar coerência ao serem rearranjados em uma totalidade narrativa. No mais, o epíteto de “suíte” se apresenta recorrentemente muito mais pela falta de um nome capaz de abarcar a forma da obra de Trane com precisão, do que por se tratar de uma suíte tal qual sua forma musical foi sedimentada histórica e socialmente no passado.

Vale ressaltar que provavelmente os andamentos também não devem ter sido indicados com precisão nas partituras usadas em estúdio e que variam entre certas faixas de frequência, não mantendo os músicos presos a isso. Parece não ser prática comum dos músicos naquele

¹⁹³ When Elvin Jones left the Coltrane quartet in March 1966, frustrated by Coltrane’s turn away from the furious partnership in swing that they had developed in tandem, he said sardonically about the saxophonist’s latest music, “Only poets can understand it.” (Tradução nossa)

¹⁹⁴ SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain’t: Jazz and the making of the sixties*. Harvard University Press, 2003.

¹⁹⁵ “Part 1 functions as a prelude; the tension increases in part 2 and peaks in part 3, the fastest section” (Tradução nossa)

momento indicar precisamente o andamento, afinal de contas o *jazz* já havia permitido esse tipo de liberdade no seu processo criativo desde tempos anteriores. No entanto, as músicas mantêm-se geralmente em um limiar possível de inferir entre lento, moderado ou rápido. As partituras, vale lembrar, orientavam apenas parte da realização da música; outras características das performances derivavam muito mais do improviso, das circunstâncias precisas das gravações e apresentações, do humor de quem tocava, da sintonia dos músicos entre si e com seus instrumentos.

Assim sendo, a maior velocidade dos andamentos conforme o decorrer das músicas passa a sensação de uma crescente que prepara o ouvinte para um sermão final. Não que as partes o processo todo de construção tenha essa única finalidade, as esvaziando de sentidos em si mesmas. Mas, ao se conceber o álbum em sua totalidade, as três primeiras partes carregam uma coerência entre si que parece construir a ambientação sonora para a parte final do álbum.

Além disso, *Pursuance* gravita em torno de Si bemol, mudando a ambientação causada pela música anterior¹⁹⁶. E, assim como as outras músicas do disco, é constituída de alguns solos subsequentes, similares a diálogos instrumentais realizados entre os músicos. Na ordem: primeiro de Jones, com a improvisação polirrítmica mencionada; seguido de Trane, já acompanhado dos músicos, introduzindo brevemente o tema da música, conforme imagem abaixo; depois de Tyner, com seu segundo solo do disco, acompanhado de Elvin Jones e repetindo o tema da música ao entrar; novamente retorna Trane e Jones; Elvin Jones novamente, e, ao fim, Jimmy Garrison fecha a música mais uma vez com o contrabaixo.

Figura 8 e Figura 9 – Linhas melódica de *Pursuance*



¹⁹⁶ Scott Saul (2003) faz uma breve síntese do movimento realizado por Trane na música: “‘Pursuance’, meanwhile, reintroduces ‘Acknowledgment’’s melodic cell, but in a disguised form. As Porter explains, Coltrane shrewdly plays the cell in ‘Pursuance’s’ theme but transposes it to the scale of C, even as the rest of the quartet uses B-flat as its tonal center. Thus does Coltrane recall A Love Supreme’s original motive while placing it out of joint; and remarkably, his improvisation remains on this raised path, his explorations of the pentatonic C scale set against the B-flat ruminations of Tyner and Garrison. It’s as if Coltrane were operating in a universe parallel to Tyner and Garrison—one that allows him to mimic them but keeps him from a richer identification. Here Coltrane uses the suite form to test the limits of unity—both the unity that joins past and present (the first and third movements, joined by the three-note cell), and the unity that joins self and other (Coltrane and his bandmates, joined by the improvising in the pentatonic scale). (SAUL, 2003, p. 258)

Fonte: YouTube ¹⁹⁷

3.5.4 – Perseguição

A palavra “*pursuance*” é talvez a de maior dificuldade de tradução dos títulos do álbum, de sentido mais impreciso na língua portuguesa; ou de maior possibilidade interpretativa no leque de suas significações. Pode ser entendido como “busca”, “perseguição”, “prosecução” etc. Em todos os casos, seu significado parece remeter a uma busca por um destino traçado previamente.

A música parece também ofertar alguns indícios do significado que tal palavra representava para Trane: é a mais longa, com mais intervenções, a mais agitada, aquela que representa de fato o movimento voluntário e centrado em enfrentar etapas mais conturbadas da jornada para iluminação que o músico propõe. *Pursuance* parece transmitir a austeridade necessária frente às turbulências que esse processo requer.

Talvez por isso, Coltrane seja afeito à simetria, por conta da tranquilidade que ela muitas vezes traz. A pesquisadora Ingrid Monson (2007) ressalta a análise de Lewis Porter já citada algumas vezes em nosso estudo para corroborar tal ponto:

Ao longo de sua vida, Coltrane foi fascinado pela simetria não apenas na melodia e progressão harmônica, mas também na forma composicional. O estudo clássico de Porter sobre *A Love Supreme* identifica um plano tonal simétrico para a obra de quatro movimentos, o uso de Coltrane de padrões de intervalo simétricos e a maneira como o movimento final utiliza o texto espiritual de Coltrane como base da melodia¹⁹⁸ (Monson, 2007, p. 294)¹⁹⁹.

Nesta análise, Ingrid Monson (2007) relembra como Porter compreende o álbum a partir de uma escala específica, denominada por célula A, da qual já fizemos menção. Na música *Pursuance*, ela aparentemente é mais difícil de ser encontrada, mas pode ser entendida a partir das progressões dos tons das músicas do álbum.

As três primeiras faixas do álbum são abertas e fechadas ora com o mesmo *riff* no baixo, ora com o mesmo tema no saxofone. O próprio álbum tem uma simetria da qual já observamos, onde as partes externas têm formas mais livres, enquanto as partes internas têm progressões de

¹⁹⁷ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=WO7zI-mTtZU&t=1015s>>

¹⁹⁸ Throughout his life Coltrane was fascinated by symmetry in not only melody and harmonic progression but also compositional form. Porter’s classic study of *A Love Supreme* identifies a symmetrical tonal plan for the four-movement work, Coltrane’s use of symmetrical interval patterns, and the way that the final movement uses Coltrane’s spiritual text as the basis of melody. (Tradução nossa)

¹⁹⁹ MONSON, Ingrid. *Freedom Sound: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Oxford University Press, 2007

acordes mais previsíveis e divisões de compassos mais perceptíveis. Essa simetria pode ser observada tanto em elementos mais abstratos da música, como em características extremamente objetivas, tal qual a capa espelhada, com frente e verso iguais.

Desde anos anteriores, é possível perceber a influência que a simetria geométrica influía em seus estudos musicais. No desenho abaixo, uma mandala desenhada e dada por Coltrane como presente de aniversário a Yussef Lateef, em 1961 (ALEXANDER, 2016, p. 5)²⁰⁰, é possível compreender o quanto os estudos geométricos contribuíram para o que ficou conhecido como “*Coltrane changes*”²⁰¹, um sistema de modulações harmônicas usado por Trane em músicas como *Giant Steps* (1960)²⁰², onde o músico estabelece três centros tonais equidistantes entre si para a música:

Figura 10 - Mandala com ciclo de quintas e quartas desenhada por Coltrane

²⁰⁰ (The *Jazz of Physics*, 2016, Stephon Alexander). Neste livro, o físico Stephon Alexander busca explicar conceitos básicos do mundo da física por meio das práticas de Coltrane. O autor mostra como as novas noções que surgiram nas décadas anteriores no mundo da física, como a “Teoria da Incerteza” de Heisenberg, ou a “Teoria da Relatividade”, de Einstein, tiveram também efeito sobre Trane. A forma como os paradigmas científicos foram abalados por tais teorias teriam inspirado o saxofonista a olhar para o campo da música a partir de novos parâmetros também.

