

“*Black Elvis*”: Jimi Hendrix, Performance e Moda¹

Affonso Celso de Miranda Neto

Doutorando do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo

Resumo

Jimi Hendrix é um ícone da guitarra elétrica e do rock. Seu sucesso meteórico na indústria musical foi alavancado por suas performances “dionisíacas”. No palco, todo virtuosismo musical e tecnológico com a guitarra elétrica era articulado a diversos movimentos corporais e gestos faciais que despertavam diversas reflexões sobre raça, gênero e sexualidade. O erotismo de sua atuação cênica enfatiza a primazia do corpo na performance de música popular e exalta a dominação masculina no universo do *rock*. A estética do vestuário utilizado nas apresentações foi concebida dentro da cena de música e consumo na Londres dos anos sessenta. Em conformidade com a cultura psicodélica, Hendrix através de sua interpretação do hino americano em Woodstock, permanece até hoje, de maneira dicotômica, um símbolo de contestação e moda.

Palavras-chave

Jimi Hendrix; performance; corpo; moda; estética

Introdução

Além de sua desenvoltura no domínio musical e tecnológico da guitarra elétrica, Jimi Hendrix possuía como traço distintivo na indústria musical, sua performance. Com relação a todos os outros guitarristas da época, seus truques virtuosos aliados à conotação ousada e libidinoso de seus movimentos o transformaram em um ícone da liberdade e da contracultura. Sua atuação cênica levanta questões sobre o estereótipo de virilidade da raça negra e da latente masculinidade presente no rock. De um indivíduo tímido na vida privada, Hendrix se transfigurava em um deus dionisíaco no palco, despertando o ciúme, o assombro e admiração do cenário musical, onde ficou conhecido como *Black Elvis*.

A composição de sua *persona* artística, aspecto importante de sua trajetória efêmera na indústria musical, foi concebida dentro do espírito da cultura psicodélica e hippie do final da década de sessenta. O ecletismo dessa proposta estética misturava elementos de

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento Encontro do Grupo Interfaces Comunicacionais, evento componente do XXXVII Congresso Nacional de Ciências da Comunicação.

diversos tempos e lugares, combinando a moda *vintage* com adornos indígenas e vestimentas de vanguarda produzidas por jovens estilistas da *Swinging London*, onde Hendrix selecionou de forma minuciosa seu vestuário. Em todas as performances importantes de sua carreira, sobretudo as que foram oficialmente comercializadas em vídeo, é visível a elaboração criteriosa da indumentária, composta no intuito de subverter os valores vigentes naquele momento.

Tendo em vista a ênfase que sua performance desperta sobre a utilização do corpo e da moda, este trabalho se propõe a investigar como Hendrix estabeleceu sua identidade musical concomitantemente como um símbolo físico de rebeldia e de consumo. Na análise de sua atuação cênica nossa discussão está inspirada nas reflexões de autores como Waksman (1999), Millard et al (2004), Frith (1996) e Mafessoli (1995) no intuito de interpretar os diferentes recursos exibidos por ele no palco cuja significação social é sua marca de distinção no universo dos *guitar heroes*. As reflexões sobre seu vestuário particular, e portanto de sua identidade e estética enquanto artista, será realizada sob os fundamentos de autores como Corrêa (1989) e Barthes (2005).

A parte final está reservada para a análise estética de sua performance no Festival de Woodstock, onde ele expressa todos os elementos de sua linguagem, desde os detalhes ousados de sua indumentária até a versão musical polêmica do hino americano. Aqui, todo o domínio tecnológico da guitarra é empregado no intuito de acionar uma consciência social e política através da inserção de sons de guerra em um ambiente de fazenda. No espírito do tempo, Hendrix subverteu o sentido original da música para aproximar a estética da ética, aqui fundamentada nas reflexões de Suassuna (2008) e Aquino (2012).

