

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

"REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL DA
PERFORMANCE DE JIMI HENDRIX NO FESTIVAL
DE MONTEREY - 1967"

LARRY ANDREWS MAGALHÃES

2168

5.9
(10)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - COHIS
Campus Stª Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Dpo. 38400-902 - Uberlândia - M.G. - Brasil

A Ellen Vianna e minha família.

Agradeço a Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos, que orientou este trabalho, e a todos os alunos e professores do Instituto de História que participaram, direto ou indiretamente, desta pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1	
Estados Unidos : Cenário Político - Cultura.....	13
Capítulo 2	
Jimi Hendrix.....	36
Capítulo 3	
Monterey.....	58
Conclusão.....	78
Bibliografia.....	81

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Jimi Hendrix (Foto: Álbum Jimi Hendrix: blues 1994).....12
2. Jimi Hendrix (Foto: Álbum Eletric Ladyland 1968).....35
3. Jimi Hendrix (Foto: Álbum Are You Experienced 1967).....57
4. Jimi Hendrix (Foto: Álbum Band Of Gypsys 1970).....77

INTRODUÇÃO

Durante os anos 1960, os norte-americanos presenciaram um intenso processo de mudanças, nos seus valores e costumes, em virtude de vários movimentos sociais e culturais, que estavam acontecendo neste período. Alguns desses movimentos foram chamados, ou rotulados, de "contracultura". Paralelamente a uma sucessão de mudanças que ocorriam no mundo capitalista, após a Segunda Guerra Mundial (1938-1945), essa contracultura ganhou destaque junto aos meios de comunicação, sendo reconhecida em todo país, e também fora dele. A expressividade desses movimentos, marcantes em suas atuações, e a contundência de seus debates, voltados aos valores da sociedade industrial capitalista, centrada na tecnocracia e no consumo, deram à essa geração uma consciência social e uma criticidade que marcaram estes anos.

Nesse sentido, dada à complexidade do tema, este trabalho, por meio da apresentação do guitarrista Jimi Hendrix em Monterey (1967), discutirá alguns aspectos sociais e políticos que contribuíram para o amadurecimento das idéias da contracultura.

Não foi por acaso que a apresentação de uma banda de rock (Jimi Hendrix Experience), direcionou todo este trabalho. Esta música ganharia, neste momento, uma força social e política, até então desconhecida pela sociedade. Ela tornar-se-ia um dos meios de contestação mais utilizados por aquela juventude, que estava desacreditada com a realidade que lhes estava sendo apresentada. Logo na primeira metade da década de 1950, o rock n'roll criava uma nova tendência musical entre os estilos tradicionais, cativando o público jovem com grande rapidez, tornando-se não apenas um novo estilo musical, mas um novo estilo de vida. Com a intensa atuação do mercado fonográfico, as portas abriram para este novo

fenômeno, e logo apareceram os primeiros astros do rock n'roll, como, Bill Halley, e Elvis Presley.¹

*"Como é mais do que sabido , o rock foi buscar esse elemento físico , esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do rythm n'blues , tão fortemente arraigadas nos EUA. Aquilo que o branco queria só o negro possuía , mas o clima macarthista dos anos 50 teimava em impedir a união. Nas proféticas palavras do coronel Parker, o empresário de Elvis Presley, " o dia em que eu achar um branco que cante como um negro ficarei rico". Ficou."*²

Para trabalhar alguns aspectos que conduziram uma juventude à criação de uma contracultura, a pesquisa foi direcionada para os ambientes no qual viveu o artista. Assim, locais como o Harlem, e o bairro boêmio do Greenwich Village, ambos situados na cidade de Nova York, tornaram-se o foco desta pesquisa. Este mundo marginal, no qual viveu Jimi Hendrix, foi essencial para o desenvolvimento de nosso trabalho, já que o material referente a estes lugares, eram ricos em informações e detalhes.

Este trabalho foi desenvolvido em três capítulos. No primeiro, o cenário político-social norte-americano - durante as décadas de 1940, 1950 e 1960 - é abordado, destacando os movimentos culturais do mundo underground (Harlem e Village). Posteriormente (segundo capítulo), a biografia de Jimi Hendrix é utilizada, juntamente com alguns aspectos da cultura negra (jazz e blues), para nortear nossa pesquisa, e situar este artista naquele contexto marginal que havia sido trabalhado no capítulo anterior. Após este levantamento da trajetória artística de Hendrix pelo mundo underground, o terceiro capítulo compõem-se de uma análise feita sobre sua apresentação, no Festival de Monterey, fechando assim, a parte de desenvolvimento do trabalho.³

¹ Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Revista Somtrês. Editora três São Paulo. 1981, p. 10.

² Cf. CHACON, Paulo. *O Que é Rock*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1981, p.14.

³ Cf. JIMI Hendrix Live at Monterey. Produção de Alan Douglas. Um filme de D.A Pennebaker and Chris Hegedus. 1986.

Para realizar um trabalho com esta perspectiva, se fez necessário, um conhecimento teórico-metodológico, que envolvesse alguns conceitos da história social e cultural, além de questões relativas, à uma nova concepção de narrativa histórica.

A partir dos anos 1930, os franceses da escola dos Annales começavam a fazer críticas contundentes à historiografia positivista, a qual condenavam por fazer uma história dos grandes heróis. Segundo estes pesquisadores, a cultura poderia ser muito bem utilizada, para representar uma memória coletiva, onde as produções artísticas desempenhariam um papel primordial, juntamente com outras áreas, como a sociologia, a psicologia e a economia, para este resgate histórico.

Com esta nova perspectiva na historiografia, a História Cultural, até então deixada em segundo plano, começa a ganhar um maior destaque junto aos pesquisadores. A vida cotidiana - família, religião, morte, valores - juntamente com as produções artísticas, de uma forma geral, tornavam-se um norteador das pesquisas no campo da história, no decorrer do século XX.

A representação histórica e social proposta nesta monografia, volta-se à questão artística, destacando algumas produções que foram importantes nesse momento. A influência da cultura negra (do jazz e do blues) diante daqueles movimentos de contestação, serão analisadas constantemente ao longo de nosso trabalho. A obra de Eric J. Hobsbawn, "A História Social do Jazz", foi fundamental na criação de um contexto marginal, no qual estava inserida esta música. Nela, este pesquisador enfatiza a importante relação entre a obra artística (jazz) e a realidade vivida (o cotidiano de seu compositor), onde apenas um prévio conhecimento musical não seria suficiente para a compreensão deste estilo revolucionário. O jazz, segundo Hobsbawn, não poderia ser analisado, separadamente de seu contexto.⁴

A história social, como coloca o próprio Hobsbawn:

"(...) nunca pode ser mais uma especialização, como a história econômica ou outras histórias hifenizadas, porque seu tema não pode ser isolado(...) O historiador das idéias pode (por sua conta e risco) não dar a mínima para a

⁴ Cf. HOBBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1990, 87.

*economia, e o historiador econômico não dar a mínima para Shakespeare, mas o historiador social que negligencia um dos dois não irá muito longe"*⁵

Para fazer um trabalho relacionado à música daquele período, foi preciso trabalhar também com o contexto musical dos anos 1940, 1950 e 1960, destacando outros importantes artistas da música, como Charlie Christian, Muddy Waters, Janis Joplin e Jim Morrison.

É com esta perspectiva musical e histórico-social, que tentarei direcionar esta monografia.

⁵ Cf. HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p.87



* HENDRIX, Jimi. *Jimi Hendrix: blues*. MCA Records. (1994). 1 fotografia.

CAPÍTULO 1

Estados Unidos : Cenário Político - Cultural

Em um período de trinta anos, que correspondem às décadas de 1940, 1950 e 1960, os Estados Unidos sofreram grandes transformações em todos os campos da sociedade, influenciando no comportamento e no pensamento de toda uma sociedade no decorrer do século. O cenário político-cultural dos Estados Unidos, neste determinado período, foi marcado pelos efeitos do pós-guerra. A "Guerra-fria" norteava o surgimento de uma nova mentalidade político-social, adotada pelo estado americano. Medidas repressivas e autoritárias, que visavam deter o avanço comunista e aumentar a influência norte-americana no mundo, começavam a ser postas em prática. Juntamente com o avanço da economia americana, uma sociedade com características ligadas ao consumo tornava-se cada vez mais forte. Esta sociedade capitalista burguesa, aparentemente estável e próspera, começou a criar - e posteriormente fortalecer - dentro de si, elementos que contestariam esta imagem harmoniosa. Apenas uma parcela da população norte-americana estava usufruindo dos recursos gerados pelo capitalismo. O restante da população vivia às margens desta sociedade ¹. Estas áreas marginalizadas, ricas na

¹ Cf. JACOBY, Russel. *Os Últimos intelectuais: A Cultura Americana na Era da Academia*. Tradução: Magda Lopes. Revisão Tradução: Caio Rodrigues e Martha Steinberg. São Paulo. Trajetória Cultural. USP, 1990, p. 76.

tradição popular, começavam a trabalhar em busca de sua auto-suficiência política, social, econômica e cultural, o que influenciou em muito, o surgimento, no final deste período, de uma geração muito atuante, que ficou conhecida como contracultura.²

Após a Segunda Guerra Mundial, ocorreu um crescimento significativo na economia norte-americana, seguido por um grande crescimento político. Os Estados Unidos haviam se tornado uma potência mundial. A luta com o bloco socialista por uma hegemonia político-econômica, fez com que os Estados Unidos tomassem medidas duras à influência comunista dentro de seu território, como o Macarthismo, que consistia basicamente na perseguição aos comunistas. Com certeza, a atividade mais conhecida do Macarthismo foi a perseguição aos artistas de cinema, ato conhecido como a "caça às bruxas", onde a histeria anticomunista havia chegado em seu ponto máximo. Foi criado um comitê de atividades anti-americanas (1938-1975), onde personalidades do cinema eram acusados de possuírem alguma militância de esquerda. O medo pairava sobre os artistas, já que até mesmo pessoas que não tinham nenhuma atividade política, estavam sendo acusadas pelo comitê ou até mesmo por seus companheiros (artistas de extrema direita ou artistas que denunciavam companheiros apenas para se defenderem).³

Neste período, no qual o Macarthismo atuava, alguns bairros de Nova York, como o Greenwich Village, haviam tornado-se redutos de intelectuais e de artistas boêmios. Estes lugares, conhecidos como "underground", tornaram-se grandes centros de atuação e troca de conhecimento de vários jovens, que viviam nos bares e cafés discutindo sobre diversos temas. A noite, a bebida, as drogas e

² Contracultura: Expressão que designa os diversos movimentos que eclodiam na década de 1960, inicialmente nos Estados Unidos, espalhando-se em seguida para o resto do mundo. A contracultura tem como exemplo o movimento "hippie".

³ Cf. PEIXOTO, Fernando. A CAÇA ÀS BRUXAS NOS ESTADOS UNIDOS EM 1947: BRECHT DIANTE DO COMITÊ DE ATIVIDADES ANTIAMERICANAS. Cultura Vozes. Rio de Janeiro nº 4, jul. 1997.

o sexo faziam parte da vida boêmia destes lugares. Vários jovens sobreviviam de obras artísticas desenvolvidas no próprio bairro - peças teatrais, poesia e artigos publicados em periódicos ou mesmo pela imprensa "underground". Estas obras não estavam restritas a esses locais, mas seu público mais fiel e engajado era aquele que vivia na marginalidade. A atuação dos jovens intelectuais, dos anos 1940 e 1950, foi muito significativa neste período, onde suas idéias estimulavam o seu público a um ter uma visão mais crítica da sociedade americana que se formava.⁴

Com a explosão do ensino superior e o crescimento econômico do pós-guerra, começaram a ocorrer algumas reestruturações nas cidades norte-americanas. Desta forma, o bairro do Greenwich Village também participou destas mudanças, o que fez com que o lugar perdesse parte de sua característica. Os intelectuais e os beats⁵ (boêmios dos anos 1940 e 1950) sentindo-se ameaçados pelas mudanças que estavam acontecendo no local, começaram a sair do Village. Os jovens intelectuais seguiram para o confinamento das universidades, e os beats caíram na estrada. O cenário boêmio estava modificando-se. Os bares e os cafés estavam sendo substituídos por vias expressas e por uma estrutura comercial de grandes edifícios, que seguia os ideais capitalistas norte-americanos.⁶

Com os intelectuais indo para as universidades, suas atuações ficaram restritas a um determinado público (universitários), o que não acontecia no Village, onde seus artigos atingiam, além do público underground, uma grande parcela da população. Os debates político-sociais, econômicos e culturais começavam a invadir o campus. As circunstâncias históricas, que ocasionaram as reestruturas

⁴ Cf. JACOBY, Russel. *Os Últimos intelectuais: A Cultura Americana na Era da Academia..* Tradução: Magda Lopes. Revisão Tradução: Caio Rodrigues e Martha Steinberg. São Paulo. Trajetória Cultural. USP, 1990, p. 73-4.

⁵ *Ibid.*, p. 66-5.

⁶ *Ibid.*, p.72.

no Village, começavam a limitar a atuação dos beats (como aconteceu com os intelectuais) naquele local durante a década de 1950, fazendo com que eles buscassem novos locais, longe daquela sociedade que os descontentavam.

Robert Michaels coloca que "a boêmia era com freqüência uma etapa caracterizada pela pobreza, pela liberdade e pelo ódio à burguesia"⁷. Com esta descrição da vida boêmia, pode-se entender o que levou a população beat e vários intelectuais a fugirem de Greenwich Village. Aquele ambiente no qual a boêmia vivia, estava sendo parcialmente alterado para um modelo burguês capitalista que não os agradava.

A despreocupação com a vida capitalista tinha tornado-se uma das características mais marcantes dos beats e intelectuais deste período. As alterações que ocorreram no Village fizeram com que o bairro incorporasse algo do modelo capitalista norte-americano, onde o aspecto financeiro começava a ganhar importância. O ambiente marginal e barato, que acolhia os boêmios dos anos 1940, estava transformando-se em um lugar caro, o que impossibilitava a permanência de grande parte desta população. "Havia acabado os bons tempos em que ninguém tinha emprego e que ninguém se importava (...) apenas os círculos do jazz, das drogas e os hippies continuaram a evocar uma vida marginal".⁸

Nas décadas de 1940 e 1950, além dos bairros boêmios, existiam outros locais marginalizados, que viviam com base nos valores populares. Estes lugares eram os guetos negros. A cultura negra começava a ganhar destaque e importância no mundo underground (bairros boêmios) nos anos 1920, com a ascensão do jazz e do blues. A música negra estava abrindo caminho para a

⁷ *Apud.*, JACOBY, Russel. *Os Últimos intelectuais: A Cultura Americana na Era da Academia.* Tradução: Magda Lopes. Revisão Tradução: Caio Rodrigues e Martha Steinberg. São Paulo. Trajetória Cultural. USP, 1990, p.39

⁸ *Ibid.*, p.42.

valorização de uma parte da cultura popular norte-americana. Nos anos 1940, o "bebop", uma das vertentes do jazz, dá a este estilo um caráter ainda mais contestatário. Baseado nas formas do jazz de origem⁹, esta revolta musical tinha, como característica, a criação de músicas complexas e praticamente impossíveis de serem reproduzidas por músicos brancos, que lucravam mais do que os próprios negros. O "bebop" encontrou um público pequeno, quase restrito ao underground, mas foi muito importante para ascensão de uma parte da cultura popular. O jazz foi a música que embalava as noites de alguns bares do Greenwich Village, influenciando vários artistas com seu caráter livre e atraente.