²⁰¹ Também conhecida como “Coltrane Patterns”, essa técnica é uma das contribuições mais famosas associadas ao músico. Ao redor do mundo, conseguir improvisar em cima de tais mudanças harmônicas parece ter se tornado uma espécie de ritual de passagem para adentrar o mundo do *jazz*. Vale ressaltar que dificilmente Coltrane aprovaria que sua contribuição fosse tida como uma prova de técnica entre músicos.

²⁰² Ravi Coltrane afirma ver algumas proximidades harmônicas entre *Pursuance* e *Giant Steps* (Coltrane *apud* Kahn, 2002, p. 118).

sim na unidade: uma dissolução de processos egóicos para a realização de uma comunhão com o todo. Um mundo onde singularidades e semelhanças convivem, mas que requer um esforço para superar adversidades do estado cômodo de coisas, como o simbolizado em *Pursuance*.

O solo de bateria inicial, sugerindo um acento melódico na música de Elvin Jones, assim como as repetições de Coltrane, trazendo à tona a potencialidade rítmica que o saxofone tem, traziam consigo o senso de unidade que estava adormecido no som, mas que precisava ser tensionado às últimas instâncias para que pudesse erigir.

Após o agitado momento de desidentificação representado pela jornada de *Pursuance*, Coltrane emenda a faixa em um dos momentos mais marcantes e simbólicos de sua vida musical, a faixa *Psalm* – um salmo de agradecimento cósmico, compaixão fraterna e iluminação espiritual, onde a ideia de simetria também pode ser pensada.

A despeito da possibilidade de fazer com que tais noções circulassem ou não, Trane condensa sua mensagem nessa narrativa. Ressaltamos no tópico da faixa anterior que os anos de contracultura foram anos em que as disputas simbólicas sobre tais noções se acentuaram, gerando diversos desdobramentos que quase implodiram a ordem liberal do centro do mundo ocidental, mas que, por força de rearranjos políticos, culturais e institucionais, não logrou êxito a longo prazo.

3.6 PT. 4 – *PSALM*

3.6.1 – A oração *A Love Supreme*

A Love Supreme

*I will do all I can to be worthy of Thee, O Lord.
It all has to do with it.
Thank you God.
Peace.
There is none other.
God is. It is so beautiful.
Thank you God. God is all.
Help us to resolve our fears and weaknesses.
Thak you God.
In You all things are possible. Thank you God.
We know. God made us so.
Keep your eye on God.
God is. He always was. He always will be.
No matter what... it is God.
He is gracious and merciful.
It is most important that I know Thee.
Words, sounds, speech, men, memory, thoughts, fears and emotions – time –
all related... all made from one... all made in one.*

Blessed be His name.
Thought waves – heat waves – all vibrations – all paths lead to God. Thank you God.
His way... it is so lovely... it is gracious. It is merciful – Thank you God.
One thought can produce millions of vibrations and they all go back to God... everything does.
Thank you God.
Have no fear... believe... Thank you God.
The universe has many wonders. God is all.
His way... it is so wonderful.
Thoughts – deeds – vibrations, etc
They all go back to God and He cleanses all.
He is gracious and merciful... Thank you God.
Glory to God... God is so alive.
God is.
God loves.
May I be acceptable in Thy sight.
We are all one in His grace.
The fact that we do exist is acknowledgement of Thee O Lord.
Thank you God.
God will wash away all our tears... He always has... He always will.
Seek him everyday. In all ways seek God everyday.
Let us sing all songs to God
To whom all praise is due... praise God.
No road is an easy one, but they all go back to God.
With all we share God.
It is all with God.
It is all with Thee.
Obey the Lord.
Blessed is He.
We are all from one thing... the will of God... Thank you God.
I have seen God – I have seen ungodly – none can be greater – none can compare to God.
Thank you God.
He will remake us... He always has and He always will.
It's true – blessed be His name – Thank you God.
God breathes through us so completely... so gently we hardly feel it... yet, it is our everything.
Thank you God.
ELATION – ELEGANCE – EXALTATION – All from God.
Thank you God. Amen.²⁰⁴

²⁰⁴ Um Supremo Amor

Farei tudo o que puder para ser digno de Ti, Ó Senhor.
 Tudo isso está relacionado a isso.
 Obrigado, Deus.
 Paz. Não
 há outro.
 Deus é.
 É tão bonito.
 Obrigado, Deus.
 Deus é tudo.
 Ajude-nos a superar nossos medos e fraquezas.
 Obrigado, Deus.
 Em Ti, todas as coisas são possíveis.

A oração transcrita acima consta no capítulo anterior em formato fotográfico, mas decidimos colocá-la neste tópico também para ressaltar alguns aspectos que podem elucidar as intenções que vinham se desenhando desde duas as décadas anteriores à realização do álbum.

Obrigado, Deus. Nós sabemos.
 Deus nos fez assim.
 Mantenha seus olhos em Deus.
 Deus é.
 Ele sempre foi.
 Ele sempre será.
 Não importa o quê... é Deus.
 Ele é gracioso e misericordioso.
 É mais importante que eu te conheça.
 Palavras, sons, fala, homens, memória, pensamentos, medos e emoções - tempo - todos relacionados... todos feitos de um... todos feitos em um.
 Bendito seja o Seu nome.
 Ondas de pensamento - ondas de calor - todas as vibrações - todos os caminhos levam a Deus.
 Obrigado, Deus.
 O Seu caminho... é tão encantador... é gracioso. É misericordioso - Obrigado, Deus.
 Um pensamento pode produzir milhões de vibrações e todas elas voltam para Deus... tudo volta.
 Obrigado, Deus.
 Não tenha medo... acredite... Obrigado, Deus.
 O universo tem muitas maravilhas.
 Deus é tudo.
 O Seu caminho... é tão maravilhoso.
 Pensamentos - ações - vibrações, etc.
 Tudo volta para Deus e Ele purifica tudo.
 Ele é gracioso e misericordioso... Obrigado, Deus.
 Glória a Deus... Deus está tão vivo.
 Deus é.
 Deus ama.
 Que eu seja aceitável em Teus olhos.
 Todos somos um em Sua graça.
 O fato de que existimos é um reconhecimento de Ti, Ó Senhor.
 Obrigado, Deus.
 Deus enxugará todas as nossas lágrimas... Ele sempre fez... Ele sempre fará.
 Busque-O todos os dias. De todas as maneiras, busque Deus todos os dias.
 Cantemos todas as canções a Deus
 A quem todo louvor é devido... louve a Deus.
 Nenhum caminho é fácil, mas todos levam de volta a Deus.
 Com tudo compartilhamos Deus.
 Está tudo com Deus.
 Está tudo Contigo.
 Obedeça ao Senhor.
 Bendito é Ele.
 Todos nós viemos de uma só coisa... a vontade de Deus... Obrigado, Deus.
 Eu vi Deus - eu vi o ímpio - nenhum pode ser maior - nenhum pode se comparar a Deus.
 Obrigado, Deus.
 Ele nos remodelará... Ele sempre fez e sempre fará.
 É verdade - bendito seja o Seu nome - Obrigado, Deus.
 Deus respira através de nós tão completamente... tão suavemente que mal sentimos... no entanto, é tudo para nós.
 Obrigado, Deus.
 ÊXTASE - ELEGÂNCIA - EXALTAÇÃO - Tudo vem de Deus.
 Obrigado, Deus.
 Amém. (Tradução nossa. Preferimos deixar em inglês no corpo do texto pois o poema foi transcrito para o saxofone)

A princípio, trata-se uma oração normal, sem muitos aspectos diferentes de uma prece convencional. Não se diferencia muito de orações que poderiam ser realizadas por cristãos, judeus ou islâmicos. Mas nos atentaremos para alguns pontos que sugerem a abrangência tencionada por Trane nesse poema, que veio a ser também a inspiração melódica para a última música do disco.