“The Black Elvis” – A experiência dionisíaca de palco

Hendrix construiu toda sua reputação como artista através das experiências de palco. Os “truques” conjugados com sua virtuosidade instrumental e maestria tecnológica, o transformaria no cachê mais caro da indústria musical no fim da década de 1960. Segundo depoimentos feitos por membros de sua equipe ou de músicos famosos da época, o guitarrista americano se transfigurava em um astro da sedução e da virilidade nas apresentações ao vivo. O depoimento de Jeff Beck levanta diversas questões, e demonstra com fidelidade como a dimensão erótica era o elemento central nas performances de Hendrix:

"A coisa que eu notei quando vi pela primeira vez Jimi não era seu blues incrível, mas seu ataque físico na guitarra. Suas ações eram todas coordenadas, um pacote explosivo. Eu, Eric [Clapton] e Jimmy [Page], fomos todos enfeitados porque nós éramos de Surrey. Todos nós parecíamos que tínhamos saído de uma vitrine. E havia Jimi com sua jaqueta militar, seu cabelo cerca de 14 metros no ar, tocando com os dentes. Nós teríamos adorado ter feito isso" (FENDER MAGAZINE, 2013, p. 29).

Jeff Beck evidencia o que Waksman (1999) define por "*technophallus*", isto é, a forma como Hendrix utilizava a guitarra como extensão fálica de seu corpo. Segundo esse autor, só podemos entender o significado social da performance de Hendrix se levarmos em consideração dois domínios que estão intimamente associados na sua *persona*; o musical, que inclui talento e domínio tecnológico da guitarra, e o sexual, baseado no seu "manifesto estilo fálico de performance". (idem) Waksman acredita que essa última dimensão só pode ser realmente contemplada sob a perspectiva dos debates sobre gênero e raça, presentes no contexto social dos anos 1960. Segundo Waksman (1999) "Hendrix foi em muitos modos o arquétipo do moderno *guitar hero* usando a tecnologia da guitarra elétrica para mediar as tensões raciais e sexuais que tem governado a produção da música popular."

O apego do autor às imagens de Hendrix agachado com a guitarra entre as pernas - dimensão fálica de sua performance - está em consonância com o conceito de *cock rock* problematizado por Frith (1990). Esse tipo de performance baseia-se na exposição dominante e explícita da masculinidade conjugando poder e prazer. Entretanto, a prática de colocar nomes femininos nas guitarras é comum em diversos *guitar heroes* como Eric Clapton (e sua "*Blackie*") ou B. B. King (e sua Gibson "*Lucille*"). O próprio Hendrix nomeou sua primeira guitarra de Betty, em homenagem a sua namorada na adolescência. Isso nos leva a perceber a guitarra como a imagem simbólica de uma mulher. A performance de Hendrix na música "Wild thing", filmada no festival Monterrey Pop, descrita por Waksman no artigo, cita que o guitarrista "simula relações com sua guitarra e o amplificador", "ejacula sobre o instrumento" e "se ajoelha em cima da guitarra", gestos em que o instrumento pode representar o corpo em um ato sexual.

Na revista *Guitar Legends*, Perna (2013) acredita que a performance de Hendrix compreende as duas interpretações acima comentadas:

"No palco, o ato de Hendrix estava claramente em débito com Townshend. Mas ele trouxe uma dimensão inteiramente nova para aquilo também – em uma palavra, sexo. Com sua pélvis esfregando e sua língua agindo com uma máquina cunilíngua, cada gesto de Hendrix no palco era mais explícito do que meramente

sugestivo. Em um momento a guitarra era um *phallus*. No momento seguinte, ela era uma amante que ele ansiosamente montava.” (PERNA, 2013, p.19)

O autor nos lembra do débito de Hendrix com as agressivas apresentações do guitarrista Pete Thousand que adotava uma postura violenta ao destruir seus equipamentos no fim de cada show. Para Frith (1996), a performance popular é um processo comunicativo que demanda interpretação. Em conformidade como as primeiras impressões vivenciadas pelo guitarrista Jeff Beck, ele compreende que quando se trata da atuação cênica na música popular, o corpo está no primeiro plano de significação:

“E tal uso do corpo (que é obviamente central para o que se entende aqui por arte da performance) depende da habilidade do público para entendê-la tanto como objeto (um objeto erótico, um objeto atraente, um objeto repulsivo, um objeto com significado, e como sujeito” (FRITH, 1996, p. 205).