Os artistas negros que estavam começando a se apresentar nas artes de vanguarda, ou nos musicais de jazz, estavam interessados em contribuir para a integração das artes. Porém, existiam aqueles que visavam o crescimento específico da cultura afro-americana, como os músicos, por exemplo, que resistiam à europeização, cultivando apenas a influência popular da cultura negra. Assim, o "bebop" - movimento revolucionário do jazz - influenciava os artistas brancos e fortalecia a importância da cultura negra.¹⁰

Uma das principais influências da cultura negra nas artes do Village, foi a sua liberdade sexual. Temas retirados do cotidiano dos guetos - que eram a base da música negra - se diferenciavam em muito da cultura vigente. O corpo era trabalhado de uma forma intensa pelos artistas negros, tanto em suas performances quanto nas letras compostas, onde o destaque para as formas sexuais criava um aspecto fervoroso e ao mesmo tempo obsceno.

Naquela época, e ainda hoje, um dos maiores e mais importantes guetos negros dos Estados Unidos localizava-se na cidade de Nova York, sendo conhecido como Harlem. Neste local, encontrava-se uma quantidade bem significativa da população negra que habitava no norte do país.

⁹ *Ragtime* do século XIX. Cf. HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p 58.

¹⁰ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.200-7.

A música negra, que ganhava destaque no mundo branco "underground", tinha o Harlem como o seu grande laboratório. Ela fazia parte deste mundo. A dura realidade dos negros estava sempre presente, nas melodias e nos arranjos do blues e do jazz. A "visão da vida adulta, verdadeira, totalmente destituída de ilusões e de farsas" ¹¹, coloca estes estilos musicais como um excelente material para análises sociais.

O Harlem, ainda hoje, faz parte de uma "América discriminada". A realidade deste local é marcada pela pobreza, pelo desemprego e pelo descaso em áreas importantes, como a educação e a saúde. Nos anos 1940 e 1950, com o aumento das reivindicações pelo fim da discriminação racial, algumas ações foram tomadas pelo estado norte-americano - como o fim da segregação nas universidades - para amenizar os conflitos. Porém, a realidade dos bairros negros permaneceu a mesma: "(...) legalmente não existe segregação (...) apesar de tudo isso, o homem branco continua no topo". ¹²

O Harlem possui características que são peculiares à América branca e rica. No gueto existe uma sensação discriminatória em todas as atividades desenvolvidas, seja ela econômica, política ou social. Em tudo que se faz em um lugar como este, o seu contexto de pobreza e discriminação estará sempre presente. Suas ruas estão sempre lotadas de pessoas nas calçadas, conversando entre si, jogando, consumindo drogas e prostituindo-se. Mas estes aspectos do local não são inerentes ao negro, como imaginam parte da população branca, mas sim, subprodutos de um gueto que não tem dinheiro e emprego suficiente. A preferência dos habitantes por locais públicos está diretamente envolvida com as péssimas condições de seus apartamentos, que são, na sua maioria,

¹¹ Cf. HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990. p 170.

¹² Cf. HARRINGTON, Micheal. *A Outra América: Pobreza nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1964, p.74. Micheal Harrington foi um dos intelectuais conhecidos como urbanistas. Juntamente com outros intelectuais, viviam de artigos publicados em periódicos que atingiam um público grande. Estes urbanistas viveram na boêmia noturna do Greenwich Village e desenvolveram críticas contundentes à modernização das cidades e a destruição de locais de socialização. Ele foi um grande urbanista e pesquisou a fundo a marginalidade dos Estados Unidos, os bairros mais pobres e o underground.

pequenos, desconfortáveis e sórdidos. A realidade do Harlem é das ruas atulhadas de lixo, de homens ociosos e de péssimas condições de educação. Mas juntamente com todos estes tristes aspectos, existe também, um Harlem da comida típica, da dança, da música, da alegria e da fé.¹³

Com este contexto local, a religião muçulmana, que era considerada pelos negros uma religião de iguais, cresceu muito junto a esta população nos anos 1950 e 1960, devido à crescente luta contra o racismo e a discriminação que envolvia toda esta sociedade marginal. Segundo os negros, as religiões dos brancos os escravizavam. Assim, surgiram alguns líderes religiosos que lutavam a favor dos direitos civis, como Malcom X e Martin Luther King. Eles lutavam de forma pacífica pela dignidade dos negros que viviam nos Estados Unidos. O Movimento Negro teve seu caráter pacífico até 1965, quando o grupo de oposição mais radical (O partido dos Panteras Negras) começou a ganhar força política e reconhecimento da população negra. A sua atuação ficou ainda mais acentuada, após o assassinato de Martin Luther King em 1968.¹⁴

Os guetos apresentam um aspecto político muito forte. A luta pelos direitos civis e a criação dos movimentos negros de contestação (Black Power) foram consequência dos anos de discriminação e descaso. Os negros americanos estavam limitados a um pequeno espaço da América. A segregação racial não declarada, mas nítida, criava um homem que, classicamente, era a imagem de uma "outra América", frustrada, degradada e revoltada. A sorte dos negros, muitas das vezes, dependia da decisão do homem branco.¹⁵

¹³ Cf. HARRINGTON, Micheal. *A Outra América: Pobreza nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1964, p. 79-80.

¹⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1992, p. 74-5.

¹⁵ *ibid.*, p. 80-7

Mesmo com uma situação desfavorável, a cultura negra começava a ganhar reconhecimento. Desde a segunda grande guerra, o público de jazz e blues aumentou significativamente, fazendo com que esta música não ficasse restrita aos guetos. Com a influência desta música, surgiu nos anos 1950, um estilo que viraria um fenômeno nacional e posteriormente mundial: o rock n'roll. Com o sucesso deste novo estilo, o público de jazz e blues, tornou-se cada vez mais raro. Seus fãs ficaram restritos ao circuito "underground" dos bairros negros e dos bairros boêmios, como pode ser visto na obra beat de Jack Kerouac, "On The Road", onde os personagens Sal Paradise e Dean Moriarty embalavam suas noites nos "nightclubs" de jazz dos subúrbios e bairros boêmios. Em uma das passagens de "On The Road", Sal Paradise narra a sua grande paixão pela música negra (e a de Dean Moriarty), ao visitar um amigo, o músico de jazz Slim Gaillard, em uma de suas apresentações em San Francisco:

" Em Frisco, multidões enormes e atentas de semi-intelectuais sentavam a seus pés e o escutavam ao piano, no violão e nos bongôs. Já quente, ele, tira a camiseta e vai fundo. Faz e diz tudo que lhe vem à cabeça. Pode cantar "cement Mixer, put-ti, put-ti" e diminui de repente a percussão e o ritmo, mal tamborilando sobre o couro, enquanto todos se inclinam para a frente sem respirar só para ouvi-lo ; imaginava-se que ele fosse fazer aquilo por um minuto ou algo assim, mas ele seguia em frente por uma hora ou mais , criando um ruído imperceptível com a ponta de suas unhas (...) Dean ficava lá atrás dizendo , "Meu Deus! Sim" e entrelaçando as mãos com reverência e suando: "Sal, Slim saca todas, ele saca todas!"¹⁶

Nos guetos, esta música desempenhava um papel social muito importante. Os seus músicos eram considerados heróis pelos jovens negros. Eles sempre procuravam manter uma aparência impecável (vestiam-se bem), o que alimentavam os sonhos de vários garotos, de algum dia, se tornar um músico de jazz e fazer parte do mundo das artes, dominada pela cultura ocidental branca.

¹⁶ Cf. KEROUAC, Jack. *On The Road - Pé na Estrada*. Tradução: Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo. Editora Brasiliense. 1984, p.183-4.

Além de sua importância para a população negra dos guetos, o jazz ganhará, também, um valor fundamental para os artistas de vanguarda do Greenwich Village nos anos 1960. A sua liberdade (improvisação e virtuosismo) influenciará este período.¹⁷

Desde o início do século XX, o Village estava atraindo intelectuais com promessas de emancipação, arte, sexualidade e livre pensar. Mas durante os períodos de reestruturação dos bairros, estas perspectivas ficaram cada vez mais limitadas. A transição entre a geração dos beats e dos intelectuais (anos 1940 e 1950) para a contracultura (década de 1960), é vista por vários intelectuais como o final da legítima boêmia. A alteração dos personagens do Village, e sua comercialização, criou um descontentamento por parte dos intelectuais, que enxergaram todas estas mudanças como uma perda da essência marginal, bem como de seu poder de atuação. Ao se tornar alvo da cultura de massa¹⁸, parte de seu caráter político se perderia, porém não se acabaria. O aspecto artístico e marginal ainda iria prevalecer naquele local.

"... uma outra espécie de história e outra espécie de política estavam sendo feitas, em Greenwich Village, na cidade de Nova York. Era uma história política que nada tinha a ver com estados, governos ou exércitos, ou com a resistência pública. Tinha a ver, em vez disso, com a arte e seu papel na vida americana. Por isso não eram apenas os que faziam política, em Washington, que estavam moldando a cultura americana dos pós-guerra, mas também, e de maneira importante, grupos de indivíduos que expunham modelos da vida cotidiana a uma geração - afrouxando delicadamente a estrutura social e cultural, ao fundir a vida pública e privada, o trabalho e a diversão, a arte e a experiência comum".¹⁹

¹⁷ Cf. HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p. 213.

¹⁸ A cultura de massa resulta dos meios de comunicação de massa. São considerados meios de comunicação de massa o cinema, o rádio, a televisão, o vídeo, a imprensa, as revistas de grande circulação, que atingem rapidamente um número enorme de pessoas pertencentes a classes sociais de diferente formação cultural

¹⁹ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.13.

Com a reestruturação das cidades e o seu destaque junto ao mercado (adaptação do capitalismo a esta cultura não oficial), o Greenwich Village estava se tornando, um dos grandes centros artísticos dos Estados Unidos, chamando a atenção de vários artistas, que buscavam inspiração naquele ambiente marginal.

Os investimentos econômicos em vários setores da sociedade foram intensificados com a Guerra-fria. A disputa pelo posto de grande potência mundial atingiu também as artes, onde o investimento na cultura artística do país tornara-se uma das principais preocupações do governo. Desta maneira, em 1963 foi criada uma comissão das artes. O senador Jacob Javits defendia com grande preocupação o investimento neste campo. Em uma de suas defesas, ele coloca que "ao não reconhecer as artes, os Estados Unidos estavam ficando para trás de outras grandes nações, colocando a grandeza e dignidade de nossa nação em perigo" ²⁰.

Com a crescente fuga daquela população boêmia e intelectual, o Village conheceu algumas mudanças (seu caráter boêmio e marginal misturava-se com a popularidade do mercado artístico), porém, seu caráter artístico ganharia grande destaque ao longo dos anos 1960, com os vanguardistas do teatro, do cinema, da poesia e da música, que destacavam a importância da cultura popular²¹ em suas obras, forjando novas noções de comunidade, corpo, trabalho, diversão, mulher e natureza. "A geração ascendente dos jovens artistas de vanguarda em Greenwich Village, no início da década de 60, em vários veículos de comunicação de massa, ocupou uma nova posição tanto no mundo artístico, como na cultura americana em geral". ²²

²⁰ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.18.

²¹ Cf. ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofia da Educação*. Editora Moderna. 1996, p.40. O conceito de Cultura Popular é complexo. De maneira geral, consiste na cultura anônima produzida pelo homem do campo, das cidades do interior ou pela população suburbana das grandes cidades. No Sentido mais comum, a cultura popular é identificada ao folclore, que constitui o conjunto de lendas, contos, provérbios, práticas e concepções transmitidos oralmente pela tradição.

²² Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.14.

Nos anos 1960, a busca por novos mercados se intensificou e chegou no âmbito cultural, onde o capitalismo tinha como objetivo explorar o lazer - que envolvia as artes, os bares, os cafés etc - já que existia um grande mercado formado por jovens que estava desabrochando. O Greenwich Village, um lugar mitificado pela boêmia, e um grande terreno de vanguarda, era um local perfeito para os meios de comunicação de massa difundirem este modelo de vida para toda uma sociedade, criando uma grande expectativa, tanto do público quanto dos jovens artistas.

As artes e a reestruturação de parte do bairro fizeram do Village um centro de entretenimento para estranhos e um grande negócio para os agentes imobiliários. O bairro, agora como uma atração turística, havia se tornado em grande parte um ponto de referência para um entretenimento caro. Com estes projetos artísticos, os aluguéis se elevaram. Conseqüentemente, grande parte dos artistas estavam se mudando para o leste (East Village) a procura de aluguéis mais baratos.²³

Como consequência desta proliferação do caráter artístico e boêmio do Village, ocorreu no início dos anos 60 uma grande quantidade de produções artísticas que viriam a influenciar todo um pensamento jovem, desencadeando um movimento conhecido como "contracultura".

Nova York se tornava a capital cultural da nação nos anos 1960, tendo o bairro do Village, como seu principal ponto artístico.

Diferentemente dos beats dos anos 1940 e 1950 (estavam se afastando do bairro), que viviam da boêmia e eram em sua maioria jovens pobres, os artistas de vanguarda (maioria de classe média) que estavam chegando ao Village nos anos 1960, não estavam radicalmente contra a cultura da corrente dominante, mas sim, estavam buscando transformá-la. Estes artistas modelaram as discussões sobre a

²³ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 87.

arte e a cultura no decorrer do século, utilizando-se dos meios de comunicação da cultura de massa para divulgar o que estava ocorrendo no interior dos teatros e galerias de arte.²⁴

A massificação e a popularização das artes que estava sendo proposta pelos artistas de vanguarda dos anos 1960 tornou-se algo constante no Village. Os artistas tinham a preocupação de elevar a cultura popular, como o teatro de variedade, o jazz e o rock n'roll, e popularizar a arte de elite, como a ópera que era apresentada nos bares do bairro. A circularidade entre aspectos da cultura popular e cultura de elite fazia parte das obras deste período.

"Os efeitos do rock e das drogas psicodélicas sobre a contracultura foram bem documentadas (...) modos alternativos de produção cultural foram componentes cruciais da mudança social. Não foram exatamente "reflexos" da sociedade ; contribuíram para moldar a própria forma e estilo do protesto político e cultural no final do decênio".²⁵

O Greenwich Village era um espaço místico, um ambiente festivo, artístico, exótico, com vários artistas e um público diferente daquele da cultura oficial. Era um local onde estava acontecendo o renascimento cultural de um país. Havia sido criado uma consciência do caráter histórico e artístico do local, onde as reestruturações urbanas estavam sendo duramente criticadas. O bairro boêmio e étnico do Village ganhava força e autonomia na década de 1960. Era uma pequena cidade dentro de uma outra. O seu projeto arquitetônico - ruas estreitas, apartamentos pequenos que ficavam sobre os cafés e bares - se diferenciava em muito do novo modelo quadriculado metropolitano. Um modelo ideal para a vida social e artística. "Greenwich Village era (...) uma comunidade fechada, com um grau incomumente alto de tolerância e diversidade, traços que a convertiam num laboratório do modo de vida democrático".²⁶

²⁴ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.20.