3.6.2 – O poema

O título do poema “*A Love Supreme*” é o mesmo do álbum, além de ser o mesmo verso entoado mantricamente na primeira faixa. É no mínimo curioso que ele estivesse, então, sendo recitado na última música do disco. Tal ideia corrobora com a ideia da maioria dos autores que compreendem a visão de “Deus” do músico como sendo algo que está em todo lugar, que se expressa por todos os meios e dos quais os seres humanos estavam se apartando e se esquecendo cada vez mais. Por isso, por mais que compreendamos a herança, as práticas e o dialeto protestante de Trane, ele a conjugava apenas parcialmente. Como em sua música, sua espiritualidade não estava presa aos parâmetros de seu tempo: ela buscava expansividade a partir de um referencial, fosse ele o protestantismo ou o *jazz*. Pode-se afirmar, inclusive, que tais coisas estavam extremamente imbricadas ao seu ver.

Pois bem, na oração descrita, alguns indícios corroboram para que algumas de suas intenções pudessem ser compreendidas. Sem a intenção de tirar conclusões que sejam definitivas ou maiores do que de fato são, no texto o músico faz menção a algumas frases, palavras e ideias que mostram um pouco sobre o espírito do tempo que Trane vivia. Em frases como “*No matter what... It’s God*” (linha 14), é possível se inferir que o músico se direcionava à unidade do que as diferentes religiões do mundo vinham definindo por “Deus”. Para o músico, essa noção estava expressa em tudo, inclusive nele mesmo e nos seus semelhantes (“*God breathes through us [...]*”, linha 55), de tal forma que unidade e individualidade se expressavam simultaneamente.

Na linha 50, quando o músico diz “*I have seen God – I have seen ungodly [...]*” está fazendo clara menção ao seu despertar espiritual e suas experiências anteriores. Mas, o mais interessante sobre sua oração está na complexidade que ele dá ao tempo (linha 18), às ondas (linha 20) e às vibrações (linha 23).

Sobre o tempo: “*Words, sounds, speech, men, memory, thoughts, fears and emotions – time – all related... all made from one... all made in one*” podemos inferir a riqueza simbólica que o músico compreendia sobre o termo. Como observamos na análise de *Pursuance*, Coltrane

se interessava, ainda que amadoramente, às noções do mundo físico que vinham sendo abaladas pelas teorias científicas da época, como as de Einstein e Heisenberg. Por isso, muito provavelmente, os trechos “*Thought waves – heat waves – all vibrations – all paths lead to God*” e “*One thought can produce millions of vibrations and they all go back to God*”²⁰⁵ constam na poesia.

Parece haver uma clara intenção de dar unidade entre as recentes descobertas científicas (dualidade de onda-partícula, relatividade do espaço-tempo, teoria da incerteza etc.) e as práticas espirituais e meditativas a partir de tais frases. No mais, tais suposições contribuem para que as deduções que viemos fazendo até aqui se respaldem um pouco mais em suas próprias palavras.

No apêndice desta dissertação, temos fotos dos rascunhos de partituras, desenhos e da oração que Trane fez, disponibilizadas por Alice Coltrane ao historiador Ashley Kahn em entrevista realizada em 2006, um ano antes de seu falecimento. Tais fotos constam no livro “*The House That Trane Built: The Story of Impulse! Records*” (2006). Segundo o autor (2006):

Alice Coltrane relata que, embora seu marido tenha trabalhado em sua suíte de quatro partes como uma oferta a Deus em um surto de criatividade de cinco dias no final do verão de 1964, a ideia original remonta a 1946, quando ele ainda estava no serviço militar.

"Quando ele estava na marinha, ele teve uma visão que não conseguia interpretar naquela época. Estava além dele, e ele não sabia a quem recorrer que pudesse fornecer clareza sobre isso. Ele disse que foi quando [a ideia de] *A Love Supreme* começou a surgir em sua consciência. Então [em 1964] ele se lembrou da visão que teve na marinha, e então ele conseguia ver tudo claramente: o som. 'Resolution', 'Acknowledgement'. A oração... Eu deveria ter uma cópia de suas anotações, o original. Vou verificar, tenho certeza de que ainda está em nossa família."²⁰⁶ (Coltrane *apud* Kahn, 2006, p. 124)²⁰⁷.

Tais fotos e tal entrevistas corroboram também algumas das suposições levantadas por autores, enquanto trouxeram também algumas novidades²⁰⁸. O fato de que *A Love Supreme* era

²⁰⁵ Há aqui também uma possível inferência ao budismo. Especialmente à noção de que uma vibração desencadeia uma série de outras vibrações kármicas.

²⁰⁶ Alice Coltrane reports that thought her husband worked out his four-part gift-to-God suite in a five-day fever in the late summer of 1964, the original idea went as far back as 1946, when he was still in uniform.

"When he was in the navy, he had vision that couldn't interpret at that time. It was just beyond him, and he didn't know who to turn to who could provide any clarity to it. He said that's when [the idea for] *A Love Supreme* started to blow into his consciousness. So [in 1964] he remembered the vision he had in the navy and then he could see everything clearly: the sound. 'Resolution', 'Acknowledgement.' The prayer... I should have a copy of his notes, the original. I'll double check, I'm certain that it's still in our family." (Tradução nossa)

²⁰⁷ KAHN, Ashley. *The House That Trane Built. The Story of Impulse! Records*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2006

²⁰⁸ Para se aprofundar nas descobertas realizadas, consultar o artigo “A Deep Dive Into John Coltrane’s *A Love Supreme*”, pt. 1, de Lewis Porter, para a revista WBGO, onde o autor traz uma análise detalhada em comparação com a biografia escrita por ele mesmo anos antes.

um projeto idealizado por Trane há décadas já era de conhecimento público. No entanto, as notas disponibilizadas e analisadas mais profundamente por Lewis Porter mostram, por exemplo, como a música *Resolution* não foi concebida juntamente com as outras três partes do disco, na epifania que Trane teve em 1964, mas era resultado de um trabalho anterior; assim como não há indicação alguma de que *Pursuance* seria aberta com um solo de bateria, o que valoriza ainda mais o quanto o improviso é um elemento fundante daquela performance.

Há em tais fotos os rascunhos das primeiras versões dessa oração de Trane, mostrando como a música foi pensada a partir do texto (e não o contrário, como se poderia supor).

3.6.3 – O salmo

Todo o processo descrito até aqui na dissertação, especialmente no capítulo 3, é basicamente a análise de uma jornada espiritual traduzido musicalmente por Coltrane. Um processo enfrentado por muitos jovens durante a contracultura, mas que já ocorria anteriormente e segue ocorrendo atualmente. De fato, a maior diferença aqui reside na amplitude do alcance de tal fenômeno do que na sua composição.

Diferentemente do restante das faixas, *Psalm* não possui uma clara estrutura, tampouco uma simetria facilmente dedutível: Coltrane toca a música quase toda em rubato, para que seus sons soem de fato como palavras; Elvin Jones toca um tímpano (instrumento rítmico de alturas mais bem definidas, reestabelecendo proximidade com o ouvinte, após a música anterior); de forma geral, é uma faixa muito livre estruturalmente, se comparada com as outras. Adiantamos esse ponto ao longo de nosso estudo. Até porque a música é pensada para ser uma transposição da oração escrita por John que consta na parte interna do disco. A oração pode ser lida juntamente com a melodia tocada por Coltrane, com apenas algumas incongruências. O álbum parece ter sido pensado, em grande parte, para ser concluído pela faixa. Ela encerra uma ideia construída através das três faixas anteriores.