A questão é que o corpo também é um instrumento. Para Frith, o uso do corpo como instrumento envolve dois componentes, o material, no caso de Hendrix, a guitarra elétrica e seus pedais de efeito, e o proposital, aqui representado pelo tipo de evento, seja uma apresentação ou gravação. Seus “truques” mais comuns – tocar guitarra com os dentes, colocá-la atrás das costas ou em cima da cabeça – eram considerados momentos únicos e difíceis que se tornaram elementos de distinção no circuito do *rock*. Assim, a arte da performance é vista pelo público como uma atividade elaborada que demanda muito trabalho na sua concepção, o que Frith entende por “estética do esforço”. Nesse plano, a valorização de um artista é resultado de um sentido de risco, de perigo e virtuosidade.

Waksman parte da teoria racial de Franz Fanon, para quem a definição da identidade do homem negro nasce da alteridade, onde “o outro” só é percebido no nível da cor da pele e do corpo. Assim, o homem branco constrói a imagem da negritude através da diferença, e mais ainda, através da reificação e do fetichismo das qualidades físicas do homem negro, o que desperta um sentimento de frustração por não poder atingir a totalidade das potencialidades sexuais daquele. Para Fanon, no imaginário social do homem branco, essa objetivação do homem negro representa uma verdadeira ameaça à sua personalidade. Nesse quadro, a relação social é baseada na admiração dissimulada e no medo, simultaneamente manifestados.

Jeff Beck não deixa dúvidas sobre como a *persona* extravagante de Hendrix representava um desafio para toda a geração de guitarristas ingleses. A inveja está explicitada na frase “nós adoraríamos ter feito isso”, o que demonstra como Hendrix era a

imagem da efetivação de um desejo reprimido de toda a juventude branca da época. Como lembram Millard et Swain (2004) Hendrix era “*The real thing*”², quer dizer, representava “um ato de reapropriação” do autêntico *blues man* americano. Ele era uma espécie de mito de origem amplificado, uma figura vingativa que aliava estereótipo selvagem com perícia musical e tecnológica.

Segundo Waksman, Fanon negligenciava o papel feminino na construção do mito de masculinidade negra. A aceitação do guitarrista americano tanto era fruto do fetiche sexual da mulher como também do investimento dos homens em imitá-lo, o que os induzia a emular seu aparato tecnológico, fenômeno que Waksman questiona se se configura em um tipo de “mercantilização como castração”. Hendrix, portanto, se encontrava na fronteira de gêneros, ora em direção ao território da inveja sexual masculina, ora de volta como signo da idealização erótica feminina. Esse prestígio foi logo percebido e fomentado por seu produtor Chas Chandler, cuja primeira medida foi criar um mito na imprensa ao vendê-lo como “Black Elvis”. Esse título atenuava toda a discussão sobre conflitos raciais e auxiliou a criação de uma imagem mestiça do guitarrista americano.



Fig. 1 – Hendrix tocando guitarra com a língua

A questão crucial de carreira profissional de Hendrix sempre foi sua presença simbólica como um homem negro dentro do universo majoritariamente branco do *rock*. Sua banda, formada por dois músicos brancos ingleses, e sua plateia, constituída em sua maioria por jovens brancos, denunciavam sua função mediadora, - e mesmo reconciliadora - entre dois “territórios” de raça distintos. Através do depoimento de guitarristas como Mike Bloomfield, contemporâneo de Hendrix, Waksman (1999) conclui que “eles acharam em Hendrix um modelo vivo para suas próprias tentativas de ultrapassar as barreiras de raça.” Assim, ele legitimava e encorajava a apropriação do *blues* por músicos de origem branca.

² Expressão americana que designa o verdadeiro, o único, o genuíno.