²⁵ *Ibid.*, p.24.

²⁶ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.30.

O Village era um dos poucos locais nos Estados Unidos que casais de diferentes raças podiam sentir-se à vontade. A discriminação racial estava sendo um dos grandes temas de discussão naquele momento, com a luta pelos direitos civis. Ao contrário do restante do país, no Village, a mistura de raças era tratada com normalidade pelos moradores. Os músicos de jazz - que eram em sua maioria negros - circulavam e se apresentavam com frequência no bairro. Seu papel e sua influência junto aos demais moradores, principalmente artistas de vanguarda e os remanescentes da boêmia era muito grande. O aspecto marginal das artes e do estilo de vida do Village (sua identidade), se deve muito a cultura negra.

Os artistas de vanguarda²⁷ dos anos 1960 estavam se apresentando em várias casas (bares, cafés e teatro) no Village. Algumas destas casas tornaram-se pontos de referência da vanguarda americana. O Living Theater, o Village Voice, o Taberna Cedar, o Folklore Center e cafés como o Fat Black Pussy Cat e o Bizarre, eram os locais de encontro e de grandes apresentações destes artistas.²⁸

A música também estava sendo bastante divulgada no Village. Com a explosão do rock inglês nos anos 60, os músicos americanos mais engajados apresentavam-se no bairro, mostrando uma música folclórica (folk song), com uma base de música negra e influências da música country americana. Este estilo musical que era, em parte, uma recusa ao rock Inglês (Beatles e Rolling Stones), ganhou força na voz de alguns artistas. Com um violão e letras bem críticas à sociedade vigente, nomes como Bob Dylan e Joan Baez, ganhavam cada vez mais prestígio entre os jovens. A partir do aumento deste público, várias casas abriram espaço para estes artistas mostrarem sua arte. Locais como o Gerd's Folk

²⁷ Grupos políticos, sociais ou artísticos que defendem idéias pioneiras. Expressão originada do francês *Avant-gard*. Este termo será utilizado para os artistas do início dos anos 60 posteriores aos boêmios (beats) dos anos 50.

²⁸ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.36-7.

City, o Gaslight, o Café Basement e o Why not?, sempre tinham em sua programação artistas do folk song.²⁹

O jazz também fazia parte da programação dos bares do Village - Café Bohemy, o Village Vanguard, Half Note e o Five Spot. Importantes músicos do jazz, como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charles Mingus e John Coltrane, apresentavam-se em casas lotadas de jovens boêmios e artistas de vanguarda, que se identificavam muito com aquela música. O East Village, também foi outro local em que os artistas de jazz apresentavam-se com frequência.³⁰

Os primeiros artistas de vanguarda dos anos 1960 viveram junto com a geração de beats e artistas que embalavam as noites dos anos 1940 e 1950. Estas pessoas - expressionistas, bailarinos, cineastas, poetas beats e músicos - ainda estavam trabalhando no auge de suas forças no início dos anos 1960, o que, com certeza, influenciou grande parte destes novos artistas.

No teatro, estes artistas que chegavam ao Village nos anos 1960 inspiravam-se no movimento Off-Broadway³¹, que era apresentado na década anterior. Temas como ritual, mito, sonho e autobiografia, que fizeram parte de uma grande quantidade de obras teatrais dos anos 60, foram buscados em peças de antecessores.

O Greenwich Village havia se transformado em uma comunidade artística nos anos 1960. Moradores e artistas estavam criando uma consciência comunitária, que seria essencial à revitalização urbana na década de 1960. Este caráter artístico, e esta consciência de comunidade, eram pontos marcantes no Village.

²⁹ Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Editora três São Paulo. 1981, p. 58.

³⁰ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 84.

³¹ Teatro em casas de pequena escala, sem expectativa de sucesso comercial.

A vanguarda artística que se encontrava no Village era composta por uma maioria branca. Porém, os negros começaram a participar deste mundo, através da música e das obras dos próprios vanguardistas brancos, onde aspectos da cultura negra eram retratados em suas obras, como a liberdade sexual, as drogas e o jazz. "Negros e brancos geralmente ocuparam domínios estéticos separados, como o fizeram na segregada história das artes americanas. Porém, neste momento especial, estas arenas, por algum tempo, se sobrepuseram".³²

Os negros buscavam a sua liberdade e sua igualdade. As artes eram um caminho no qual a possibilidade de ascensão social era maior. Os artistas brancos buscavam temas da cultura negra para criar suas obras, abrindo caminho para vários artistas negros que tentavam a sua sorte. Os artistas brancos davam boas-vindas e procuravam a participação negra. A improvisação - símbolo de liberdade - e a performance, retiradas do jazz, criavam junto aos artistas brancos de vanguarda algo diferente da tradição européia. Era uma fusão das artes.

*"A tradição afro-americana da improvisação musical foi traduzida para o teatro, a dança e outras práticas artísticas de vanguarda branca. Por exemplo, trabalhando em The Connection (...) Judith Malina desenvolveu o texto ainda mais, fazendo os atores improvisarem tanto no diálogo como na ação".*³³

Nos anos 1960, a arte de vanguarda do Village estava socialmente mais comprometida. Com a influência negra, os problemas raciais e sociais que faziam parte desta cultura, se tornaram temas de trabalho, onde os artistas, diretamente ou indiretamente, exigiam o fim da discriminação racial e a liberdade do cidadão negro. Foram criados e apresentados vários obras com temas de integração e

³² Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.196.

³³ *Ibid.*, p.211.

libertação social durante este período, o que viria a influenciar ainda mais o movimento de luta pelos direitos civis ³⁴ . Havia se criado, entre alguns artistas, uma consciência racial.

Os artistas de vanguarda que atuavam em Greenwich Village nos anos 1960 exerceram a sua liberdade de expressão, pondo à prova o seu limite com obras que apresentavam abundância e excesso. Porém mesmo tendo esta liberdade para trabalhar, muitas vezes existia uma repressão do Estado quando estas obras ganhavam destaque mais amplo. Várias delas ficaram restritas a um pequeno público marginal do Village na primeira metade desta década (principalmente o cinema), se libertando um pouco mais tarde com o sucesso dos movimentos da contracultura. O caráter político destas obras evidenciava-se a partir do momento que tabus da sociedade capitalista eram desafiados e rompidos. Costumes sexuais, vida familiar e a ética do trabalho eram caracterizados nas obras dos artistas de vanguarda, de forma descompromissada, ganhando, assim, uma forte característica político-radical.

"A vanguarda pôs à prova todo limite de expressão com suas artes de abundância e excesso: representando irrestritamente a sexualidade e usando linguagem obscena, às vezes simplesmente apresentando corpos nus, às vezes fazendo críticas políticas obscenas". ³⁵

A sexualidade e uma nova concepção de arte (abundância e exagero), que estava sendo trabalhado pelos artistas de vanguarda do início dos anos 1960, sofreram uma repressão da censura de alguns locais do país, por abordar temas como a homossexualidade e consumo de drogas. Na luta a favor da liberdade de expressão, estes artistas, colocaram-se contra à ideologia do sistema americano,

³⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1992, p. 74-5.

³⁵ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.222.

criando uma cultura de oposição, que protegia e celebrava os aspectos da cultura popular, marginalizados pela sociedade industrial norte-americana.³⁶

O corpo ganhou uma importância muito grande nas obras deste período. A performance e a expressão corporal, influenciadas pela cultura negra, foram aspectos muito explorados pelos artistas de vanguarda. Elementos como o tremor, a batida e a respiração forte ganhavam ênfase nas obras. O elemento verbal não era, agora, o único em importância. Os diálogos eram acompanhados por corpos festivos e livres que poderiam tomar várias formas. As imagens corporais haviam encontrado o seu lugar na vanguarda dos anos 1960.

A utilização do corpo pelos artistas de vanguarda foi trabalhada com uma perspectiva aberta e livre ao mundo. Eles se entregavam aos excessos e experimentavam todas as formas de prazeres que o mundo lhes ofereceria. São estes aspectos corporais que marcaram as obras deste período, e que abrem espaço junto à hegemonia artística da cultura oficial.³⁷

Os vanguardistas consideravam os aspectos da cultura negra como saudáveis e importantes para o desenvolvimento de suas idéias. Os negros carregavam consigo valores estéticos, sociais e artísticos diferentes da corrente oficial. A franqueza sexual, o seu jeito de dançar, as repetições, a improvisação, a transmissão oral e a ênfase no corpo - cultura negra - estiveram presente em diversas obras apresentadas em Greenwich Village nos anos 1960.

*"Em 1957, Norman Mailer publicou o seu profético ensaio " O Negro Branco ", que delineia em termos sociológicos e políticos a atração que a vanguarda branca, na forma da cultura beat, tinha pela cultura afro-americana, particularmente pelo jazz e pela liberdade sexual a ela associada"*³⁸

³⁶ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.224-235.

³⁷ *Ibid.*, p.222. A autora Sally Banes utiliza os termos "cultura oficial" e "cultura não-oficial" para identificar respectivamente, a sociedade industrial norte-americana e a vanguarda.

³⁸ Cf. BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999, p.276.

A liberdade do corpo, tão enfatizada neste período, levava a sociedade em direção à mistura de raças. A cultura americana (oficial) estava profundamente ligada a alguns aspectos da cultura negra. A música negra estava sendo adotada e apropriada pela população branca norte-americana. Músicos como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, transformavam a música negra, já nos anos 1950, em um estilo aceitável para o grande público (rock n'roll).

Mesmo com esta relação entre a cultura oficial e aspectos da popular, as lutas pelo fim da discriminação racial nos Estados Unidos durante os anos 1960 intensificaram-se. O ódio entre as raças ganhou ênfase nos anos seguintes, fazendo com que os movimentos pacifistas do início dos anos 1960, tornassem cada vez mais violentos e radicais (Black Power e a ala radical dos Panteras Negras). Os negros não queriam apenas influenciar a sociedade industrial norte-americana, mas sim, fazer parte dela.

O movimento "black power" e os Panteras Negras ganharam uma grande força nos anos 1960, com as mortes dos líderes pacifistas Martin Luther King e Malcom X. Além disso, outros movimentos, como o "Flower Power" ou "Movimento Hippie", que possuíam também um caráter contestatório à sociedade industrial norte-americana, ajudavam no fortalecimento de suas reivindicações. Estes foram alguns dos grupos que surgiram na década de 1960, influenciados pela realidade apresentada pelo mundo capitalista e pelo mundo marginal. O conjunto destes movimentos de contestação ficou conhecido neste período como a Contracultura.

" Aos poucos os meios de comunicação de massa começavam a veicular um termo novo: Contracultura. Inicialmente o fenômeno é caracterizado por seus sinais mais evidentes : Os cabelos compridos , roupas coloridas, misticismo, um tipo de musica , drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas(cuidadosos) de seu projeto de ascensão social , parecia no mínimo um despropósito , um absurdo mesmo. Rapidamente , no entanto, começa a ficar mais claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas

*não se limitavam a estas marcas superficiais. Ao contrario, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim , um outro universo de significados e valores com suas regras próprias".*³⁹

Carlos Alberto Messeder Pereira, em seu livro "O que é Contracultura", define basicamente aquele movimento que se formava durante a década de 1960 nos Estados Unidos e na Europa. Em sua resumida definição, pode-se destacar alguns pontos relevantes. A Contracultura, um movimento influenciado pela geração beat e intelectuais dos anos 1940 e 1950, torna-se conhecida nacionalmente com a veiculação de artigos pela imprensa e demais meios de comunicação de massa. Até então, os movimentos de caráter boêmio, estavam restritos a marginalidade, onde seu modo de vida, que já era uma contestação aos valores da sociedade vigente, era sua grande arma. Com a ajuda destes meios, os movimentos de contestação que faziam parte desta contracultura (Movimento Hippie, Black Power, Gay Power, etc) ganhavam notoriedade junto a um público em geral.

O seu destaque na imprensa faz com que seus hábitos sejam duramente criticados pela sociedade, que via com receio e preocupação, a ascensão daqueles movimentos, que agrupavam não apenas as camadas historicamente desfavorecidas (negros, pobres), mas também, os jovens brancos de classe média e alta (universitários e artistas de vanguarda, que estavam desencantados com aquela sociedade autoritária e repressiva).

As universidades haviam se transformado em grandes centros de debates. Neste espaço acadêmico, um movimento se formou com grande força, o movimento estudantil. Com um espaço propício a reuniões e discussões referentes a variados temas, o campus universitário foi durante os anos 1960, um grande ponto de encontro de uma nova esquerda.

³⁹ Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1992, p. 08.

"Não há cultura , a rigor - como manifestação de uma inexistência da natureza humana, por exemplo - mas culturas, no plural , criadas por diferentes homens diferentes épocas lugares e condições, tanto objetivas quanto subjetivas (...)cultura, pois é essencialmente arte - um dos piores prejuízos causados pela visão científica que domina a nossa cultura foi o de distorcer , obscurecer e finalmente ignorar este fato". ⁴⁰

Nestas anotações feitas por Luís Carlos Maciel, a cultura é o centro do questionamento e o ponto no qual a contracultura irá atacar a sociedade vigente. Os valores desta sociedade serão colocados em discussão, com o surgimento de vários movimentos de contestação, que questionariam a superioridade e o modelo da sociedade capitalista burguesa.

" A compreensão do fenômeno da contracultura depende da erradicação desse preconceito introjetado em todos nós desde a infância: o de que nossa cultura particular (...)são , de alguma maneira superiores (...) do que quaisquer outras pretéritas ou a inventar(...) o primeiro ato indiscutivelmente positivo e genuinamente revolucionário da contracultura foi o de desmentir". ⁴¹

A partir de uma cultura tradicional ligada a exploração, a repressão, ao autoritarismo e a mais valia - aspectos que criam um homem mecanizado e sem liberdade - cria-se uma cultura alternativa formada por pessoas desencantadas com esta realidade . O termo "drop out" (cair fora), ilustra bem este desejo de um mundo alternativo.

A contracultura trocava as tradicionais lutas de contestação, pela recusa ao modo de vida burguês-capitalista, fazendo uma revolução cultural. Embora tenha ganhado amplitude pelos meios de comunicação de massa, este movimento se

⁴⁰ *Apud.* PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. Editora Brasiliense .São Paulo. 1992, p.08. Carlos Alberto Messeder - pág. 13. Luís Carlos Maciel. Revista Careta, Ano LIII, número 2736, de 20/07/81, p.19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 08.

fortaleceu através de manifestações em diferentes campos, como nas artes, com especial destaque para a música, ou melhor, para o rock n'roll. Diferentemente dos anos 1950, com algumas exceções, o rock dos anos 1960, era feito por jovens, onde as canções retratavam as vontades daquela geração diante do mundo. Do folk de Bob Dylan ⁴² - ídolo da contracultura - ao rock das bandas da Califórnia, a música ajudava a fortalecer o rito da contracultura. Ela ganhava uma importância social muito grande neste momento.