Não foi a primeira vez que o músico fez isso. Já dissemos que, menos de um mês após o histórico discurso “*I Have a Dream*”²⁰⁹, proferido por Martin Luther King, em 1963, a *Klux Klan* realizou um atentado que matou quatro meninas que tinham entre onze e quatorze

²⁰⁹ A título de aprofundamento: “One of the most notable events to further the civil rights cause in the early 1960s was the March on Washington for Jobs and Freedom which took place on 28 August 1963. This was the event at which Martin Luther King made his famous speech including the phrase ‘I have a dream...’. Approximately a quarter of a million people gathered in the space before the Lincoln Memorial in Washington, DC to listen to a number of speeches and songs. The March achieved a great deal of publicity for the Civil Rights Movement and exerted pressure on President J. F. Kennedy to enact legislation in this area. The March was also marked by the appearance of Bob Dylan and Joan Baez singing ‘When the Ship comes in’” (OLIVER, 2014, p. 22).

anos, na cidade de Birmingham, no estado do Alabama – mais precisamente no dia 15 de setembro. À época, no dia do velório das crianças, o reverendo realizou mais um de seus marcantes discursos sobre os violentos efeitos da segregação racial nos EUA, conclamando a sociedade americana a se unir em busca de paz e comunhão.

Coltrane, em resposta ao atentado, gravou a música *Alabama* (1963), que constou pela primeira vez no *Live At Birdland*²¹⁰, onde a melodia é inspirada em tal discurso (SAUL, 2014, p. 266). Ao passo que, em *Alabama* (1963), a melodia é inspirada em um discurso; em *Psalm* (1964), a melodia é basicamente correspondente ao discurso da oração interna²¹¹. Consta no apêndice da dissertação parte da transcrição realizada por Lewis Porter (2010) da melodia soprada por Trane na faixa (p. 245), com a correspondência silábica de nota por nota da oração/música.

É verdade que tomou algum tempo para que os ouvintes percebessem o encaixe entre melodia e letra. O próprio baterista Elvin Jones afirma que só ficou sabendo disso décadas depois, embora isso tenha lhe parecido óbvio posteriormente (KAHN, 2002, p. 124). A decisão de não verbalizar tal escolha é coerente com a personalidade introspectiva de John Coltrane, pois ainda que ali houvesse a sugestão de uma oração genérica, do ponto de vista estritamente religioso – podendo ser realizada por islâmicos, budistas, judeus ou cristãos –, o músico incitava seus ouvintes a desenvolverem seus próprios processos de ritualização para comunicarem-se com o divino. Trane, ao invés de oferecer palavras, parecia mais à vontade ao ofertar sons.

Para além, mais uma vez o músico parece trazer à tona uma característica adormecida ou ocultada da cultura musical da época. A palavra “salmo”²¹² significa literalmente um cântico acompanhado por um instrumento (geralmente uma harpa na cultura greco-romana: um instrumento muito associado às escalas cromáticas, e, portanto, mais próximo à fala). Tal característica é proveniente da cultura oral – também praticada na América pré-colombiana, colonial, na África na Ásia e tantos outros locais –, onde conhecimentos de mundo eram passados entre gerações não por meio da escrita, mas por meio da palavra cantada. O acento melódico dessas poesias, orações e narrativas em geral tinha como finalidade facilitar sua memorização, sua circulação e não permitir que os conhecimentos passados quedassem esquecidos. A autonomização das formas musicais, escritas, poéticas e litúrgicas ocorreu com o passar do tempo, paulatina e diferentemente conforme suas localidades. No entanto, em

²¹⁰ Impulse! Records (1964).

²¹¹ A música só não se encaixa perfeitamente à oração porque provavelmente Trane estava tocando de memória. Não há relato que conste que o músico estava lendo algum papel nos dois dias de gravação do álbum.

²¹² “Psalmus”, do latim; ou “Psalmós”, do grego.

sociedades pré-modernas, não há uma clara distinção entre elas. Lembremos mais uma vez da qualidade funcional da arte nesse momento, na sua função de explicar o mundo e significar a realidade.

Ao recitar um poema sem o uso de suas palavras, sem sequer deixar isso claro de antemão, Trane parece brincar com essa tradição: a melodia, que outrora tinha função de ser associada mnemonicamente às palavras, agora se apresentava aparentemente autônoma. Aqueles que quisessem, no entanto, se aprofundar na melodia, veriam no encarte do disco seu lastro poético. Parece ser a lógica contrária à primeira faixa: as quatro notas exaustivamente repetidas preparam a entrada vocal em uníssono de Trane. A repetição (no baixo, no saxofone e no piano), a vocalização, o *overdub*, todas essas características enfatizam, gritam, explicitam a mensagem sobre a um amor supremo, que Trane busca veicular. Ao fim do disco, tal noção parece tão incutida que não há porque torná-la explícita; na verdade, ela simplesmente é assimilada aos poucos e naturalmente.

Simbolicamente, esta inversão no uso de palavras parece representar o trajeto que o músico compreende como a iluminação. No princípio, uma repetição quase obsessiva daquilo que se busca apreender; ao fim, o silêncio como forma de comunhão de um ser que não se vê apartado de um todo em movimento. A simetria, a identificação (processos que engessam a realidade, que substanciam a dominação, e que geralmente podem acarretar diversas formas de angústias) entre sons e símbolos ocorrem de forma mais pacificada, posto que não buscam se afirmar compulsoriamente um no outro: entendem que cada um atua em uma esfera, mas que, juntas e autônomas, compõem um todo coerente. Ainda que a frase “*A Love Supreme*” esteja entoada na primeira faixa, é na última que Trane parece conseguir descrevê-la melhor.

3.6.4 – O fim como começo

Psalm é o encerramento de uma jornada que não termina em si mesma. A dúvida que alguns musicólogos tinham sobre haver ou não, em sua finalização, especificamente na palavra “Amém” do poema, o uso de *overdub* no saxofone demonstra simbolicamente isso. Scott Saul (2014) faz a perspicaz observação sobre tal questão:

A habilidade de Coltrane no saxofone parece até admitir essa dificuldade, que a busca pela integridade, se levada ao extremo lógico, é difícil de manter e pressiona o eu até se tornar frágil. É fascinante considerar que, nos momentos de maior suposta resolução musical, Coltrane recorreu a efeitos que dividiram sua voz em duas ou a duplicaram de alguma forma. No final de “*Afro Blue*”, ele trilou até parecer que estava cantando duas notas divergentes ao mesmo

tempo. No auge de "*Acknowledgment*", ele dublou uma segunda voz sobre seu mantra. E no final de "*Psalm*", nos últimos momentos de *A Love Supreme*, ele sobregravou um alto Dó que pairava acima de seu floreio final, a respiração após seu "Amém". No contexto de todo o corpo de trabalho de Coltrane, esses momentos podem parecer triviais, mas apontam para uma tensão produtiva em sua estética.

Embora Coltrane tenha criado em grande parte um estilo de *jazz* que argumentava a favor da concentração e contra a ambivalência da dupla consciência, nesses momentos ele parecia sugerir algo completamente diferente: que a divisão de si mesmo era a última fronteira de um eu em *extremis*, uma espécie de renascimento. Em uma linha menos mística, poderíamos dizer que esses momentos de divisão e duplicação da voz indicavam que a integridade de Coltrane não era um fim em si mesma, mas um meio para uma descoberta fresca. Os tons divididos eram sua maneira de encerrar suas jornadas musicais apontando para outra bifurcação no caminho. Assim, a recusa de Coltrane em se contentar com a forma inovadora de *A Love Supreme* ou, antes disso, com o experimento harmônico de "*Giant Steps*", o *jazz* modal de "*My Favorite Things*", e assim por diante. O peregrino seguiu em frente²¹³ (Saul, 2003, p. 260)²¹⁴.