Se no convívio social ele era considerado um indivíduo tímido, quando empunhava uma guitarra elétrica sua feição facial e seu corpo se transfiguravam em uma espécie de xamã. Uma imagem sua muito conhecida, ajoelhado com a guitarra em chamas, aconteceu no festival Monterrey Pop em 1967. Na última música “*Wild thing*” Hendrix realizou um “culto do fogo sagrado” no palco quando incendiou sua guitarra. Essa prática de utilização do fogo em rituais de comunhão e elevação espiritual faz parte de diversas culturas e religiões – Maias, hindu, católica - desde os primórdios do homem. No mito de Prometeu, o fogo “é o princípio do conhecimento e do domínio da natureza. É conquista da tecnologia” (HORTA, 2011, p. 12) Hendrix, ao expor seu lado selvagem, deu início a metáfora da “religião elétrica”, termo com qual costumava a definir sua música e a sentimento gregário que ela despertava nos seus seguidores. Nesse sentido, Mafessoli afirma:

“A metáfora eucarística poderia ser aplicada a diversas aglomerações que ocorrem em torno de um desses objetos-imajados, como o cantor de *rock*, a equipe esportiva, o intelectual famoso, ou mesmo o pregador religioso (Os televangelistas, por exemplo), sem falar, evidentemente, do papa e de suas viagens, em grande pompa, que o levam aos quatro cantos do mundo. Em cada um desses casos, o objeto-imajado inanimado anima uma comunidade” (MAFESSOLI, 1995, p.129).

Assim, sua *persona* artística despertava a realização de um culto primitivo e dionisíaco onde se celebrava o corpo em uma transcendência espiritual. Maffessoli ao salientar sobre a recorrência dessa figura mitológica nas idolatrias pós-modernas acrescenta que “o “presenteísmo” dionisíaco é uma forma de sabedoria que pretende “homeopatizar” a morte, reconciliar-nos com a intensidade do momento vivido e, por isso, combater a angústia do tempo que passa” (MAFESSOLI, 2005, p. 58). Nessa perspectiva, Matesco, partindo de Bataille, sintetiza a reação conflitante instalada pelo recurso ao erotismo na performance corporal: “Os homens estão submetidos a esses dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que comanda o respeito fascinado. A interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (MATESCO, 2009, p.52)

***Voodoo Style* – Um ícone da moda e do consumo**

Se sua performance no palco era provocativa e extravagante, todo seu apelo estético estava associado à sua indumentária. Suas vestimentas eram tão inusitadas quanto seus movimentos eróticos com a guitarra. E todo seu guarda-roupa estava em conformidade com

a cultura psicodélica dos anos 1960. Segundo relatos de amigos, a primeira iniciativa de Hendrix ao chegar em Londres foi se dirigir para as lojas de vestuário *vintage* da cidade onde adquiriu sua famosa jaqueta militar do século de XIX usada na sua primeira apresentação na televisão em 1967.

Essa resignificação de uma vestimenta de outro tempo histórico confirma a teoria de Roland Barthes sobre o fenômeno da moda como “unicamente um problema de ritmo, um problema de cadência no tempo” (2005, p. 354). Segundo ele, a moda sofre uma alternância periódica em que elementos do passado podem ser reapropriados já que “a história é feita de vários tempos de duração diferente que se superpõem” (2005, p. 359). Como veremos a seguir, de certa forma a escolha minuciosa de detalhes na composição de seu vestuário particular, o guitarrista recuperava um pouco do “Dandismo” caracterizado pela “escolha extremamente refinada dos detalhes” (2005, p. 357).

Sua imediata aceitação no circuito da *Swinging London* foi causada pelo caráter cosmopolita e emergente da cena cultural, composta, sobretudo, por jovens empreendedores, provenientes da classe trabalhadora inglesa. O fator aglutinador do local - que tinha como ponto de referências principais, a rua *King's Road* em Chelsea, e as famosas ruas *Carnaby* e *Picadilly Circus* no Soho – girava em torno do trinômio: moda, música e consumo. Diversas lojas como a *Biba* e a *Dandie Fashion*³ eram verdadeiros pontos de encontro onde a sociabilidade se desenvolvia efetivamente com o rock como trilha sonora.