O sucesso do *folk song* coincide com um momento de grandes acontecimentos. As marchas pelos direitos civis, a guerra do Vietnã, a morte de John Kennedy, a descoberta de mísseis russos em Cuba e a corrida espacial. Foi nesta atmosfera que o *folk* ganhou força. Algumas das canções de Bob Dylan tornaram-se grandes hinos desta juventude rebelde, que buscava encontrar sua causa.

O movimento hippie, que se formava neste período, foi um dos mais significativos e representativos da contracultura, onde os jovens de cabelos compridos e roupas coloridas ganharam um destaque muito grande da imprensa jornalística da época. Neste período, a cidade de San Francisco havia se tornado um grande reduto hippie. Em alguns bairros de San Francisco, como o Haight-Ashbury e o North Beach, os jovens - em sua maioria - não tinham moradia fixa. Viviam das festas e dos bares. Estes locais eram caracterizados por um ambiente carregado de cores psicodélicas, incenso, roupas e jóias orientais, sexo e muita música. ⁴³

⁴² Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Editora três. São Paulo. 1981, p. 56-59. Robert Allman Zimmerman, o Bob Dylan, foi sem dúvida, um dos nomes mais importantes da música protesto dos anos 60. O seu folk tinha a simplicidade do gênero e letras fortes e atuais. Estava sendo criado as bases da música protesto. As músicas "Master of War" e "A Hard Rains A Gonna Fall" eram denúncias do militarismo e da corrida nuclear como nunca antes foram ouvidas no idioma pop. O Village foi a sua casa.

⁴³ Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Editora três São Paulo. 1981, p. 102.

Várias bandas da Califórnia se sobressaíram neste período. Elas embalavam as noites dos jovens hippies, em North Beach e em Haigh-Ashbury. Uma destas bandas foi o Big Brother and Holding Company. Era considerada uma banda amadora, que não acompanhava o grande talento de sua vocalista, Janis Joplin, porém, a sua música se identificava totalmente com a juventude daquele local. "Aquele som de guitarra de baile suburbano, guardava toda a espontaneidade e a inocência dos Flower Children de San Francisco. Era o som do sonho".⁴⁴ Esta música simples e marcante atingiria o seu grande sucesso, juntamente com a contracultura, no ano de 1969, com o Festival de Woodstock, que simbolizou toda a essência desses movimentos.

Estes espaços culturais e artísticos que abrigavam os movimentos da contracultura (Nova York e San Francisco) foram essenciais para o aprimoramento musical de Jimi Hendrix, que viveu durante os anos 1960 no bairro negro do Harlem e no Greenwich Village - local onde foi descoberto pelo empresário e músico inglês Chas Chandler, que o levaria para a Inglaterra, para se juntar aos músicos Noel Redding e Mitch Mitchell, e formar o "The Jimi Hendrix Experience".

⁴⁴ Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Editora três. São Paulo. 1981, p. 104



* HENDRIX, Jimi. *Electric Ladyland*. MCA Records. 1968 (1993). 1 fotografia.

CAPÍTULO 2

Jimi Hendrix

"Quando tocou em Monterey era o artista mais quente. Poucos anos depois estava morto. Ele foi uma bola de fogo sobre Londres. Ele intrigava os grandes especialmente os guitarristas como Townshend e Clapton. Sentiam se ameaçados. Ouviram Muddy Waters e Chuck Berry e achavam que sabiam tudo de rhytm and blues. Isto era diferente : blues misturado com feedbacks e ruídos estranhos. Ninguém nunca ouvira nada parecido. E por mais que você olhasse, não descobria como ele fazia. Lou e eu o convidamos para Monterey para que todos nos EUA pudessem ouvi-lo , e ele voltou..."¹

Dia 27 de novembro de 1942. No Seattle General Hospital, Lucille Hendrix dá a luz um garoto de nome Johnny Allen Hendrix que, mais tarde, se tornaria um dos artistas mais importantes do século XX , Jimi Hendrix.

Filho dos dançarinos de jazz Al Hendrix e Lucille Hendrix, Jimi ² esteve sempre ligado fortemente ao mundo da música. Quando nasceu, o jazz estava passando por grandes mudanças. O bebop - um jazz de vanguarda baseado em ritmos negros - estava em ascensão e ganhava a atenção de vários músicos como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clark e do guitarrista Charlie Christian.

¹ Cf. JIMI Hendrix Live at Monterey. Produção de Alan Douglas. Um filme de D.A Pennebaker and Chris Hegedus. 1966. 1 Videocassete (48 min), VHS, son., color. Retirado da introdução feita por John Phillips.

² Jimi Hendrix.

O jazz no início do século era uma música exclusivamente negra. Tocada nos guetos, ela tinha como base o blues e tinha um padrão. Era uma música de solos e improvisos, onde os músicos exploravam ao máximo o seu instrumento. Este estilo foi marcado por uma batida constante e uniforme, onde ocorriam diversas variações rítmicas, com solos intermináveis de praticamente todos os instrumentistas. Os músicos de jazz eram grandes experimentadores. Exploravam os recursos técnicos dos instrumentos e tentavam criar novos sons, cores próprias ao estilo e uma complexidade, pouco vista em outros gêneros musicais. Nele existiam também alguns instrumentos peculiares da cultura popular, como bongôs e maracas, que davam ainda mais peculiaridade a este estilo musical.³

Nos anos 1920, esta música negra foi considerada a música do futuro, onde reproduzia a idade da máquina. Mas sua essência - música não padronizada ou produzida em série - tinha pouco a ver com a industrialização. A cultura popular americana (cultura negra), na qual foi baseada o jazz, não era vista com bons olhos pelos americanos, que a desprezavam, sendo uma das razões pela sua não comercialização. Este estilo musical significou uma revolta popular às artes oficiais na primeira metade do século XX, sendo bem aceita apenas em locais meramente marginais.

Esta marginalidade do jazz que marcava o estilo desde o início do século, devia-se à tradição de sua cultura popular, que neste caso, não sucumbiu à cultura de massa que estava sendo adotada pela sociedade capitalista, e se manteve no ambiente da civilização urbana, industrial e marginal. Esta tradição popular possuía aspectos importantes e característicos no jazz, como a improvisação e a transmissão oral do conhecimento. Estas características se divergiam em muito da cultura de massa, que é padronizada e voltada para o mercado. Esta cultura popular que gera estilos musicais, como o jazz, está carregada de críticas e protestos, já que ela quer fazer seu próprio

³ Cf. HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p. 98-9.

entretenimento, confrontando-se diretamente com a cultura capitalista criada para o grande público, tornando-se uma cultura restrita a um determinado espaço. Porém, como as adaptações do capitalismo para com o mercado (lazer, diversão e consumo), faria com que esta música atingisse um público maior, influenciando vários artistas e novos estilos musicais, como o rock dos anos 1950.

A submissão do negro ao branco era contestada diretamente através desta música. Os trabalhadores e a população em geral tinham seu ponto de encontro para compartilhar suas experiências cotidianas, como coloca Hobsbawn, "a emancipação e a imigração para o norte produziram um proletariado negro tecnicamente livre para escolher seu próprio entretenimento" ⁴. Com o aumento do público, ocorreu também o aumento dos músicos e das bandas. O jazz, além de entretenimento, tornava-se uma forma de sobrevivência para os negros.

Para entender a música negra, não basta apenas entender o ritmo e sua batida. Devem ser analisados, também, aspectos como os músicos, os lugares e o seu público. O underground e os bairros negros, ou seja, o mundo marginal americano, devem ser bem trabalhados, para que seja entendido este estilo musical. Em "On The Road" de Jack Kerouac, este contexto é destacado como um dos principais locais de trocas de experiências entre os boêmios. Os personagens Sal Paradise e Dean Moriarty, como grandes amantes do "bebop", estavam sempre a procura de locais onde se apresentava os artistas de jazz.

"As garotas desceram também e iniciamos a nossa grande noite empurrando o carro mais uma vez rua abaixo. "luuuupi! Vamos lá", gritou Dean, e nos atiramos no banco de trás e lá fomos nós, ligados, para o pequeno Harlem da rua Folsom. (...) Um bando de negros em roupa de Sábado à noite armou um burburinho na entrada da boate. Era um saloon ordinário e empoeirado com um pequeno tablado no fundo servindo de palco, os rapazes se acotovelavam lá em cima, com os chapéus enfiados até a altura dos olhos, tocando jazz acima das cabeças da platéia., um lugar louco (...) O maravilhoso saxofonista soprava até atingir o êxtase, era um improviso plenamente soberbo (...) Todos imploravam, com gritos e olhares desvairados, para que saxofonista mantivesse o mesmo ritmo..." ⁵

⁴ Cf. HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p. 239.

⁵ Cf. KEROUAC, Jack. *On The Road - Pé na Estrada*. Tradução: Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo. Editora Brasiliense. 1984, p.204-5.

Assim, em meio a esse contexto cultural e às batalhas decorrentes da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, Al Hendrix não pode acompanhar o nascimento e o início da infância de seu filho, Jimi.

Todavia, com o fim da guerra e com a separação de seus pais, em 1945, Jimi passou a viver com o Al Hendrix, em Seattle. Logo o garoto de nome Johnny Allen, teria o nome mudado para James Marshall Hendrix, em homenagem a um tio morto nos anos 1920.

Em 1948 Al e Lucille voltaram a viver juntos. Desse reencontro nasceu Leon Hendrix, o irmão caçula de Jimi. Mas a relação entre eles não durou muito e, em 1950, eles se divorciaram. Al passou a viver com as duas crianças, porém, sua situação financeira o impediu de mantê-las sob sua custódia. Não tendo nenhuma especialização, Al teve dificuldade para encontrar um emprego, o que fez com que ele mandasse Jimi e Leon para sua irmã Patrícia, em Vancouver.

Em 1952, com a morte do marido, Patrícia levou as crianças para Seattle para viver novamente com o pai. Al estava trabalhando como jardineiro, mas estava com uma situação financeira ainda precária. Neste período, Jimi, com 10 anos, começou a estudar na Leschi Elemental School. Logo conheceu o seu grande amigo, James Williams. Uma amizade que duraria até a sua adolescência. "James Williams e Jimi Hendrix rapidamente ficaram amigos na Leschi Elemental School. A amizade deles se solidificou por causa de um professor que desprezava negros, e Jimi e James se tornaram inseparáveis".⁶ A discriminação racial e a dura vida do negro americano começava a fazer parte da vida e da consciência de Jimi.

Com a morte de sua mãe, em 1958, Jimi, com 16 anos, ficou muito mais ligado ao pai. A situação não era das melhores, e ambos eram como dois pensionistas, que mudavam frequentemente de um lugar para o outro. Jimi aprendeu a viver no isolamento com seu pai e seu irmão, e também a gostar de música. Depois que ganhou um violão usado, que seu pai havia encontrado em

⁶ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 30

uma das casas que fazia jardinagem, Jimi passou a utilizá-lo como seu grande amigo e começou a praticar bastante, como retrata seu pai :

*" Eu me sentia em relação ao sapateado da mesma maneira que Jimi se sentia em relação a tocar guitarra. Quero dizer, fazer isso fazia parte dele. Ele sentia. Não era trabalho, ele apreciava. Ele simplesmente pegou tudo de repente. Não teve aulas formais. Costumava praticar muito".*⁷

À medida que Jimi melhorava o seu desempenho com o violão, seu pai começou a tratá-lo melhor. Al ficava orgulhoso e sentia que Jimi começava a criar seu próprio mundo e, o que é melhor, um mundo que estava longe daquela triste realidade do negro pobre que atingia a adolescência - roubos, violência, drogas, prisão etc. A música era uma das poucas opções dignas e reconhecidas para os negros. Os músicos negros de jazz e blues eram fonte inspiradora para os jovens daquela idade. Além disso, o rock n'roll tomava conta do país, criando uma grande expectativa neste meio.

Mesmo com esta explosão do "rock n'roll", havia artistas negros que gravavam e estavam muito felizes de permanecer no limitado mercado étnico, embora alguns negros tivessem destaque no cenário nacional, como Little Richard e Chuck Berry. Estes artistas eram os músicos de jazz e de blues. Hank Ballard and The Midnighters eram exemplo desta satisfação.

*"Hank Ballard seguiu em frente gemendo, sua voz texana de tenor rasgando a rouquidão pesada dos The Midnighters. Para Jimi, era mais uma canção de rock puro de raiz do que uma música indecente, mas seus ouvidos vibravam de qualquer maneira, porque ele não deveria estar escutando isso"*⁸

⁷ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 34.

⁸ *Ibid*, p. 43.

Jimi ficava emocionado ao saber que um disco estava proibido. Além de estarem restritas a um público de raça, algumas músicas, e até discos, eram proibidos pelo conteúdo sexual de suas letras. Este aspecto popular das obras de determinados artistas negros trouxe para ele uma consciência da emergente música negra underground.

O "rock n'roll" desempenhou um papel importante na vida de muitos jovens americano na década de 1950, mas não seria a única influência na vida de um jovem pobre e negro. Aspectos de sua cultura negra e marginal exercerão também um papel importantíssimo em sua vida. As artes, o comportamento e o cotidiano desta população farão parte do desenvolvimento de muitos jovens, como Jimi.

A primeira banda da qual Jimi Hendrix participou formou-se em Seattle, por volta de 1958 (The Rocking Kings). Ele tinha apenas 16 anos. Era tímido e tocava razoavelmente bem. Com a febre do rock n'roll, o The Rocking Kings encontrou muito trabalho em Vancouver, Canadá, já que os jovens daquela cidade ansiavam por aquela nova música que estava sendo tocada nos Estados Unidos.

Com o tempo, Jimi tornou-se o melhor guitarrista de sua idade. Ouvia muito rock n'roll, blues e jazz. Ele gostaria de tocar a sua guitarra com se fosse um instrumento de sopro, como Charlie Christian o fazia.

"Ele ansiava tocar sua guitarra como se fosse um instrumento de sopro, e não via motivo para acreditar que isso não fosse possível, embora comentários nesse sentido nunca deixassem de causar reações sarcásticas dos seus companheiros de banda".⁹

Jimi parou de tocar com o The Rocking Kings, depois de uma intriga com a namorada de um dos integrantes da banda.

Sua vida escolar não seria muito longa (2º ano - segundo grau). Além da difícil situação financeira, onde tinha que trabalhar para ajudar nas despesas de casa, ele não tinha tanto interesse nos estudos quanto tinha na música.

⁹ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 45.

No ano de 1960, com 18 anos, Jimi se apresentou como voluntário nas forças armadas dos Estados Unidos. Neste período não havia nenhuma guerra, o que ajudou na decisão de se incorporar ao exército como pára-quedista. Ali o presenteou com uma guitarra elétrica, que se tornou a sua companheira durante este tempo.