Essa qualidade expressa por Trane parece expressar o movimento de uma consciência que se ampliava dialeticamente cada vez mais. E isso vale, como já ressaltamos, tanto para o músico, quanto para parte da cultura de sua época – um não ocorreria sem o outro. Compreender fins como inícios (e vice-versa) é uma qualidade que somente uma subversão subjetiva parece conseguir lograr, o que não poderia ocorrer de forma solipsista. O caminho trilhado desde a infância, nos anos da Grande Depressão; passando pelos anos do músico na Marinha, em 1946, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial; percorrendo também seu despertar espiritual, em 1957; culminando na sua expressão artística de 1965; podem ser compreendidos metaforicamente como um movimento que ocorreu socialmente e que acarretou na expressão contracultural da segunda metade da década de sessenta. Metaforicamente, pois, esse processo não deve ser encarado como o reflexo de mudanças estruturais da realidade na consciência do

²¹³ Coltrane's saxophone playing even seems to admit this difficulty, that the pursuit of integrity—if taken to its logical extreme—is hard to sustain and pressures the self into brittleness. It's fascinating to consider that, at moments of greatest supposed musical resolution, Coltrane resorted to effects that split his voice in two or otherwise doubled it. At the end of "Afro Blue" he trilled until he seemed to be singing two divergent notes at once. At the culmination of "Acknowledgment," he dubbed a second voice over his mantra. And at the end of "Psalm," in the last moments of *A Love Supreme*, he overdubbed a high C that rode above its final flourish, the breath after its "Amen." In the context of Coltrane's entire body of work, these moments may seem trivial, yet they point to a productive tension in his aesthetic. While Coltrane largely created a style of *jazz* that argued for singlemindedness and against the ambivalence of double consciousness, at these moments he seemed to suggest something quite different: that the splitting of one's self was the final frontier of a self in *extremis*, a kind of rebirth. In a less mystical vein, we might say that these moments of voice-splitting and voice-doubling signaled that Coltrane's integrity was not an end in itself, but a means to fresh discovery. The split tones were his way of ending his musical journeys by pointing to another fork in the road. Thus Coltrane's refusal to stand pat with the innovative form of *A Love Supreme* or, before it, with the harmonic experiment of "Giant Steps," the modal *jazz* of "My Favorite Things," and so forth. The pilgrim moved on. (Tradução nossa)

²¹⁴ SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Harvard University Press, 2003.

artista. Deve, na verdade, ser compreendido como um processo forjado socialmente por meio de consciências que estão inclusas dentro de uma realidade passível e urgentemente carente de mudanças.

Se, de fato, fins representavam inícios na vida do músico, isso se deve, com efeito, ao seu contato com outra forma de enxergar a realidade. Enriquecer sobretudo sua noção de “tempo” – palavra que mereceu destaque na oração de abertura desta análise – foi crucial para isso. O contato com uma noção espiralar, onde passado e futuro não se expressam senão no presente, conjugando uma unidade que não se furta de suas incongruências, permitiu que o músico avançasse mesmo diante de possíveis barreiras (artísticas e sociais).

O caminho seguido pelo saxofonista após a realização do álbum pareceu ser coerente com tal explicação. O quarteto aos poucos se desfez, restando apenas Jimmy Garrison; novos músicos, com apontamentos mais radicais ainda, passaram a figurar suas produções, com destaque especial para sua companheira Alice; o abandono de estruturas musicalmente estabelecidas se fez cada vez mais visível; o propósito do músico se expandia ao ponto de ser considerado cósmico por seus fãs, seguidores e companheiros. Seus álbuns posteriores tinham cada vez mais temáticas relacionados à planetas, galáxias, estrelas etc, como pode ser observado claramente no póstumo “*Interstellar Space*” (1974), um interesse que Coltrane já demonstrava desde seus primeiros anos como músico.

Suas apresentações se tornaram cada vez mais singulares, despertando também mais paixões por onde passava. Muitos não as entendiam, e passaram a amá-lo ou odiá-lo na mesma proporção, como ocorre até os dias atuais. Embora muitos tentem, buscar explicações demasiadamente musicológicas para esse momento de sua carreira pode ser um caminho ardiloso e muitas vezes sem respostas. O saxofonista parecia, de fato, estar gestando novamente uma radical versão de algo “novo”, mas que se encerrou a partir de sua morte.

Conforme dois anos se passaram da realização do disco, Trane descobriu um câncer de fígado que rapidamente o levou a falecer, aos 40 anos de idade, no ápice do que foi a contracultura americana, o *Verão do Amor*, de 1967. Antes disso, o músico realizou sua última turnê, como já nos referimos, no Japão. Nela, o show em Nagasaki sintetiza as contradições que contingenciaram seu tempo e sua vida. Um homem negro, americano, do outro lado do mundo, suplicando por paz ao implodir a forma jazzística no local onde seu país de origem explodiu uma bomba atômica duas décadas antes. Um ato espiritualmente profanador, capaz de dar sentido para sua experiência no tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, este trabalho buscou dar contorno às principais tensões que inserem o álbum de John Coltrane no campo da contracultura, analisando tanto as músicas que compõem a suíte, como também alguns outros temas caros à sua existência.

Isso é, os temas explorados nem sempre estiveram restritos em suas relações com à contracultura, posto que alguns deles muitas vezes se distanciam do arcabouço que compõe suas práticas. Essa faceta compõe sua obra de forma atritada, sem clara relação objetiva, mas com muitas nuances que nos permitem compreender o disco como um dos precursores mais relevantes para o conjunto de práticas sistemáticas que passaram a ocorrer posteriormente na cultura estadunidense. Coltrane, mais do que um protagonista da contracultura, produziu uma obra que permitiu uma reconfiguração das noções artísticas (e sociais, por conseguinte) nos anos seguintes.

Com isso, podemos concluir também que o álbum em análise representou um ponto de inflexão da cultura americana, e, quiçá, mundial. Obviamente essa afirmação deve ser acompanhada da importante ressalva que tal impacto foi diferente nos diversos lugares em que chegou. Para os jovens familiarizados com sonoridades afro-referenciadas, fossem eles brancos ou negros, o álbum não apresentou qualidades tão disruptivas – marcou mais um momento de afirmação do que uma novidade. Isso é, se inseriu em um movimento disruptivo que vinha ocorrendo desde o fim da década anterior, não podendo, no entanto, ser pormenorizado por conta disso. Tal afirmação busca apenas localizá-lo num processo histórico coerente, onde a intersubjetivação da população negra já vinha ocorrendo a duras penas há décadas.

O mesmo não se pode afirmar, no entanto, àqueles que não tinham tanta familiaridade com as produções menos comerciais e mais marginais da época. A circulação acima do esperado do álbum o levou a âmbitos que muito provavelmente nem Trane imaginaria. Por conta disso, talvez se tenha estabelecido sobre o músico um certo grau de santidade²¹⁵, de admiração até fetichizada, incapaz de compreendê-lo como um homem de seu tempo. Coltrane, por sua ideia de união e comunhão global explorada no decorrer de nosso estudo, parece ter conseguido atingir com seriedade ouvintes que outros músicos até então só conseguiam por meio do entretenimento, ou da antipatia.

²¹⁵ Coltrane possui até uma Igreja em sua homenagem, chamada St. John Coltrane Church, localizada em São Francisco, CA. Para aprofundamento, sugiro o livro “The Coltrane Church: Apostles of sound, Agents of Social Justice” (2015), de Nicholas Louis Baham III.

Não são muito comuns críticas veementes a Trane de um ponto de vista não conservador, sobretudo em termos estéticos; mesmo que suas obras de fim de vida sejam até hoje muito incompreendidas por musicólogos, ela segue sendo objeto de estudo a partir de um ponto de vista de muita respeitabilidade. No entanto, sua trajetória foi marcada majoritariamente por críticos que buscavam estabelecer as limitações de seu *jazz*. Na verdade, a maioria das críticas a seu respeito foram encabeçadas por jornalistas especializados em música europeia, como observamos, sobretudo das revistas de *jazz*, que buscavam a defesa de um fictício “*jazz* tradicional”, não contaminado pelo *ethos* modernista que sondava o campo jazzístico desde o fim da Segunda Guerra.