Uma marca típica desses espaços era aliar a prática do consumo com a apreciação musical, geralmente voltada para o *rock*, o que conferia unidade às três esferas acima citadas. Descrevendo aquela cena, Perna (2013) afirma:

“Londres era a capital imbatível do universo da cultura pop. Músicos de rock, artistas visuais, estilistas de moda e modelos celebravam dia e noite com mafiosos e aristocratas britânicos. Foi nessa atmosfera altamente carregada, intensamente criativa que o Jimi Hendrix Experience explodiu. Eles adotaram a atitude da *Swinging London*, bem como seu visual, com camisas ondulantes com seus elaborados babados e casacos de redingote corajosamente coloridos no estilo “*electric dandy*” popularizado por Brian Jones dos Rolling Stones” (PERNA, 2012, p. 18).

Não é a toa que Hendrix tenha se tornado um símbolo da cultura psicodélica e hippie. Segundo seus amigos, ainda em Nova Iorque, Hendrix já era um indivíduo vaidoso,

³ Lojas nas quais Jimi Hendrix foi visto várias vezes comprando roupas.

muito criterioso e ousado com o que vestia e era por muitos visto como uma aberração social. Em Londres, a concepção de seu trabalho foi detalhadamente construída sob uma estética visual cheia de cores adequada ao caráter inovador de sua performance. A partir de 1967, com o lançamento de seu primeiro disco, *Are you experienced*, Hendrix se tornaria um modelo, em todos os níveis artísticos, sonoro, gráfico, visual e comportamental. A indumentária de Hendrix, assim como sua música, é complexa, composta por muitos elementos e adornos da cabeça aos pés. Ao longo de sua carreira muitos foram os tipos de figurinos utilizados, mas podemos observar uma regularidade dentro da diversidade de detalhes de sua imagem.

A produção de sua indumentária iniciava com os adornos na cabeça onde Hendrix variava entre três estilos distintos. O primeiro com uma faixa colorida amarrada sobre a cabeleira afro, colocada de maneira semelhante ao cantor Little Richard, músico no qual se inspirou para compor seus figurinos⁴. A associação com o cantor da primeira fase do rock é inevitável uma vez que no Festival de Monterey, Hendrix adotou o figurino extravagante daquele, com faixa no cabelo e bigode. Além disso, a utilização das cores quentes vermelho, rosa e laranja na ocasião harmoniza o conjunto com o lado feminino da moda. Essa referência ao universo feminino na sua indumentária antecipava a androginia cultural manifestada no início dos anos 1970 com o movimento do *glam rock*. No cenário da moda atual, músicos como Marc Bolan e David Bowie são tidos como pioneiros dessa estética musical e visual. Entretanto, Jimi Hendrix já sugeria esse comportamento ambíguo ao conciliar a virilidade de sua performance com signos femininos expostos na escolha das cores e na composição minuciosa dos elementos da roupa. Essa combinação de opostos

Outro elemento importante eram seus chapéus customizados, sempre ornamentados com lenços, argolas e outros detalhes. Quando não usava nenhum dos dois elementos, Hendrix se tornava um signo da liberdade ao manter sua cabeleira desgrenhada, solta de forma a associar sua forma à experiência de expansão da consciência relacionada ao uso de drogas e alucinógenos em consonância com o contexto social vigente. Somente a partir de 1969, a cabeleira *Black Power* foi assumida no intuito de se pronunciar tacitamente a favor dos protestos contra o racismo.

Hendrix costumava portar casacos ou *blasers* super coloridos e camisas de seda com estampas floridas geralmente com bordados, representativos da estética *flower power* surgida no chamada “verão do amor” de 1967 e nas comunidades hippies:

⁴ Hendrix foi guitarrista de apoio na banda de Little Richard de dezembro de 1962 a junho de 1963.

“O movimento hippie foi praticamente o primeiro a produzir grandes transformações de posturas, as quais por natureza alojaram-se, por assim dizer, na moda. A resistência praticada inicialmente por uma minoria e, a seguir, por números cada vez mais consideráveis de pessoas tinham no vestuário o seu principal elemento de identificação. Assim foi que roupas, adornos, o tipo do penteado (estado dos cabelos), antes até que os gestos ou as maneiras de ser, acabaram por se constituir na espinha dorsal do sistema identificador do movimento” (CORREA, 1989, p. 20).