*"Quando ele recebeu a guitarra do seu pai, ele começou a experimentar com a duplicação do som dos céus. Era como se guitarra elétrica tivesse uma existência terrestre e uma existência aérea. Ele viu que a façanha era ser capaz de fazer a guitarra voar. Ele entendeu os instrumentos de sopro integralmente depois disso e tentou reproduzir não o som deles, mas o sentido do som deles para o ser humano".*¹⁰

Fort Campbell, Kentucky, ficava no sul do país, próximo da cidade de Nashville - cidade conhecida pela sua música e pelo grande número de artistas. O seu interesse pela música negra aumentava cada vez mais. "A beleza daquela terra mantinha seu pensamento nos músicos de blues rural. Quanto mais ele aprendia sobre o blues, mais admirava os músicos de blues rural."¹¹

Durante o seu convívio nas forças armadas, conheceu Billy Cox, seu grande amigo e futuro baixista de sua banda. Jimi muito freqüentou a cidade de Nashville, e começou a tomar consciência do que realmente queria fazer na vida. Antes de ser dispensado, Jimi e Billy formaram uma banda que animava as festas para os militares na base, os "The Casuals".

Com a dispensa, Hendrix e Cox foram para Nashville. Logo eles entraram para um conjunto, liderado por Johnny Snead, que se chamava "Imperials". Com pouco sucesso e pouco dinheiro, Jimi resolveu voltar à Seattle.

Durante o período de 1962 a 1963, Hendrix, que havia voltado para sua cidade natal, mantinha alguns projetos em Vancouver e em Seattle. No Canadá conheceu Tommy Chong e Bob Taylor, que lideravam uma banda de *soul music*,

¹⁰ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993. p. 52.

¹¹ *Ibid*, p. 55.

chamada "Bobby Taylor And The Vancouvers". De imediato, Jimi Hendrix começou a fazer parte da banda como guitarrista. Desta maneira, Hendrix tocava com os Vancouvers nos finais de semana e nos outros dias tinha outro projeto em Seattle, tocando em uma casa chamada "Black and Tan Club". Foi quando Little Richard ¹² o encontrou e o incluiu em sua banda. Hendrix começou, assim, uma excursão por várias cidades dos EUA.

Quando Jimi Hendrix se uniu a Little Richard, em 1963, a febre do rock n'roll já se acalmara. A turnê estava restrita a um pequeno público das cidadezinhas do sul e da costa oeste dos Estados Unidos. Durante este período, Jimi não ganhou muito dinheiro, mas nas viagens teve a oportunidade de conhecer pessoas importantes que o influenciariam tanto musicalmente quanto pessoalmente. Foi o caso de Albert King, guitarrista negro, canhoto como Jimi. Eles se encontraram em Sant Louis, quando Jimi estava dando uma canja junto com a banda de Ike Turner. King - vindo das raízes do blues - falou durante um bom tempo com Hendrix, sobre sua carreira, sobre músicos que tocaram com ele e seus ídolos. Além disso, King era fascinado por instrumentos de sopro, como Jimi. ¹³

Ele esteve muito ligado a aquela mistura de rythm n'blues e gospel, que fazia parte do repertório de Little Richard, mas a sua vontade de desenvolver sua técnica e sua sensibilidade musical seria impossível naquela situação. Little Richard era a estrela do espetáculo, e não aceitava a idéia de compartilhar aquele momento com outro artista.

¹² Richard Penniman, o Little Richard, foi um dos nomes mais importantes do rock n'roll durante os anos 1950. Influenciou toda uma geração, com hits como, "Tutti-frutti", "Long Tall Sally" e "Good Golly Miss Molly".

¹³ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 62.

"Little Richard ficava tão perturbado com a possibilidade de alguém lhe roubar a cena que se aborrecia até mesmo se eles ficassem bem com as roupas que usavam. Uma vez Jimi usou uma camisa de babados no palco, e ele ficou uma fera".¹⁴

Desta forma, depois de viajar bastante, Hendrix deixaria a banda de Little Richard e seguiria para Chicago, terra do blues urbano e da Chess Records, gravadora de vários artistas do blues, entre eles Muddy Waters¹⁵, um dos seus grandes ídolos. Jimi não conseguiria gravar na Chess Records, mas estava muito feliz por ter estado lá.

"Eu tentava aprender a tocar como Chuck Berry e Muddy Waters. Eu fui muito influenciado pelos artistas de blues quando comecei a tocar. O primeiro guitarrista que conheci foi Muddy Waters. Eu escutava um dos seus discos quando garoto e aquilo me deixava assustado. Nossa, o que é isto?"¹⁶

A música negra nos Estados Unidos teve seu início com os escravos africanos comercializados nos séculos XVIII e XIX. Criada no lamento dos escravos junto às plantações, ela tornou-se o protesto da submissão de uma raça oprimida. Este triste lamento ganhou o nome de "blues". As letras eram baseadas nos sonhos e na vida de seu compositor e interprete. Este "blues" foi um meio de expressão de homens e mulheres oprimidas. Esta música seguiria seu próprio caminho, tendo na legião de músicos e fãs, a sua força no decorrer do século XX. Ela também se tornaria a base de outros estilos musicais de grande importância,

¹⁴ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 60.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66-7. Muddy Waters um dos nomes mais importantes do blues, era de origem rural, onde trabalhou colhendo algodão e ordenhando vaca. O blues rural fazia parte dele. Ao chegar a Chicago trabalhou em fabricas de papel e logo montou sua banda , a "Delta Song", conseguindo mais tarde gravar na Chess Records. Muddy Waters é muito respeitado pelo mundo do blues, sendo ele um dos ídolos das bandas britânicas que mais tarde faria grande sucesso, como os The Rolling Stones e os The Animals (banda de Chas Chandler, futuro empresário de Hendrix).

¹⁶ Cf. HENDRIX, Jimi. *Jimi Hendrix - Blues*. MCA Records, p. 1994 (relançamento). 1 disco sonoro. "I was trying to learn how to play like Chuck Berry and Muddy Waters," Said Jimi. " I was largely influenced by blues artists when I first started. The first guitarist I was aware of was Muddy Waters. I heard one of his old records when I was a little boy and it scared me to death. Wow, what is that all about?". - Jimi Hendrix.

como o jazz, o gospel e rock n'roll. A sua história "não se pode separar da feia história da relação entre raças nos Estados Unidos (...) Era uma criação revolucionária de uma raça submetida a certas circunstâncias históricas".¹⁷

Depois de uma longa temporada na estrada, Jimi estava seguindo para Nova York. Ele chegou no Harlem com um amigo de Nashville e logo foi circular pelo Palm Café ¹⁸ para conseguir trabalho como guitarrista solo.

Neste período, aumentava cada vez mais a luta da população negra norte-americana pelos direitos civis. A discriminação racial e a insatisfação tomavam conta da população negra. Com o país diante destas manifestações sociais, o Harlem se tornava um local perigoso e instável.

Jimi não conseguiu nada de imediato. Era difícil alguém dar crédito para aquele jovem. Além de se vestir de uma maneira muito diferente, Jimi parecia ter 15 anos. Ao citar os artistas com quem tocou e excursionou, ninguém acreditava. Jimi "falava tão suavemente e agia de um modo tão aéreo que eles simplesmente tinham certeza que ele era algum tipo de maluco". ¹⁹

Durante esta desesperada procura por emprego no bairro negro do Harlem, Jimi, conheceu Fayne Pidgeon, quando fazia uma apresentação no Palm Café, junto a uma banda de jazz. Era a primeira vez que ele tocava no Harlem.

"A banda da casa do Palm Café tocava uma modalidade macia de Jazz do Harlem(...), Jimi irrompeu em meio ao som deles imediatamente, tocando tônicas estranhas em relação ao tom e incorporando uma microfonia leve aos seus solos (...) Eles começaram a bagunçar por trás dele, arrastando o tempo e olhando um para o outro em desagrado". ²⁰

¹⁷ Cf. HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p. 58.

¹⁸ O Palm Café era um lugar chave para os músicos do Harlem. Ele atraía um grande público, e todos os músicos que estavam fazendo sucesso no momento.

¹⁹ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 60.

²⁰ *Ibid.*, p.70.

Independente do que havia acontecido, Fayne Pidgeon realmente gostou da maneira pela qual Jimi tocava e também pelo seu desempenho no palco. Ela foi uma pessoa muito importante para Jimi naquele determinado momento, no seu contato com os artistas e músicos do Harlem. Pidgeon fez Jimi conhecer pessoas que lhe ajudariam muito.

"Logo que Fayne conheceu Jimi, ela sentiu um impulso protetor em relação a ele(...)Fayne ria muito. Ela estava sempre rindo de Jimi(...)Costumava a viver na dela, independente e decidida, ela era uma figura bela e sedutora no cenário musical do Harlem, O Apollo, o Palm café, Small's Paradise, Frank's, Sugar Ray's, e os bares rápidos de três por um com fachadas chamativas e interiores luxuosos, ela os conhecia a todos. Bela, extrovertida e engraçada como era, sentia-se a vontade no Harlem(...)sem ela seria com um carneiro indo para o matadouro sozinho".²¹

Jimi era tímido, despretensioso, muito fácil de se relacionar. Estava sempre feliz, mesmo com uma situação desfavorável. Era muito magro e se vestia diferente. Suas roupas eram muito extravagantes, dando a ele um aspecto de maluco.

"Tanto Fayne quanto a mãe dela encarava Jimi como uma viagem. Mas a índole doce e inofensiva dele sempre as conquistava (...) Ele simplesmente não se constituía em ameaça para homem ou animal do ponto de vista social. Tudo que ele queria era tocar guitarra. E quando ele trouxe para a casa um disco esquisito de um matuto das montanhas gravado por algum otário chamado Bob Dylan, ela simplesmente tinha certeza de que Jimi tinha ficado completamente maluco".²²

Em 1964, os "The Isley Brothers" procuravam um guitarrista. Hendrix é indicado por uma pessoa que o vira tocar em uma das poucas vezes que se apresentou no Harlem. Depois de alguns testes, eles tinham certeza que havia encontrado o músico certo. Com os Isley Brothers, Jimi excursionou no Canadá e nas Bermudas e pode mostrar um pouco de seu virtuosismo.

²¹ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p.74.

²² *Ibid.*, p. 76.

Em uma das apresentações no Uptown Club de Montreal, Jimi conhece o baterista e futuro amigo Buddy Miles. Miles, que tocava na banda de Wilson Pickett, havia se tornado um grande amigo daquele rapaz que era "completamente diferente daquela imagem no palco (...) e que se vestia de maneira mais estranha que Buddy já tinha visto na vida. Óculos escuros de zebra, coletes sofisticados e chapéus vermelhos".²³

No final do mesmo ano, Hendrix sairia do Isley Brothers e se juntaria a banda Curtis Knight and The Squires, onde tocava nas casas de shows de Nova York e Nova Jersey, tendo em seu repertório, vários rhythm n'blues como "Driving South" e "Killing Floor".²⁴

Em 1965, Hendrix depois de tocar com mais alguns músicos, resolveu trabalhar na formação de sua própria banda, na qual poderia divulgar a sua música e suas idéias musicais.

Neste ano, Hendrix deixaria o Harlem. Durante o período no qual viveu neste bairro, Jimi esteve diretamente ligado a cultura negra, acompanhando e participando dela. Foi o local no qual ele havia nascido em Nova York, mas era um local onde a sua música não teria avanço. Ele precisaria de um ambiente onde teria a oportunidade de apresentar suas idéias musicais.

O Harlem foi, indiscutivelmente, um lugar que o influenciou (musicalmente, artisticamente e politicamente) e o colocou de frente à triste e difícil realidade da vida do negro norte-americano, onde ele próprio sentiu, na pele, a fome e o desemprego - aspecto normal para aquele local - durante os quase dois anos no bairro, tendo que excursionar com bandas de fora, para ganhar dinheiro. Neste sentido, Hendrix, ao mesmo tempo em que se apaixonou pelo Harlem (pelas suas peculiaridades), o odiou, já que aquele lugar, por toda sua dificuldade, colocaria um ponto final em sua carreira.

²³ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 73.

²⁴ "Driving South" e "Killing Floor", foram músicas que fizeram parte do repertório de Jimi Hendrix, durante toda sua carreira.

Hendrix chega a Greenwich Village com o objetivo de encontrar a sua música. Aqueles sons que estavam em sua mente deveriam ser apresentados para o público certo no lugar certo. Ele sabia que sua música não se desenvolveria em qualquer lugar. Ele precisaria de um local onde o público estivesse a procura de novidades, e isto era o que não faltava ao Village.

"Hendrix, a essa altura, era capaz de tocar qualquer clássico do rhythm n'blues ou sucesso da atualidade de olhos fechados. Seu afastamento do Harlem não foi apenas uma tentativa de fugir de tocá-los simplesmente, mas também de estender-se mais na direção que sua imaginação apontava".²⁵

O Village era um lugar diferente de tudo aquilo que Jimi já havia vivido. O lugar era conhecido pelas badalações, pela sua noite, pelos cafés, pelo seu público e pelos artistas de vanguarda, entre eles músicos, poetas, atores e artistas plásticos. O seu público era muito diversificado, onde poderia ser facilmente encontrado, negros, brancos, porto-riquenhos e jovens hippies, andando na mesma rua, de um lado para o outro. Com este aspecto diferenciado, o Village, se tornaria um lugar ideal para a música de Jimi.

O Greenwich Village dos anos 1960, era diferente daquele desconhecido Village dos anos 1940 e 1950, que era formado por intelectuais e beats. A contracultura e as circunstâncias históricas faziam com que o aspecto marginal e artístico daquele local se espalhasse também para outros lugares, não deixando este local, como o principal espaço para desenvolver um objeto artístico.

Ao andar pelo Village, Jimi via a história do jazz passar pela sua frente. Nomes como Charlie Parker, Sun-Ra, John Coltrane, Eric Dolph, entre outros, eram sempre mencionados nas boates próximas ao East Side - um dos grandes redutos hippies dos anos 1960 - como o Five Spot, o Jazz Gallery e o Slugs Salloon." Ele ouvia, sempre que podia, o jazz novo de vanguarda, mas havia poucos guitarristas tocando nessa vertente".²⁶

²⁵ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 84.

²⁶ *Ibid.*, p. 84.

Este interesse pelo jazz e por outros gêneros musicais, como o folk, ajudou-lhe a criar algo que até então ninguém tinha ouvido. Esta mistura de estilos fez com que Jimi incorporasse algo a mais ao blues rural e urbano que ouvira quando garoto. Desde o início do século, o blues sofreu grandes inovações, principalmente com a guitarra elétrica, mas as novas cores que Hendrix trouxera a este estilo musical e à música em geral foram enormes, principalmente quando se refere à sonoridade (ruídos, *feedbacks* e distorções) e a maneira de tocar guitarra (importância da guitarra como instrumento).

"Em seu coração, ele estava mais próximo das formas antigas do blues, e era aí que ele queria permanecer. Mas ele sabia também que alguns dos sons loucos que ele ouvia em sua cabeça e tentava tocar na guitarra estavam mais próximos do jazz do que daquilo que supostamente ele estava tocando".²⁷

O blues era a paixão de Jimi. A grande maioria dos músicos de blues era guitarristas. A forma simples do blues rural - violão e voz - estava muito mais próxima a ele, já que a sua vida foi marcada pela pobreza e solidão. Porém, o virtuosismo e o interesse pelos instrumentos de sopro o aproximava muito do jazz.

O virtuosismo era a principal característica do jazz. Os músicos tentavam criar tendências e explorar ao máximo os seus instrumentos. O guitarrista Charlie Christian tocava a sua guitarra como se fosse um instrumento de sopro - Sax e Trompete - para destacar os seus solos. Antes de Christian, a guitarra foi um instrumento que apenas fornecia a base rítmica para a banda de jazz. Christian tornou-se uma grande inspiração para Jimi.