Do ponto de vista das críticas mais construtivas ou progressistas, muitas vezes elas se concentravam na postura silenciosa (em palavras) de Trane frente às agruras enfrentadas pela comunidade negra e por outros setores socialmente oprimidos de seu tempo. No entanto, a radicalidade de sua proposição estética dificilmente poderia ser conciliada a uma postura reacionária em âmbito mais estritamente político, de tal forma que se supõe com certo nível de evidência a sua visão de mundo.²¹⁶

Desta forma, pode-se supor também que sua postura discreta derivava muito mais de um certo grau de timidez e desapego egóico do que da indiferença. É sempre arriscado fazer uma suposição desta forma, mas dificilmente se faz crer que o próprio Trane seria afeito ao movimento de adoração à sua imagem, tal qual ocorreu e ocorre ainda hoje. Vale, no entanto, ressaltar que sua postura silenciosa talvez tenha sido um fator aliado para que sua música pudesse atingir lugares em que outras músicas não chegavam.

Coltrane praticamente não se expressava claramente sobre questões políticas, de raça ou problemas sociais específicos. Raros são os relatos em que ele fala objetivamente sobre polêmicas envolvendo tais assuntos. Suas declarações quanto a isso não eram incisivas e ele fazia questão de ressaltar que suas falas não saíam de um raso patamar porque ele mesmo não se sentia confortável ao abordar temas dos quais ele percorria superficialmente. Sua profunda crítica não se expressava na linguagem falada cotidiana, mas musicalmente – naquilo que estava colocado social e culturalmente de forma musical e quais impasses podiam ser resolvidos em termos sonoros.

Em inabitual entrevista a Frank Kofsky, historiador da revolução protagonizada pelos *jazzistas* negros nos anos 1960, realizada no banco de seu carro, Trane explica melhor sua forma de operar:

²¹⁶ Scott Saul (2003) salienta como Coltrane ofereceu os sons, ao passo que Malcolm X ofereceu as palavras para a revolução que estava em curso nos anos 1960 (p. 248).

Kofsky: Você faz uma tentativa consciente de expressar (as questões políticas e sociais do dia)?

Coltrane: Bem, eu lhe digo, para mim, eu faço uma tentativa consciente, acredito que posso dizer com sinceridade que, na música, faço ou tentei fazer uma tentativa consciente de mudar o que encontrei, na música. Em outras palavras, tentei dizer: "Bem, isso, na minha opinião, poderia ser melhor, então vou tentar fazer isso para melhorar." É isso que sinto que todos sentimos em qualquer situação que encontramos em nossas vidas; quando há algo que achamos que poderia ser melhor, devemos fazer um esforço para tentar melhorá-lo. Portanto, é o mesmo socialmente, musicalmente, politicamente e em qualquer departamento de nossas vidas... Eu acredito que a música é um instrumento. Ela pode criar o padrão de pensamento inicial que pode mudar o pensamento das pessoas... (O jazz) é uma expressão da música; e essa música é uma expressão de ideais superiores, para mim. Portanto, a fraternidade está lá; e acredito que, com a fraternidade, não haveria pobreza. E também, com a fraternidade, não haveria guerra²¹⁷ (PORTER, 2010, p. 260)²¹⁸.

Neste dizer se explicita a síntese de sua forma de agir. Orientado por um imperativo de “busca pela verdade” (PORTER, p. 259 - 260), Trane parecia ter compreendido os impasses de se usar uma forma histórica e artística de expressão para comunicar uma mensagem em outra linguagem. Ao se manter musicalmente crítico ao material musical que via estabelecido, Trane conscientemente escolheu um caminho pelo qual se sentia mais familiarizado e capaz de contribuir para a superação do estado de coisas da arte. Em termos mais abstratos, Coltrane parece ter operado uma crítica musical da própria linguagem musical colocada historicamente, crítica esta dificilmente capaz de ser realizada por outros meios que não os sonoros. Em termos filosóficos, podemos compreender – ainda que com ressalvas – sua produção como uma daquelas que operava uma crítica imanente: uma forma de tensionamento da condição musical por meio da própria música (e, com isso, gerar desdobramentos sociais dos mais variados possíveis). Mais do que isso, sua contribuição histórica pode ser compreendida pelo fato de que ele mesmo estabeleceu parâmetros sólidos para se pensar uma estética que relacione a sonoridade afro-referenciada às questões concretas de liberdade.

Ainda assim, o fato de ter se tornado uma imagem de adoração torna o cenário para a análise de uma de suas obras um tanto mais nebuloso e invadido pelos mais diversos afetos

²¹⁷ Kofsky: Do you make a conscious attempt to express [the political and social issues of the day]?

Coltrane: Well, I tell you for myself, I make a conscious attempt, I think I can truthfully say that in music I make or I have tried to make a conscious attempt to change what I've found, in music. In other words, I've tried to say, "Well, *this* I feel, could be better, in my opinion, so I will try to do this to make it better." This is what I feel that we feel in any situation that we find in our lives; when there's something we think could be better, we must make an effort to try to make it better. So it's the same socially, musically, politically, and in any department of our lives... I think music is an instrument. It can create the initial thought pattern that can change the thinking of people... [Jazz] is an expression of music; and this music is an expression of higher ideals, to me. So therefore, brotherhood is there; and I believe with brotherhood, there would be no poverty. And also, with brotherhood, there would be no war. (Tradução nossa)

²¹⁸ PORTER, Lewis. John Coltrane: His Life and Music. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

possíveis. Dificilmente alguém se disponha a compreender a inserção de sua obra no cenário cultural em que se estabeleceu será indiferente às suas realizações. Tanto admiração quanto desprezo podem ser facilmente ser observados nas linhas daqueles que se atreveram a escrever sobre Coltrane.

De fato, a total indiferença a respeito de uma produção artística é sequer cogitável por aqueles que compreendem a relevância do sem-número de afetos que a arte mobiliza desde seu nascedouro, sobretudo a do músico em questão. Sendo assim, esta pesquisa não buscou tal ilusivo distanciamento, mas muito mais compor um vasto leque de produções daqueles que puderam experimentar a complexidade da obra de Trane e, conseqüentemente, a profundidade de suas proposições estéticas e espirituais.

REFERÊNCIAS

Bibliografia consultada

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. RJ: Paz & Terra, 2021.

ALEXANDER, Sthepon. *The Jazz of Physics*. Nova York: Basic Books, 2016.

BARAKA, Amiri. *Black Music: Freejazz y Consciencia Negra (1959 – 1967)*. Caja Negra Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Editora L&PM, 2019)

BERENDT, Joachim E. *O Livro do Jazz: de Novas Orleans ao Séc. XXI*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

BROWN, Leonard. *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. Oxford University Press, 2010.

_____. *You Have Been Invited: Reflections on Music and Music Making Creation in Black American Culture*. Oxford University Press *In: John Coltrane and the America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (3 - 11), 2010.

_____. *In His Own Words: Coltrane's Responses to Critics*. Oxford University Press *In: John Coltrane and the America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (12 - 32), 2010.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CARONE, Iray. *Adorno em Nova York: Os estudos de Princeton sobre a música no rádio*. SP: Alameda, 2019.

CLEMENTS, Carl. *John Coltrane and the integration of Indian concepts in jazz improvisation*. Jazz Research Journal, Equinox Publishing Ltd (155 – 175). Londres: 2009

DANTO, Arthur. *O abuso da beleza*. Martins Fontes, 2020.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria Cultural: Uma introdução*. Editora FGV, 2010.

FIASCHETTI, Lucas. *Theodor Adorno perante o jazz: o desenvolvimento de um diagnóstico crítico e polêmico*. V Seminário Discente PPGS – USP. Agosto, 2019. Disponível em: <
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5056500/mod_resource/content/1/Lucas%20Fiaschetti%20Estevez%20-%20Theodor%20Adorno%20perante%20o%20jazz%20o%20desenvolvimento%20de%20um%20diagn%C3%B3stico%20cr%C3%ADtico%20e%20pol%C3%AAmico.pdf>

GATTI, Luciano. *Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. SP: Edições Loyola, 2009

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34, 2020.

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

HOBSBAWM, E. J. *História social do jazz*. SP: Paz e Terra, 2017.

KAHN, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*. London: Penguin Books, 2002.

KAHN, Ashley. *The House That Trane Built: The Story of Impulse! Records*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2006,

KOFSKY, Frank. *John Coltrane & The Jazz Revolution of the 1960's*. Pathfinder, 1998.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *Comentários Sobre o Viver*. Rio de Janeiro: Editora Nova Era, 2008.