Por cima das camisas, normalmente abertas na altura do peito, Hendrix costumava usar colares com medalhões, cordões com pedras e diversos lenços para adornar ainda mais seu visual eclético. Outro costume era utilizar coletes coloridos e floridos, além de batas cuja procedência está conectada à origem indígena de sua família paterna proveniente da etnia Cherokee, localizada no norte dos Estados Unidos, seu país de origem. Essa conexão de identidade pode ser percebida na indumentária utilizada em Woodstock com franjas caindo sob os braços - semelhantes à feição de asas de um pássaro – com a qual Hendrix se transfigurava em uma espécie de xamã da “tribo” hippie, um símbolo da transcendência.⁵

Uma marca de seu figurino eram as calças de veludo, sempre de uma cor diferente, alinhadas com cintos ou lenços de diversos tipos presos na altura da cintura ou amarrada nas pernas. Seu calçado típico era as botas, mas podíamos vê-lo utilizar também sandálias e sapatilhas coloridas, o que lhe dava um visual mais relaxado e leve. É necessário frisar que o vestuário formava um conjunto harmonioso com a guitarra e a correia, está última sempre escolhida em conformidade com as cores da roupa. De forma geral, podemos concluir que Hendrix possuía uma consciência integral de sua estética desde a capa dos discos e fotos de divulgação até a escolha de sua indumentária e a de seus companheiros de banda nas performances.

Em todas as apresentações importantes de sua carreira, sobretudo nas ocasiões que ficaram gravadas para a posteridade, seu vestuário evidenciava sua preocupação com a totalidade de sua obra artística. De fato, o que podemos afirmar hoje através das inúmeras reproduções de sua imagem em camisas, muros, revistas é que Hendrix não apenas foi inspirado pelo espírito do tempo, mas também foi um ator social que interferiu na concepção de uma nova estética, funcionando como uma espécie de modelo em movimento da moda psicodélica e hippie.

⁵ Henderson afirma que na mitologia “[...] O pássaro é, efetivamente o símbolo mais apropriado da transcendência. Representa o caráter particular de uma intuição que funciona através de um médium, isto é, de um indivíduo capaz de ter conhecimento de acontecimentos distantes – ou de fato que conscientemente nada sabe – entrando num estado de transe” (HENDERSON, 1964, p. 151)

Paz e amor na fazenda, guerra no palco: Jimi Hendrix em Woodstock

Na revista *Guitar World*, de dezembro de 2011, diversos músicos, engenheiros de som e artistas de *rock* foram convidados a escolher as cem melhores performances da carreira do guitarrista americano em que a versão do hino americano “*Star-Spangled Banner*” interpretada em Woodstock, aparecia no topo da lista. Muitas personalidades consideram esse evento um dos momentos mais marcantes do século XX, uma vez que o Festival de Woodstock é símbolo de uma época, um marco histórico que representa o idealismo hippie no ápice de sua exposição, e talvez dissolução:

“A versão de Jimi Hendrix para o hino nacional norte-americano, intitulado *The Star Splanged Banner*, em que ele combinava a melodia com simulações de bombas e tiros vindos da sua guitarra, durante Woodstock, em 1969, é um dos momentos mais icônicos da cultura pop. Nada melhor para celebrar os 70 anos do nascimento do músico (27 de novembro de 1942) do que o lançamento de um documentário com toda a sua performance no festival símbolo da era paz e amor” (REVISTA MONET, 2013).

De fato, Hendrix empreendeu uma estética do contraste ao interpretar o hino americano em um evento pacifista com sons de guerra intercalados. Por um lado, muitos consideram sua interpretação um desrespeito a um símbolo cultural do país e a definem como um hino antipatriótico. Por outro lado, outros defendem que seu objetivo era chamar a atenção para os horrores da guerra do Vietnã e prestar uma homenagem aos combatentes e às famílias das vítimas do conflito. A origem de sua proximidade com a simbologia militar deve-se ao serviço prestado na brigada paraquedista no início dos anos 1960.