" (...) a guitarra tinha duas possibilidades: fornecer a base rítmica e harmonia para a banda e responder a voz do Blues em notas isoladas ou acordes (...) Charlie Christian foi precursor individual do Bop. Tornou a guitarra o principal sustentáculo da melodia imitando Sax".²⁸

²⁷ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco António Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 84.

²⁸ Cf. HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990, p. 139.

Depois de andar bastante pelo Village, Hendrix resolveu tentar a sorte em um lugar chamado "Café Wha?", um local onde ele poderia exibir toda sua concepção musical e inovadora de rhythm n'blues, blues tradicional e rock novo. O "Café Wha?" era um lugar que tinha a programação mais variada de todas as casas noturnas do Village, com um público de estudantes e turistas que estavam muito interessados em novas idéias. Ele também era o café menos badalado da rua Macdougall, mas tornou-se o abrigo de Hendrix, onde as suas habilidades chamaram, rapidamente, a atenção de um grande público, além de músicos que estavam interessados em tocar junto com ele. Jimi, finalmente forma a sua primeira banda, o "Jimmy James and The Blue Flames".²⁹

Naquele momento, Hendrix conheceu os poetas Ed Sanders e Tuli Kupferberg e o baterista Ken Weaver, originários do East Village - um lugar mais barato de se morar. Estes três rapazes mais o guitarrista Jim Pines formavam a banda "The Fugs". Eles estavam se deslocando da poesia para a música. Identificaram-se muito com Jimi, principalmente Ed Sanders, líder da banda. Este convívio entre Fugs e Hendrix foi muito enriquecedor para ambos, contribuindo para o amadurecimento de suas idéias artísticas.

"Jimmy fora do palco era tão doido quanto eles (boêmios) , com sua metedrina em uma mamadeira, e suas tiradas de história em quadrinhos , que alegravam e intrigavam os outros. Mas Ken Weaver e Ed Sanders viam tudo com a verdadeira alma e a sensibilidade dos poetas. O tipo de blues de Jimmy não era habitual para eles, mas eles tinham vivência suficiente para reconhecer o que era bom, sobretudo quando Jim Pines (guitarrista) explicava coisas a eles sobre a música".³⁰

O Village se tornou cada vez mais a casa de Hendrix. O seu modo peculiar de ser não era estranho em um lugar com toda aquela diversidade. Existia sim, um respeito que crescente por parte das pessoas, principalmente daquelas ligadas a música e a noite do Village.

²⁹ "Jimmy James", era o nome artístico de, Jimi Hendrix, antes de ir para a Inglaterra.

³⁰ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 87.

Um grande número de casas estava voltado para o folk song, no Village, principalmente na rua McDougal, onde ficava a casa noturna que Hendrix se apresentava. Próximo ao Café Wha? existiam, mais ou menos, quatro casas noturnas que incentivavam e abriam espaço para os artistas deste gênero, entre elas, o Gaslight e o Gerde's Folk City.

Em uma noite depois de uma apresentação, Hendrix conhece, John Hammond Jr., músico folk e filho de um produtor da Columbia Records, que trabalhado com artistas do blues, como Bessie Smith e Robert Johnson.

Hammond era músico e estava à procura de um guitarrista para acompanhá-lo em algumas apresentações no Café Au Go Go. Interessado em mudar o estilo musical, ele chama Jimi para fazer parte como músico de apoio em algumas apresentações no Café Au Go Go. Jimi não pensou muito em aceitar, já que o salário que ganharia em uma noite como músico acompanhante seria o mesmo de uma semana no Café Wha?. Além do mais, o Café Au Go Go era a casa mais fina da rua Macdougall, onde algumas celebridades sempre apareciam. Em sua primeira apresentação no Café Au Go Go, Hammond e Hendrix estavam sendo acompanhados por um público bastante seletivo, entre eles, alguns membros das bandas inglesas Rolling Stones e The Animals. Eles se interessaram muito pela apresentação de Jimi, principalmente Linda Keith, esposa de Keith Richards, guitarrista dos Rolling Stones.

Linda Keith havia se impressionado com o desempenho de Jimi. Ela passou a acompanhá-lo no Café Wha? todas as noites, onde queria ter certeza que ele realmente mereceria uma atenção especial. Em uma das noites que fora ao Café Wha?, Linda levou Chas Chandler, baixista do The Animals, para ver Jimi tocar. Depois da apresentação, Chandler não demorou e propôs a Hendrix que fosse para a Inglaterra, onde o próprio Chandler gerenciaria o seu negócio. Como Jimi não tinha nada a perder, não foi difícil de tomar uma decisão. Além disso, a Inglaterra estava em evidência, assim como os Beatles e os Rolling Stones. O blues era um estilo musical adorado e valorizado pelos jovens ingleses, o que não

estava acontecendo nos Estados Unidos (restrito a um pequeno público)³¹. Era um cenário perfeito para tentar explorar seu talento e fazer sucesso. O circuito pop do Village estava prestes a ser trocado pela Inglaterra.³²

*"Em Londres, a cultura alternativa era pequena e muito avançada. Eles endossavam unanimemente a música negra norte-americana underground, mas na Inglaterra propriamente dita não havia artistas negros americanos de destaque. Aqui, em um só homem, Jimi Hendrix, estava toda ela e mais"*³³

No dia 21 de Setembro de 1966, Jimi Hendrix - já com seu novo nome artístico - chega a Inglaterra. Jimi, com problemas no visto de permanência no país, fez Chandler agilizar os contatos com os principais nomes da música inglesa. A preocupação de Chas Chandler agora, era a de não perdê-lo. Ele logo convocou dois músicos para fazer parte da banda de Jimi. Foram contratados o baixista Noel Redding e baterista Mitch Mitchell.

Redding, que era um guitarrista, entrou para o grupo com a difícil tarefa de tocar junto com Jimi. A sua aparência foi um fator decisivo para sua contratação. Cabelos afro encaracolados, magro e com a feição aparentemente sensível e inteligente. "Ele tinha a aparência certa, agia certo e tocava o que lhe pediam para tocar. Perfeito".³⁴

Mitchell era considerado um dos melhores bateristas do momento na Inglaterra. Grande fã de jazz, tinha um currículo vasto, que incluía grupos de rock e jazz. Estava formado assim, o "Jimi Hendrix Experience".

Com a banda formada, imediatamente começaram a excursionar no mundo

³¹ Cf. HENDRIX, Jimi. *Jimi Hendrix - Blues*. MCA Records, p. 1994 (relançamento). 1 disco sonoro. "Todo mundo tinha medo de lançar "Red House" na América porque eles diziam: A América não gosta de blues, cara!" - Jimi Hendrix. Naquele momento o mercado inglês estava muito ligado ao blues e ao rock britânico, o que ajudou no sucesso de músicas como "Red House".

³² Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix: dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1993, p. 92-3

³³ *Ibid.*, p. 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 97

underground de Londres, e logo ganharam a atenção deste público. As apresentações eram curtas - mais voltada para o marketing da banda - e marcadas por grandes clássicos do rhythm and blues, como "Midnight Hour", "Respect" e "Land of a Thousand Dances". O visual chamava a atenção pelas roupas e cabelos afro despenteados - visual bem trabalhado por Chas Chandler, que se inspirou na ficção científica que tanto o fascinava.

Com a "Jimi Hendrix Experience" incluída no cenário inglês, a preocupação de seu empresário era conquistar uma gravadora.

A situação financeira da banda estava ficando crítica. A demora por conseguir um contrato com uma gravadora criava sérios problemas para Chandler, que estava falindo. E a situação ficava mais desesperadora com o desinteresse de algumas gravadoras pela banda. Além disso, a imprensa inglesa começava a criticar a postura de Jimi, ridicularizando-o.

Uma saída encontrada por Chandler foi a de incentivar a imprensa em suas críticas. Para ele, quanto mais destaque Jimi Hendrix tivesse junto à imprensa londrina, mais interesse o público teria.

O público jovem do underground britânico estava do lado de Hendrix, principalmente os mais rebeldes. Porém, a hostilidade que parte da juventude branca da Inglaterra sentia por aquele músico negro seria um dos grandes problemas a serem enfrentados por Jimi.

*" (...) Poucos jovens ingleses conseguiam escapar do tradicional ódio aos negros , mesmo Noel Redding e Mitch Mitchell (...) Jovens ingleses bastante compenetrados , tanto Mitchell quanto Redding curtiem jazz e blues , e ambos queriam chegar lá. Antes de Jimi, eles nunca tinham estado próximos de um negro , e sobretudo, nunca consideraram um como superior a eles"*³⁵

Este conflito, que começava a aparecer junto à banda, não obteve maiores proporções. Ele era canalizado nas apresentações, quando cada músico tentava superar um ao outro. Esta disputa entre eles criou um som poderoso e cheio de

³⁵ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco António Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 100.

energia. Era o que Jimi queria.

No cenário britânico daquele ano (1966 - 1967), os Beatles já estavam seguindo uma nova linha musical. O álbum "Sergent Peppers Lonely Hearts Club Band" trazia uma novidade até então não vista no cenário do rock: as orquestras. O experimentalismo deste álbum estava ligado com a cultura que surgia na Swing London dos anos 60.³⁶ A contracultura influenciava com o sua postura, com as drogas e a influência da cultura oriental. O disco influenciou toda uma geração, inclusive Jimi. As outras bandas, como os Rolling Stones, o Cream, os Yardbirds e o The Who estavam em busca de sua fama neste momento. Eles viam com uma certo medo a ascensão do Jimi Hendrix Experience, principalmente os guitarristas - Eric Clapton e Pete Townshend. Mas este receio não impediu que aceitassem a boa música de Jimi.

"Hey Joe" é a primeira música de trabalho da banda. Era perfeita. Uma balada que contava a história de um crime passionai. Para gravar a música no estúdio, Chandler e Jimi procuraram a Olympic Studios , onde trabalhava o técnico de som Eddie Kramer.

Com o Compacto de "Hey Joe" e "Stone Free" nas mãos, Chandler começou a mostrá-lo para as gravadoras. Com um acordo entre Chas Chandler e a gravadora Polydor Records, o compacto foi distribuído no mercado. Em dezembro de 1967, "Hey Joe" começava a tocar nas rádios britânicas. A partir de seu lançamento, o JHE³⁶ começou a se apresentar seriamente, agora com um produto no mercado. No dia 11 de janeiro de 1967, a música já se encontrava nas paradas - 48º lugar. Era o início de sua ascensão na Inglaterra.

O JHE começou a ganhar destaque, tanto do público que o acompanhava em suas apresentações, quanto da imprensa local. Grandes nomes da música como Eric Clapton, John Lennon, Spencer Davis, Jack Bruce e Linda Keith ficavam maravilhados junto ao público diante à performance do JHE. No dia 4 de fevereiro "Hey Joe" era 4º lugar nas paradas da Melody Maker. A banda estava chegando no topo das paradas na Inglaterra. Era um sucesso indiscutível.

³⁶ Jimi Hendrix Experience.

Jimi agora estava trabalhando no seu primeiro LP. Assim, sua ligação com Eddie Kramer ficaria cada vez mais forte, pois Jimi sabia que ele era parte importante para a criação de um bom disco. Jimi havia se tornado amigo de Kramer e este estava disposto a não economizar esforços para colocar nas canções as idéias que estavam na cabeça de Jimi.

Outra pessoa que se tornou amigo de Jimi Hendrix foi Brian Jones, guitarrista dos Rolling Stones. Jones, como um grande fã da música negra, foi um dos primeiros estudiosos do blues e do jazz entre os grandes artistas britânicos, sendo o responsável pela influência do blues nas composições dos Rolling Stones. A amizade deles se fortaleceu e invadiu a vida particular. Saíam juntos e falavam muito de música, principalmente jazz e blues. Porém, esta amizade estava distanciando cada vez mais Jones de sua banda.

O compacto com "Purple Haze" e "Fire" estava sendo lançado na Inglaterra em Março de 1967, agora pela Track Records. Depois de algumas apresentações, "Purple Haze" estava entre as dez mais da parada britânica. Com letras de apelo sexual e uma performance considerada um tanto vulgar e erótica, Jimi Hendrix se tornava um símbolo sexual na Inglaterra. Este sucesso o fez assinar um contrato com a gravadora americana Reprise Records, o que garantiria o lançamento de seu primeiro LP.

Por mais que o sucesso fizesse parte da vida de Jimi Hendrix naquele momento, ele ainda era um estranho naquela cidade. Um negro fazendo sucesso junto a uma juventude branca inglesa não é algo comum de se acontecer nos anos 60. A diferença racial era um fator importante, no qual Jimi deveria tomar cuidado. Mesmo com sua timidez e tranquilidade, ele era uma ameaça para a conservadora sociedade inglesa. O seu sucesso era visto com preocupação por grande parte da população.

Jimi encontrou alguns artistas negros americanos que estavam se apresentando em Londres ou viviam na Inglaterra. Além do músico de Jazz Roland Kirk, Jimi tornava-se amigo de Ram John Holder, um guitarrista que tentava a vida na Inglaterra. Ele seria uma peça fundamental para que Jimi amadurecesse a idéia sobre o desrespeito que acontecia ao negro.

" Ram John Holder tinha ido a Londres para tentar se encontrar.(...) Tinha se envolvido na política da Nova Esquerda com um prosseguimento do movimento por direitos de cidadania (...) Ir para Londres foi deprimente para ele no começo. Ele detestava como os negros das índias Ocidentais eram tratados no Reino Unido. Na maior parte isolados em guetos nas cidades sombrias dos arredores de Londres(...)".³⁷

Ram John era convicto de suas idéias e desapontava-se muito com Jimi pelo modo como este se relacionava com a imprensa inglesa. Ele ficava furioso com a tranqüilidade que Hendrix encarava aquele bombardeio de críticas e insinuações racistas - "Selvagem do Bornéu" e "Selvagem do Pop" que a imprensa britânica fazia. Jimi sabia que seu amigo tinha razão, porém tentava encarar estas críticas e a própria sociedade londrina de um modo tranqüilo, se preocupando apenas com a sua música.³⁸

Jimi Hendrix já havia se tornado uma estrela na Inglaterra. Com três músicas no Top 10 britânico, ele confirmava-se como mais uma estrela naquele cenário musical. "(...) ele era um negro americano avançado que, de repente, todo mundo queria conhecer, ficar perto, dizer-lhe coisas importantes".³⁹

No dia 3 de junho de 1967, o tão esperado álbum de estréia de Jimi Hendrix com o título, "Are You Experienced?"⁴⁰, chega às paradas britânicas. Com o sucesso imediato de seu álbum, Jimi havia se tornado um músico de respeito e com o prestígio que tanto buscou. Começaria agora, um grande desafio que Hendrix teria que enfrentar: a influência da indústria musical em sua vida.

³⁷ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 131.

³⁸ *Ibid.*, p. 133.

³⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁰ Cf. HENDRIX, Jimi. *Are You Experienced?*. MCA Records. p1967 (1997). 1 disco sonoro. "Foxy Lady / Manic depression / Red House / Can You See Me / Love or Confusion / I don't Live Today / May This Be Love / Fire / Third Stone From The Sun / Remember / Are You Experienced? / Hey Joe / Stone Free / Purple Haze / 51st Anniversary / The Wind Cries Mary / Highway Chile".