LOTT, Tommy L. *When Bar Walkers Preach: John Coltrane and the Crisis of the Black Intellectual*. Oxford University Press In: *John Coltrane and the America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. (99 – 122), 2010.

MAILER, Norman – *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*. Dissent Magazine, Julho, 2007. University of Pennsylvania Press. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957/>

MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó, Rio de Janeiro: 2020

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MONSON, Ingrid. *Freedom Sound: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Oxford University Press, 2007.

OLIVER, Paul. *Hinduism and the 1960s – The rise of a conter-culture*. London: 2014.

PORTER, Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan: Ed. Michigan, 2010.

_____. A Deep Dive into John Coltrane's "A Love Supreme" by his Biographer: Pt. 1. WBGO, Julho, 2020. Disponível em: <<https://www.wbgo.org/music/2020-07-17/a-deep-dive-into-john-coltranes-a-love-supreme-by-his-biographer-lewis-porter-pt-1>>

_____. A Deep Dive into John Coltrane's "A Love Supreme" by his Biographer: Pt. 2. WBGO, Setembro, 2020. Disponível em: <<https://www.wbgo.org/music/2020-09-03/a-deep-dive-into-john-coltranes-a-love-supreme-by-his-biographer-lewis-porter-pt-2>>

_____. A Deep Dive into John Coltrane's "A Love Supreme" by his Biographer: Pt. 3. WBGO, Outubro, 2020. Disponível em: <<https://www.wbgo.org/music/2020-10-01/a-deep-dive-into-john-coltranes-a-love-supreme-by-his-biographer-lewis-porter-pt-3>>

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a subjetividade?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Harvard University Press, 2003.

SAVAGE, Jon. *A criação do conceito de juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. RJ: Rocco, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

WILLIAMS, Richard. *Kind of Blue: Miles Davis e o álbum que revolucionou a música moderna*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

Discografia consultada

John Coltrane. *A Love Supreme*. Nova Iorque: *Impulse!* Records. (LP, 33 rpm, 1995)

John Coltrane. *Giant Steps*. Nova Iorque: Atlantic Records, 1961. (Material digital)

John Coltrane. *Live in Japan*. Nova Iorque: *Impulse!* Records, 1976. (Material digital)

John Coltrane. *My Favorite Things*. Nova Iorque: Atlantic Records. (LP, 33 rpm, 2020)

Miles Davis. *Kind of Blue*. Nova Iorque: Columbia Records, 1959. (LP, Columbia, 2021)

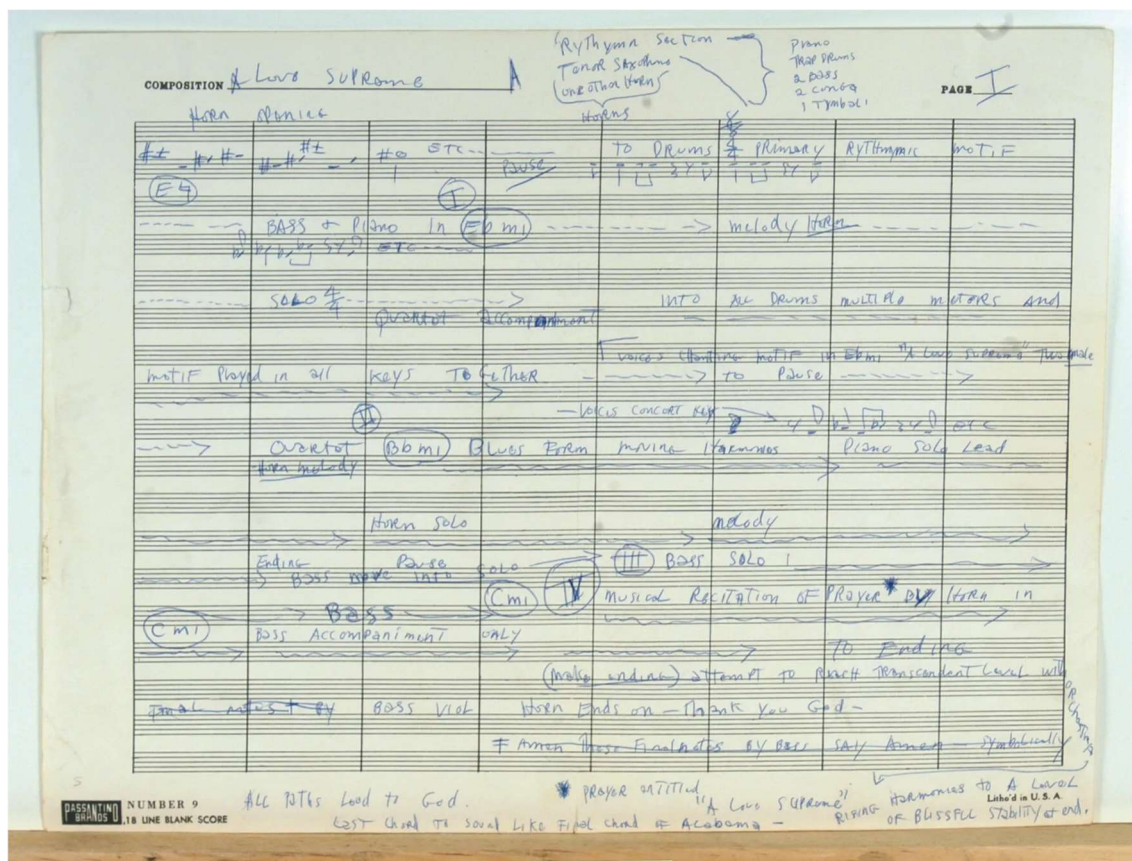
Ornette Coleman. *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Nova Iorque: Atlantic Records, 1961. (Material digital)

Yusef Lateef. *Eastern Sounds*. Nova Iorque: Prestige, 1961. (Material digital)

APÊNDICES

Fotos disponibilizada por Alice Coltrane a Ashley Kahn (2006)²¹⁹:

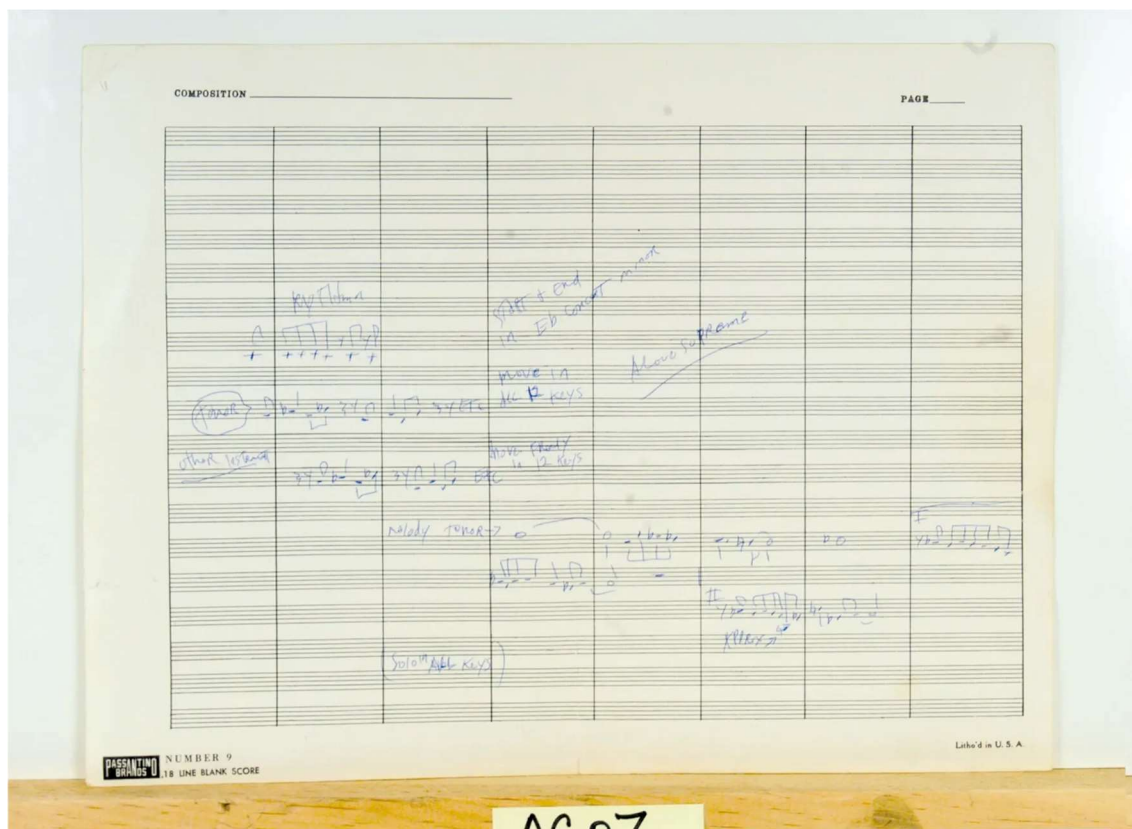
Figura 11 – Rascunho inicial da obra.