Com uma faixa rosa sobre o cabelo no estilo “*black power*”, o guitarrista americano portava na cabeça um delicado par brinco de pérola e um cordão com um pedra azul bem justo no pescoço. Sua calça de veludo azul turquesa estava em contraste com sua bata branca aberta na altura do peito. Esta peça continha franjas sob os braços, que quando levantados, o transformava em uma espécie de pássaro. Outros elementos como anéis e cintos com ornamentos, adornos típicos de seu estilo, completavam seu visual hippie indígena. É sempre bom frisar que sua composição cuidadosa de vestuário era uma idiosincrasia presente tanto nas suas apresentações como nos compromissos publicitários, e mesmo no convívio social, a ousadia na combinação das cores era um aspecto marcante.

A melodia do hino emerge no acorde final da música “*Voodoo Chile*”, executada na guitarra Fender Stratocaster branca, elemento importante na composição do vestuário, já que a cor branca representa a paz e a liberdade. Nesse momento, ele chama a atenção dos integrantes da banda para a música e faz o típico sinal de paz e amor para a plateia como se convocasse todo mundo para participar de um momento solene. A partir daí, o baixo para de tocar e Jimi permanece tocando a primeira parte da música em textura monofônica⁶ somente com a guitarra. É necessário notar seu semblante sereno quando executa esse trecho da música. Essa atitude concentrada e tranquila só vai ser interrompida quando ele começa a reproduzir os sons da guerra. Sua expressão facial muda com a nova abordagem deixando transparecer o horror do combate, com gestos faciais de sofrimento e dor.

A caracterização da guerra é feita principalmente com o pedal de efeito *univibe* e com Jimi acionando a alavanca da guitarra usada para esticar e contrair as cordas. O que mais impressiona é a forma como Jimi utiliza este dispositivo para emular os sons de aviões bombardeando e tiros de metralhadora. Este trecho reproduz sonoramente com fidelidade os ataques aéreos, e nos remete ao contexto social e político da guerra do Vietnã. As manobras e os tiros dos aviões são reproduzidos com sons agudos de forma a desempenhar uma verdadeira estética do caos e do ruído.

Aquino nos lembra que essa é natureza da criação estética de movimentos artísticos emergentes que se apropriam de outras linguagens – no caso específico um hino militar – para resignificar a música e propor uma nova visão sobre a mesma:

“Estética própria”, diga-se, que incorpora à própria linguagem qualquer outra criação, sem se importar muitas vezes com o que se poderia denominar de “localização cultural” daquilo que passa a ser utilizado em recriações sem conta, cuja natureza modifica profundamente o sentido da obra original. Essa “invasão” da obra alheia abre espaço para uma nova estética” (AQUINO, 2012, p. 74-75).

Jimi Hendrix imprime uma re/desconstrução do hino criando uma resignificação de uma forma musical tradicional. Ele se apropria de seu sentido militar e a transporta para uma nova dimensão estética, criando uma alternância formal entre o caráter solene original e sua inevitável função bélica prática. O que ele inaugura é uma nova percepção ao provocar o ouvinte para a natureza violenta da guerra e todo o aparato tecnológico inerente. Toda a experiência do Vietnã é remontada dentro de uma perspectiva radical que conjuga beleza e caos, paz e guerra.

⁶ A melodia é executada sem acompanhamento harmônico.

A alternância de harmonia (melodia) e caos (ruído) pode ser interpretada dentro da visão realista de Aristóteles e São Tomas de Aquino. O último partiu da teoria da “variedade na unidade” do primeiro para conceber o contraste entre o mal/feio e o bom/belo como inerentes a natureza do julgamento estético. Segundo Suassuna, essa relação é a que produz a verdadeiro sentido da beleza na obra tomista porque:

“[...] a variedade não deve abranger somente as partes belas de um todo; admite a oposição dos contrários, dos contrastes mais violentos, entre partes belas e feias, partes pertencentes ao bem, partes pertencentes ao campo do mal. Assim, a beleza de uma obra de arte que tem partes feias ou obscenas integrando seu todo decorre da unidade a que, nela, o mal e o feio são remetidos, juntamente com seus contrários” (SUASSUNA, 2008, p. 97).