* HENDRIX, Jimi. *Are You Experienced..*. MCA Records. 1967 (1997). 1 fotografia.

CAPÍTULO 3

Monterey

"Vi Jimi tocar pela primeira vez aqui em Village, nos anos 1960. Acho que foi no porão do velho "café Wha?". Seu grupo não era fixo. Seu nome era Jimmy James na época. Jimmy James and the Blues Flames. Todo mundo estava falando desse cara e da sua stratocaster doida. Com encordoamento para destro, ele tocava com a esquerda. E tocava de qualquer jeito: de costas, de cabeça pra baixo e as vezes com os dentes. Mas tocava blues de primeira. Uma vez, ele estava tocando no grupo de Johnny que ficou fulo, porque as pessoas vinham só para ver Jimi. Pessoas como os Animals e os Rolling Stones. Um dos Animals, Chas Chandler, levou Jimi para Londres e juntou-o a Noel e Mitchells e assim surgiu o "Jimi Hendrix Experience".

Era o começo do verão do amor e nós tínhamos reunido a mais incrível turma de músicos que você podia imaginar. Com Jimi, seria uma abertura e tanto.

Pete Townsend e Jimi quase saíram na porrada porque um não queria tocar depois do outro. Decidimos na moeda e Pete ganhou. Jimi subiu numa cadeira e gritou que depois do The Who ele ia deixar o auto controle de lado e iria arrebentar. Foi assim que começou".¹

¹ Cf. JIMI Hendrix Live at Monterey. Produção de Alan Douglas. Um filme de D.A Pennebaker and Chris Hegedus. 1986. 1 Videocassete (48 min), VHS, son., color. Retirado da introdução feita por John Phillips.

Em 1967 os produtores musicais Lou Adler e John Phillips (Mamas and The Papas)², juntamente com Alan Pariser e Derek Taylor³ resolveram organizar um festival de rock que contasse com importantes músicos da época. Um evento sem fins lucrativos, que beneficiaria causas locais e internacionais. Além deles, nomes importantes da música foram convidados para ajudar na organização do festival, entre eles Paul McCartney, dos Beatles, Brian Jones, dos Rolling Stones e Johnny Rivers.

Desde 1958, a cidade de Monterey sediava anualmente o, "Monterey Jazz Festival", prestigioso evento de jazz, que tinha um público de 5 a 10 mil pessoas, e que já contara com presenças como Billie Holiday, Louis Armstrong e Modern Jazz Quartet. Inspirado nestes festivais, o "Festival Pop Internacional de Monterey" havia sido confirmado para os dias 16,17 e 18 de junho de 1967, com uma programação bem variada.

Não havia lugar melhor do que a cidade de Monterey, para acontecer um festival deste porte e com este propósito. Em San Francisco (cidade próxima), a atmosfera era totalmente favorável. A palavra "amor" havia se tornado um slogan junto a população jovem. Neste período (1967), havia acontecido (alguns meses antes do Festival) uma grande reunião de hippies e simpatizantes do movimento no Golden Gate Park, em San Francisco (Worlds First Human Be-in). Os

² John Phillips, líder da banda Mamas and The Papas, era considerado um herói para a juventude hippie dos anos 1960. Autor de músicas como "Califórnia Dreamin'" e "San Francisco", ele e seu amigo Lou Adler estavam sintonizados com o movimento jovem da Contracultura, o que ajudaria na divulgação e no sucesso do festival.

³ Derek Taylor, que havia sido o responsável por acompanhar os Beatles em sua primeira turnê pelos Estados Unidos, tornou-se outro nome importante para o sucesso do evento. Acostumado com grandes eventos, ele responsabilizou-se pela mídia do festival, certificando-se de que a divulgação do evento refletiria o seu principal objetivo, que era a propagação da "Consciência internacional do poder da juventude". Além disso, Taylor era uma ligação importante com o cenário Inglês (importante cenário do Rock naquele momento), o que foi fundamental para completar o quadro de artistas para o Festival.

jornalistas o descreveram como sendo "20 mil ciganos brancos, cantando, dançando, cobertos de flores, de colares e pulseiras de contas". ⁴

Desta maneira, o Festival de Monterey havia começado, na verdade, no Golden Gate Park, onde panfletos, distribuídos na ocasião, indicavam o grande evento que iria reunir vários artistas da música, criando assim, uma grande expectativa em torno do festival.

"Desde a primeira notícia sobre isto - panfletos distribuídos no primeiro Human Be-in em San Francisco próximo ao início da primavera de 1967 - a coisa se espalhou pelo underground como fogo na floresta. O Human Be-in tinha sido um acontecimento bem livre; o Monterey Pop Festival seria algo mais organizado, intensificando e dirigindo a energia. Havia a sensação de acontecimento fortes em curso (...) Muito dos jornais underground que havia surgido pelo país como "The Oracle", em São Francisco, e o "The Oracle", de Los Angeles, deram endosso total ao festival como um seguimento lógico do enorme Human Be-in". ⁵

Com esta atuação da imprensa underground, o festival obteve grande repercussão, principalmente entre artistas e jovens. O seu slogan - "música, amor e flores" - atraiu um número muito grande de pessoas, e o evento que a princípio havia sido criado para comportar um público de 5 a 10 mil pessoas, atingiu um número inesperado de 50 mil pessoas. ⁶

Segundo alguns autores, Monterey marca o início desta história na qual a utopia era algo que tinha vida e possibilidades. Não se trata de um início real, mas foi um espetáculo no qual a sociedade constataria a força de um movimento que estaria marcado para terminar no início dos anos 1970. Herbert Marcuse em sua obra "Contra-revolução e Revolta" discute a importância dos movimentos dessa Nova Esquerda que se criava desde os anos 1950. Segundo ele, Esses movimentos eram vistos com grande preocupação pela sociedade capitalista

⁴ Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Editora Três. São Paulo. 1981, p. 130.

⁵ Cf. Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 154.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

norte-americana, uma vez que, esses grupos estavam colocando em risco os valores desta sociedade, diferentemente dos operários que faziam parte da esquerda tradicional marxista. A Nova Esquerda que surge nesse período, se diferencia em muito dos trabalhadores que compunham a Antiga Esquerda, que tinham como ideologia, uma modificação na estrutura social e econômica dos meios de produção - a revolução do proletariado. Já esta "Nova Esquerda" compunha-se de jovens estudantes, intelectuais entre outros, e tinha como objetivo romper radicalmente com aquela sociedade de consumo, propondo uma revolução qualitativa, que se baseava na autodeterminação como princípio da reconstrução da sociedade, pois esta tentava romper com as novas necessidades que eram impostas pelo capitalismo aos indivíduos.⁷

Com base neste contexto, o festival foi retratado em toda sua atmosfera, na canção composta por Eric Burdon, chamada "Monterey". Nela, os momentos marcantes do festival, foram colocados pelo artista, como um sonho, um acontecimento mágico.

*"Monterey" - Eric Burdon
 The people came and listened
 Some of them came and played
 Others gave flowers away, yes they did
 Down in Monterey
 Down in Monterey Young Gods smiled upon the crowd
 Their music being born of love
 Children danced night and day
 Religion was being born
 Down in Monterey
 The birds and the airplane did fly
 Oh, Ravi Shankars music made me cry
 The Who exploded into fire and light
 Hugh Masakela's music was black as night
 Jimi Hendrix baby, believe me, set the world on fire, yeah
 His Majesty, Prince Jones, smiled as he moved among the crowd
 Ten thousand electric guitars were grooving real loud, yeah
 You want to find the truth in life
 Don't pass music by
 and you know I would not lie, no I would not lie,
 No, I would not lie
 Down in Monterey*

⁷ Cf. MARCUSE, Herbert. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro. 1973, p.11- 61.

*Three days of understanding of moving with one another
 Even the cops grooved with us
 Do you believe me, yeah?
 Down in Monterey
 I think that maybe I'm dreaming
 Monterey
 Down in monterey
 Did you hear what I said? ⁸*

No dia 18/06/1967, O "The Jimi Hendrix Experience" fez na cidade de Monterey, na Califórnia, uma das apresentações musicais mais marcantes dos últimos tempos. Um momento mágico, no qual o jovem Jimi Hendrix mostrou ao mundo, a força de sua música.

Depois de um período na Europa, onde amadureceu suas idéias musicais, Jimi estava de volta ao local onde tudo havia começado. As lembranças de sua vida nos Estados Unidos não eram das melhores. Em sua cabeça, o desemprego, a fome e a discriminação racial se misturavam com os bons momentos que havia passado junto à sua família e seus amigos (que não eram muitos). Era uma grande ironia do destino. Ele era um estranho em sua própria casa. Apresentar como um dos principais artistas no país que tanto ignorou seu talento, mexia com sua cabeça. Jimi queria dar tudo de si. Agora mais confiante de sua capacidade, ele teria a grande oportunidade de ser uma estrela também nos Estados Unidos.

Após a devastadora apresentação da banda inglesa, The Who, Brian Jones, guitarrista dos Rolling Stones, subiu ao palco, e apresentou o "The Jimi Hendrix Experience". Esta atitude de Jones - que havia voado de Londres para os Estados

⁸ Cf. JIMI Hendrix Live at Monterey. Produção de Alan Douglas. Um filme de D.A Pennebaker and Chris Hegedus. 1966. 1 Videocassete (48 min), VHS, son., color. "As pessoas vieram e escutaram / algumas vieram e tocaram/ outras deram flores , sim eles deram flores em Monterey... Jovens Deuses sorriam junto a multidão /sua música nascia do amor/ crianças dançavam dia e noite / religiões estavam nascendo em Monterey...Os pássaros e os aviões voaram / a música de Shankar me fez chorar/ The Who explodiu em fogo e luz / a música de Masekela era negra como a noite ... Jimi Hendrix , acredite, colocou o mundo em chamas, sim / Sua Majestade , príncipe Jones , sorria no meio da multidão / 10 mil guitarras estão fazendo um verdadeiro barulho ... você quer descobrir a verdade a verdade/ não deixe a música passar / e você sabe, eu não mentiria ... Foi em Monterey / 3 dias entendo uma nova mudança / soldados uniformizados junto a nós / acredita? Foi em Monterey Eu acho que talvez estivesse sonhando... Monterey / Ouviu o que eu disse?"

Unidos apenas para apresentar Jimi ao mundo - fez despertar ainda mais a atenção do público.

Jimi Hendrix, na escuridão do palco, surge fazendo a introdução de um clássico do blues, "Killing Floor". Depois de uma sequência de *riffs* de guitarra, a bateria e o baixo de, Mitch Mitchells, e Noel Redding, aparecem dando corpo a música. Ela possui um ritmo acelerado e empolgante. Uma abertura perfeita. Um boogie ⁹ sem artificios, com acordes simples e muito ritmo. O clássico negro de Howling Wolf, soa autêntico, e ganha força na versão do Jimi Hendrix Experience.

Hendrix vestia roupas coloridas, calças justas, camisas cheias de pregas e babados, um colete de veludo indiano, um medalhão dourado e cabelos presos por uma fita na testa, ostentando um ar de cigano. A sua passagem pelo Greenwich Village, e pela Inglaterra, havia acentuado este estilo diferente de se vestir.

Sua camisa laranja ganhava destaque com um *écharpes* de plumas que usava. Os demais integrantes, Noel e Mitch, também vestiam-se com roupas coloridas e cabelos semelhantes aos de Jimi, criando um visual diferente, que chamava a atenção do público.

O figurino da banda era muito trabalhado pelo empresário Chas Chandler, que tentava criar um visual diferente para a banda. Chandler, que era um grande fã de ficção científica, tentou dar destaque às excentricidades dos membros da banda, criando três seres de outro planeta. Este visual marcante do JHE - influenciado pelas cores provindas da cultura oriental e pela ficção científica - cai muito bem àquele momento, onde este estilo diferente de se vestir havia se tornado uma das marcas registradas dos movimentos da contracultura. O JHE era exatamente o retrato social norte-americano. Um negro e dois brancos. Uma minoria no cenário social, político e cultural, que começava a ganhar destaque junto à sociedade norte-americana. Sua influência no modo de se vestir, de falar e de agir, tornava-se algo significativo. A cultura negra estava ganhando respeitabilidade, principalmente junto ao mundo underground.

⁹ Espécie de blues. *Boogie-Woogie*: Dança popular norte-americana, ao ritmo dessa música.

O público mostrava-se entusiasmado e receptivo. Jimi Hendrix, estava concentrado e movia-se bastante no palco. A sua liberdade corporal, provinda da influência do jazz, muito utilizada na vanguarda artística do Village, era uma das características mais marcantes de sua apresentação. "Killing Floor", foi apenas um sinal do que estaria por vir.

"Killing floor" - Howling Wolf

*i should of quit you
a long time ago
i should of quit you baby
a long time ago
but you got me messin' round with you baby
you got me cryin' on a killin' floor, yeah
if i don't fallow, yeah
my first mind
if i don't fallow pretty baby
my first mind
i would have been gone since my second time
yeah
lord knows, right now
i should've been gone
lord knows, i should've been gone
you got me messin' round with you baby
you got me cryin' on a killin' floor
yeah, thats all
ooh, you got me cryin' baby
ohh, you got me cryin' **

Hendrix esta feliz. Esta de volta à sua casa. Ele anuncia a próxima canção. É "Foxy Lady". O seu virtuosismo ganha destaque. Explorando os efeitos de sua Fender Stratocaster invertida (Jimi tocava com uma guitarra para destro, tendo

* "Já devia ter deixado você/ há muito tempo atrás.../ mas tenho saudades de estar com você / você me faz chorar no chão da morte...Se eu não seguir minha cabeça... /eu desaparecerei na minha segunda chance/ Deus sabe, agora / Eu já devia ter ido ... mas tenho saudades de estar com você/ Você me faz chorar no chão da morte... isto é tudo / Me faz chorar... no chão da morte."

que invertê-la), ele inicia a sua performance cênica. Ao passo que a música se desenvolve, ele começa a mostrar sua técnica. Os gestos insinuantes, característicos em suas apresentações, se misturavam com solos longos e acrobáticos (tocando com a guitarra entre as pernas). Ele se move no palco de uma forma provocante, incorporando a música. A canção Sulista de Howling Wolf enfatiza a história de amor de um casal, que mesmo com todos os seus problemas no relacionamento, não conseguem ficar separados. Esta situação contraditória assemelha-se muito à realidade do negro norte-americano da primeira metade do século XX, onde mesmo com toda a sua dificuldade cotidiana - pobreza e discriminação - existia também o aspecto alegre desses locais.

"Foxy Lady" é uma composição baseada na conquista sexual. As relações, os namoros e as transas, fazem parte de seu repertório - influência obtida das composições negras de blues e jazz. O aspecto sexual foi muito trabalhado entre os músicos dos anos 1960, principalmente aqueles ligados ao movimento da contracultura, onde a liberdade sexual e as drogas faziam parte de seu cotidiano.