Fonte: Ashley Kahn (2006)

Figura 12 – Segundo rascunho (Já com indicação da música *Resolution*).

²¹⁹ KAHN, Ashley. *The House That Trane Built*. The Story of Impulse! Records. Nova York: W.W. Norton & Company, 2006.

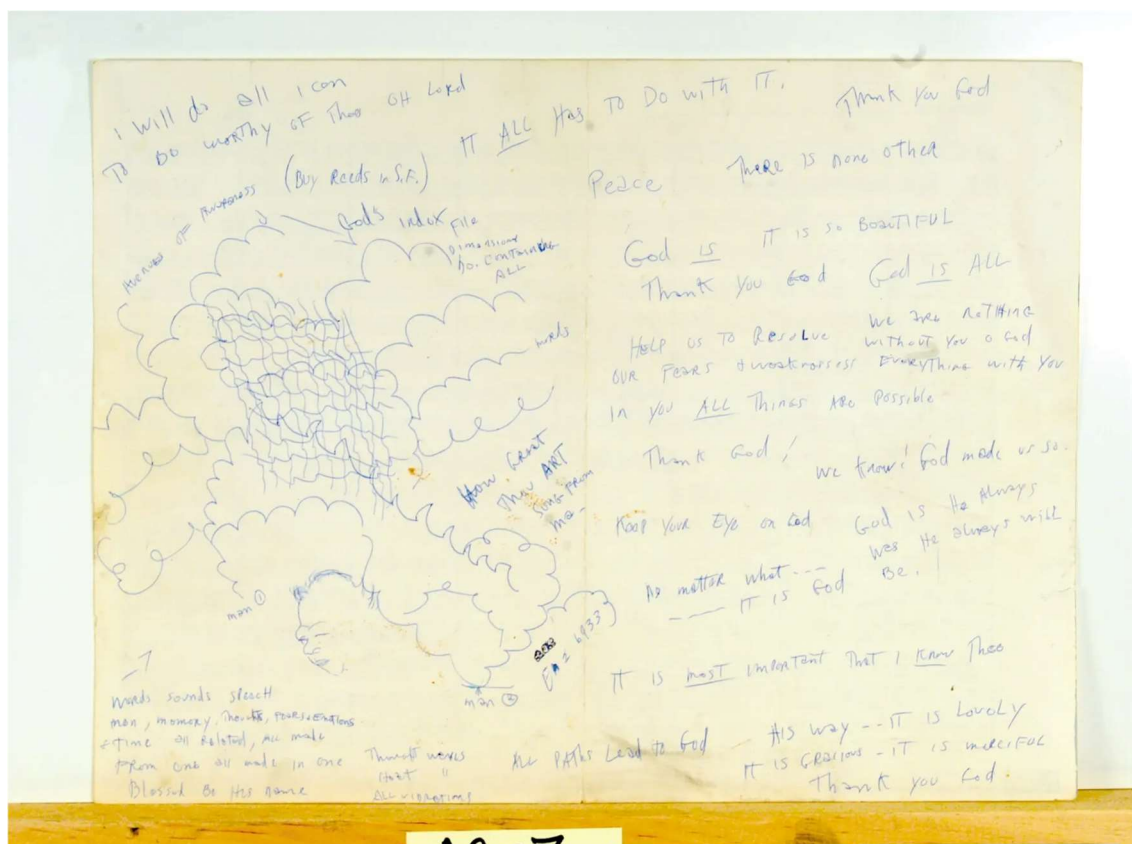


Fonte: Ashley Kahn (2006)

Figura 13 – Rascunho de Trane com indicações da oração.

Fonte: Ashley Kahn (2006)

Figura 14 – Mais um rascunho com desenhos e indicações da oração.



Fonte: Ashley Kahn (2006)

Figura 15 – Rascunho com música que não consta no álbum.

COMPOSITION _____ PAGE _____

II

Handwritten musical notation on a 12-line staff, including notes, rests, and chord symbols (e.g., F, Bm, D7+5, Gm, C9). The notation is written in blue ink.

Below the staff, there is a section of handwritten text in blue ink:

Director of every movement that we have made together also by bank to share a Davis
 (I suppose necessary) to Dr. B. Hall - Father of Van Gogh, Emileys & officials of ABC. Right to
 march out the world and Father's Association & Bank to the new movement, B. Hall
 Good will & good works for in the Bank of Life is not good that investment which
 surely pays dividends us that must be shared dividends - Power of mind?
 (From God we come to Him we must return) with love to all
 Thank you John G. Hall

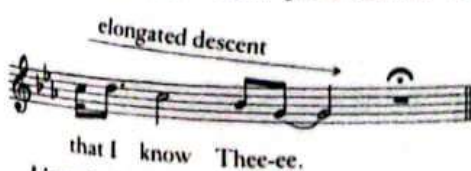
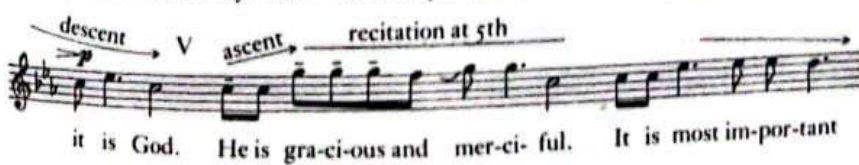
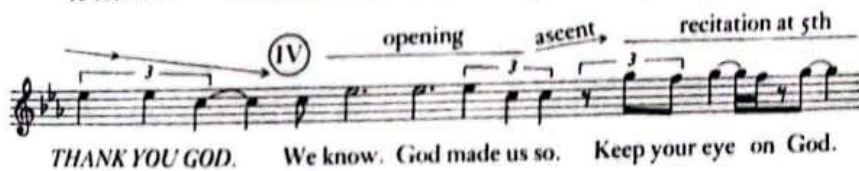
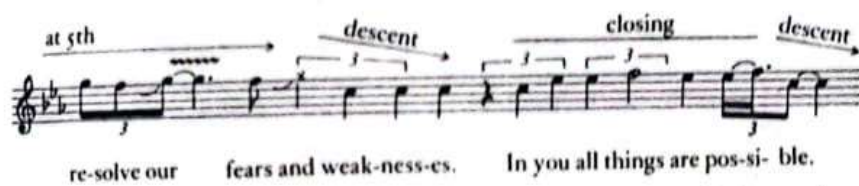
NUMBER 9
 PASSANTINO BRINGS U. 18 LINE BLANK SCORE

Litho'd in U.S.A.

AC 07

Fonte: Ashley Kahn (2006)

Figura 16 – Rascunho da oração *A Love Supreme*



Lines 1-16 of the poem "A Love Supreme" as played on the saxophone by Coltrane as "Psalm."
Copyright © 1977 JOWCOL MUSIC. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used by Permission.

Fonte: Lewis Porter (2010), p. 245.