Diversos julgamentos estéticos da música podem ser lidos nas páginas do *youtube* onde essa performance está disponível. As opiniões se dividem entre os que consideram essa interpretação uma atitude patriota e os que a veem como um protesto musical, já que segundo eles, Jimi era contra a Guerra do Vietnã e estava mandando uma mensagem subliminar ao governo americano através do discurso musical. De fato, as discussões são intermináveis porque a linguagem musical é uma estrutura comunicativa aberta e polissêmica.

Ao ser questionado em um programa de televisão⁷, o músico ampliou a controvérsia sobre a polêmica ufanista ao definir aquele momento em Woodstock como maravilhoso, nada mais. Nossa hipótese considera que Jimi Hendrix pretendia provocar uma reflexão através da arte sobre os horrores da guerra. Naquela manhã, Jimi estava despertando simultaneamente a comunidade hippie e a sociedade americana para a realidade contraditória do país. Sua música ao reproduzir a paisagem sonora da guerra do vietnã chamava atenção para a selvagem política externa americana. Nesse sentido, sua interpretação nada ortodoxa do hino coloca a estética a serviço da ética, unindo o sentimento à razão. Partindo de pensadores como Sócrates e Kant, Schiller nos lembra que a arte serve para educar o homem socialmente no sentido da liberdade e da autonomia. Portanto, Jimi Hendrix atingiu a síntese idealista/realista através da “estética do contraste” articulando os ideais de paz/amor com a representação sonora da guerra em Woodstock.

⁷ Dick Cavet Show em 9 de setembro de 1969.



Fig. 2 – Hendrix em Woodstock

REFERÊNCIAS

AQUINO, VITOR GOMES CORRÊA DE. **Aventura Estética da Publicidade: Vol. I - Introdução à Estética.** São Paulo: 2012. Disponível em vitoraquino.com.br/aventuraestetica.com.br. Acesso em 15/03/2013.

BARTHES, ROLAND. **Inéditos vol. 3 – Imagem e Moda.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CORRÊA, TUPÃ GOMES. **Rock nos Passos da Moda: Mídia, Consumo x Mercado cultural.** Campinas: Ed. Papyrus Editora, 1989.

Fender Magazine. Vol. 2, Corona, CA. 2013.

FRITH, SIMON. **Performing Rites: on the value of popular music.** Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FRITH, SIMON e MC ROBBIE, ANGELA. *Rock and Sexuality.* In **On the record: pop, rock and written word.** Editado por Simon Frith e Andrew Goodwin. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1990.

HENDERSON, JOSEPH L. **Os mitos antigos e os homens modernos.** In: JUNG, CARL G. (orgs.) *O homem e seus símbolos.* 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964.

HORTA, Maurício. **Mitologia: livro 3: lendas.** São Paulo: Ed. Abril, 2001.

Jimi Hendrix's 100 Greatest Performances (2011). In **Guitar World Magazine.** Vol. 32 N. 12. Pgs. 53-104.

PERNA, ALAN DI. *Jimi Hendrix Celebrating the music and the legacy of rock's greatest guitarist*. In **Guitar Legends**. Nº 115. Nova York, 2012.

MAFFESOLI, MICHEL. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, MICHEL. Dionísio (El Retorno). In **Iconologias**. Nuestras Idolatrias Postmodernas. Barcelona: Península, 2005.

MATESCO, VIVIANE. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2009.

Performance histórica de Jimi Hendrix em Woodstock vai ser exibida nos cinemas. Revista Monet. Disponível em:
<http://revistamonet.globo.com/coluna/blog/celebridades/performance-historica-de-jimi-hendrix-em-woodstock-vai-ser-exibida-nos-cinemas/>. Acesso em: 22/07/13.

SUASSUNA, ARIANO. **Introdução à estética**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008.

The Electric Guitar: a history of an American Icon. Editado por André Millard. Baltimore: John Hopkins University Press, 2004.

WAKSMAN, STEVE. *Black sound, Black body – Jimi Hendrix, the electric guitar, and the meanings of blackness*. In **Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience**. Cambridge, Massachusetts e London: Harvard University Press, 1990.

Jimi Hendrix - *The Star Spangled Banner* (Woodstock 1969). Youtube. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=euVROQrGyfk> ->. Acesso em 21/07/ 13.