"Foxy Lady" - Jimi Hendrix

*Foxy
You know you're a cut little heartbreaker
Foxy
You know you're a sweet little lovmaker
Foxy
I wanna take you home
I won't do you no harm, no
You've got to be all mine, all mine
Ooh, foxy lady
I see you, heh, on down on the scene
Foxy
You make me wanna get up and scream
Foxy
Ah, baby listen now
I've made up my mind
I'm tired of wasting all my precious time
You've got to be all mine, all mine
Foxy lady
Here I come
I'm gonna take you home
I won't do you no harm, no
You've got to be all mine, all mine
Here I come*

*I'm comin' to get ya
 Foxy lady
 You look so good
 Yeah, foxy
 Yeah, give us some
 Foxy
 Yeah, get it, babe
 You make me feel like
 Feel like sayin' foxy
 Foxy lady*

Muito sorridente, Jimi, sempre se voltava ao público para conversar e brincar.

A introdução de, "Like a Rolling Stone", de Bob Dylan, ganhava a atenção do público do festival. O ritmo é diferente do original. A distorção e os efeitos da guitarra de Jimi, dão destaque à esta introdução. A versão de Hendrix possui mais ritmo do que a original de Dylan. A guitarra e a bateria faziam variações em contra tempos, que davam à música, um ritmo que se alterna da balada, ao rock and roll.

Bob Dylan foi um grande ídolo de Jimi. A letra que trata de uma reviravolta financeira na vida de uma pessoa, retrata um pouco da fase difícil que ele viveu nos Estados Unidos. As lembranças da marginalidade do Harlem, e das loucuras do Greenwich Village, tomavam conta do festival.

"Like a rolling stone" - Bob Dylan (Como uma pedra rolante)

*Once upon a time you dressed so fine
 Threw the bums a dime in your prime, didn't you
 People called you, said "beware the doll, you're bound to fall",
 You thought they were all kidding you
 You used to laugh about
 Everybody else that was hanging out*

* "Você sabe que é uma linda destruidora de corações/ E você sabe que é uma doce amantezinha / quero levar você para casa /Não farei nenhum mal, não /Você tem que ser toda minha / Mulher manhosa. Vejo você aparecendo em cena / Você me faz querer levantar e gritar/ Agora escute / eu fiz minha cabeça/ estou cansado de perder meu precioso tempo /você tem que ser toda minha... manhosa/ Ai vou eu ... quero levar você para casa /Não farei nenhum mal, não /Você tem que ser toda minha / Mulher manhosa
 Ai vou eu /indo pra você / você é tão linda /te peguei baby /você me faz sentir ... manhosa."

*Now you don't talk so loud
 Now you don't seem so proud
 About having to be scrounging around for your next meal
 How does it feel
 To be on your own
 In no direction home(look at you)
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone*

"Rock me baby", era a próxima música. Jimi Hendrix faz uma introdução acelerada do clássico de B.B. King. Com alguns acordes de blues e o acompanhamento de uma bateria enlouquecedora, Jimi impõe o melhor da música negra ao festival. Fazendo um vocal acompanhado de solos - sola e canta ao mesmo tempo - ele cria um efeito maravilhoso, como se o instrumento fizesse uma segunda voz. Em seu primeiro solo, ele mostra um pouco mais de sua técnica, tocando com os dentes e em alguns momentos, apenas com uma das mãos. A melodia e o ritmo que Hendrix estabelece a música - bem mais rápida do que a versão original de B.B.King - é perfeita para sua letra provocativa. Jimi aproveita esta canção de blues para improvisar em seus gestos e em seus solos. "Rock me baby" torna-se uma *Jam session* ¹⁰, como fazia os músicos de jazz do bebop. A música tornava-se cada vez mais atraente com a sua performance.

"Rock Me Baby" - B.B. King (agite comigo)

*Rock me baby, rock me all night long
 Rock me baby, honey, rock me all night long
 I want you to rock me baby, like my back ain't got no bone*

*Roll me baby, like you roll a wagon wheel
 I want you to roll me baby, like you roll a wagon wheel
 Want you to roll me baby, you don't know how it makes me feel*

* "Houve uma vez quando você se vestia bem/ e jogava aos vagabundos centavos na madrugada...não foi?/Pessoas chamavam você, dizia:" tome cuidados com brinquedos, você pode cair"/ você pensava que eles eram todos com você/ Usou - as para se divertir/ Todos estavam vivendo ali na rua/ Agora você não fala tão bem / sobre Ter que pechinchar por aí a sua próxima refeição Como se sente /Como se sente /Estando sozinho sem ter casa (olhe só para você)/ Completamente desconhecido /Como uma pedra rolante".

¹⁰ Expressão utilizada pelos músicos para designar uma sessão de improvisações.

*Rock me baby, honey, rock me slow
Yeah, rock me pretty baby, baby rock me slow
Want you to rock me baby, till I want no more* **

Na seqüência, a JHE executa as canções, "Can you see me" e "Purple Haze" ¹¹, duas músicas que fizeram grande sucesso na Inglaterra. O público estava maravilhado com a apresentação da banda.

Na canção "Purple Haze", Jimi coloca no papel toda a influência exercida pelas drogas naquele determinado momento. Elas eram as suas companheiras na solidão e no trabalho. Além de serem utilizadas para ajudar os artistas na criação de novas tendências, ela também ajudava grande parte das pessoas que conheciam de perto o desemprego e a fome. As drogas faziam parte do mundo marginal.

"Uma noite, no Upper Cut Club, Jimi tomou uma minúscula pílula purpura e teve uma inspiração de viagem de ácido. Trabalhando no seu camarim, ele escreveu um longo poema chamado Purple Haze. Possuía um grande número de versos e ardia com a intensidade daquele momento". ¹²

"Purple Haze" - Jimi Hendrix

*Purple haze all in my brain
Lately things just don't seem the same
Actin' funny, but I don't know why
'Scuse me while I kiss the sky
Purple haze all around
Don't know if I'm comin' up or down
Am I happy or in misery?
Whatever it is that girl put a spell on me
Purple haze all in my eyes*

** "Agite comigo, agite comigo a noite inteira /Eu quero que balance comigo francamente/ balance comigo como uma maquina /Eu quero que Balance comigo / Você não faz ideia como isto me é bom /Agite comigo, docinho, bem devagar /Quero que você agite comigo, até eu não querer mais".

¹¹ A canção, "Can you see me", não foi documentada no filme de D.A. Pennebaker e Chris Hegedus.

¹² Cf. Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 112

*Don't know if it's day or night
You got me blowin', blowin' my mind
Is it tomorrow, or just the end of time? **

A música seguinte de seu repertório é, "Hey Joe", um dos grandes sucessos do Jimi Hendrix Experience. É uma balada que fala sobre homicídio e adultério. A música é linda, seus acordes suaves contrastam com a violência de sua história. Ela se tornou um dos grandes sucessos da curta carreira do músico. Nela, Jimi faz um solo tocando com os dentes e logo em seguida com seu instrumento sobre a cabeça. Mesmo com toda sua criação cênica, ele fica preso à melodia, sendo fiel a versão original de estúdio.

A letra de "Hey Joe" destaca em seu final, o problema da discriminação racial que envolve os Estados Unidos naquele período. Depois de um assassinato passionai, o personagem - Joe - foge para um lugar melhor, onde a liberdade, é o bem mais precioso de um homem. Um bem, que os negros americanos estavam lutando há vários anos.

"Hey Joe"- Jimi Hendrix

*Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand
Hey Joe, I said where you goin' with that gun in your hand
I'm going down to shoot my old lady
You know, I've caught her messin' around with another man
I'm going down to shoot my old lady
You know, I've caught her messin' around with another man
And that ain't too cool
Hey Joe, I've heard you shot your woman down,
shot her down, now
I said I've heard you shot your old lady down,
You shot her down to the ground
Yes I did, I shot her
You know, I caught her messin' round, messin' round town
Yes I did, I shot her*

* "Névoa purpura em volta de todo meu cérebro/ Ultimamente as coisas simplesmente não parecem as mesmas/ Agindo engraçado, mas não sabe porque/Me dá licença, eu vou beijar o céu. Névoa purpura em toda a volta/ Não sei se estou subindo ou descendo/Estou feliz ou arrasado? / O que quer que seja, aquela garota me enfeitiçou./Névoa Purpura toda em meus olhos /Não sei se é dia ou noite/ Você me deixou ligado, fundiu minha cabeça /É amanhã ou só o final dos tempos?"

You know, I caught my old lady messin' around town
 And I gave her the gun
 I SHOT HER!
 Hey Joe, alright
 Shoot her one more time, baby
 Hey Joe, said now
 Where you gonna run to now?
 Where you gonna run to?
 Hey Joe, I said where you gonna run to now?
 Where you, where you gonna go?
 Well, dig it
 I'm goin' way down south,
 Way down to Mexico way
 Alright!
 I'm goin' way down south,
 Way down where I can be free
 Ain't no one gonna find me
 Ain't no hangman gonna,
 He ain't gonna put a rope around me
 You better believe it right now
 I gotta go now
 Hey Joe, you better run on down
 Good by everybody
 Hey Joe, uhh
 Run on down *

Jimi anuncia, "The Wind Cries Mary", música que esteve entre as primeiras da parada britânica, juntamente com, "Hey Joe", e "Purple Haze". Outra balada lindíssima. A platéia estava hipnotizada. As expressões do público variavam do assustador ao êxtase. Este seria o momento mais calmo da apresentação do JHE.

"The Wind Cries Mary" - Jimi Hendrix (E o vento chora por Mary)

After all the jacks are in their boxes

* "Hey joe onde você esta indo com esta arma na mão?/Vou só dar um tiro na minha esposa /
 Encontrei-a fazendo amor com outro homem/ e isto não é nada legal
 Hey Joe , escutei você atirar em sua mulher/ atirar nela, agora...Você atirou nela bem fundo/
 Sim eu atirei/ sabe . eu a encontrei fazendo amor com outro homem
 Sim eu atirei/ sabe . eu a encontrei fazendo amor por ai/ eu atirei nela...
 Joe , tudo bem/ atirei mais um vez/ Hey joe, diga agora, pra onde você vai ?
 Bem, vou para o sul, para o México / certo...
 Vou para onde eu possa ser livre / onde ninguém possa me pegar
 Onde nenhum carrasco possa me encontrar /
 Ele não colocará uma corda no meu pescoço / é melhor acreditar
 Eu vou agora / Hey joe, é melhor você ir...".

*And the clowns have all gone to bed
 You can hear happiness staggering on down the street
 Footsteps dressed in red
 And the wind whispers Mary
 A broom is drearily sweeping
 Up the broken pieces of yesterdays life
 Somewhere a queen is weeping
 Somewhere a king has no wife
 And the wind it cries Mary
 The traffic-lights, they turn blue tomorrow
 And shine their emptiness down on my bed
 The tiny island sags downstream
 'Cause the life that lived is, is dead
 And the wind screams Mary
 Will the wind ever remember
 The names it has blown in the past?
 And with this crutch, its old age, and its wisdom
 It whispers no, this will be the last
 And the wind cries mary*

Antes de anunciar a próxima música, Jimi Hendrix mostra a sua satisfação por estar de volta ao seu país. Depois de conversar com o público, e agradecer pela receptividade, Jimi sorridente, coloca: "(...) dizem que fracassamos aqui e fomos para Inglaterra. E que a América não gosta de nós porque somos esquisitos (...) saca só, eu fui pra lá e peguei estes dois rapazes e aqui estamos. É legal voltar e finalmente poder tocar aqui".¹³

* "Após todas as suas caixas/ E as nuvens saindo de sua cama/ você pode ouvir uma felicidade cambaleante na rua / passos vestidos de vermelhos / e os ventos sussurram por Mary
 Uma vassoura varre tristemente/ sobre os pedaços de ontem / algum lugar uma rainha esta chorando / e em algum lugar um rei não tem rainha/ e o vento chora por Mary
 As luzes ficam azuis pela manhã/ e o seu brilho vazio ilumina a minha cama /
 A pequena ilha cai rio abaixo/ pois a vida é assim, morta
 E o vento grita por Mary
 O vento sempre se lembra / Os nomes soprados no passado/ e com as muletas, antigas e as sabedorias / o sussurro não, isto será o ultimo / e o vento chora por Mary".

¹³ Cf. JIMI Hendrix Live at Monterey. Produção de Alan Douglas. Um filme de D.A Pennebaker and Chris Hegedus. 1986. 1 Videocassete (48 min), VHS, son., color. Retirado da introdução feita por John Phillips.

Como forma de agradecimento à receptividade do público, Jimi anuncia o sacrifício daquilo que ele mais ama, a sua guitarra. Monterey se vê envolvida por uma microfonia ensurdecadora. De repente todo aquele barulho, que era meramente menosprezado pelas pessoas, se torna o principal recurso de Jimi. Ele tem total controle sobre aquele barulho. Depois de vários gritos e gemidos de sua guitarra, ele inicia a canção, "Wild Thing", uma de suas canções, e um grande sucesso da época. A música possui um ritmo enlouquecedor, e uma letra muito provocante, com insinuações sexuais explícitas. A revolução sexual que estava sendo proposta pela contracultura, fazia com que a música não ganhasse um caráter vulgar. À medida que Jimi Hendrix se movia no palco, a letra da canção ("você mexe comigo...") ganhava um duplo sentido. A platéia acompanhava atentamente a sua performance.

"Wild thing" - The Trogges

*come on man sing it with me
Wild thing, you make my heart sing
you make a everything, groovy
wild thing
wild thing i think you move me
but i want a know for sure
come on and sssock it to me one more time
(click)you move me
wild thing, you make my heart sing
you make a everything, groovy
a sing again
wild thing
wild thing i think you move me
but i want a know for sure
come on and sssock it to me one more time again
oh shucks i love ya
wild thing, you make my heart sing
you make a everything, groovy
yeah wild thing
yeah wild thing
yeah wild thing
oh sock it to me
wild thing **

* "Coisa selvagem / você faz meu coração cantar /você faz tudo /meio que com balanço /Coisa selvagem / Coisa selvagem eu acho que você mexe comigo/ mas eu quero ter certeza / venha e mostre - me mais uma vez/ você mexe comigo".

Depois de uma longa seqüência do refrão de "Wild Thing", Jimi agradece ao público novamente, e de maneira calma, olha fixamente para os amplificadores, e segue de encontro a eles - como se fosse chocar-se contra os amplificadores - iniciando o sacrifício de seu instrumento. Ruídos e uma ensurdecadora microfonia simbolizavam a morte do instrumento. Jimi começava a rolar pelo palco em meio aos solos de bateria e baixo. Hendrix cai de joelhos sobre a sua guitarra parcialmente destruída. Seus gestos agora se remetem ao sexo. Como se ele estivesse fazendo amor com alguém, diante de toda aquela platéia.

Agora, a sua guitarra está tomada pelo fogo, para desespero dos organizadores do festival. Com a guitarra em chamas, Jimi a quebra em cima do palco, finalizando o sacrifício de sua grande amiga e companheira. Todos estão espantados com o final violento da apresentação do JHE. Há um momento de silêncio causado pelo grande impacto da apresentação, até que os primeiros aplausos tomam conta de Monterey. Jimi Hendrix havia se consagrado.

"Os aplausos crescem cada vez mais. Aumentam mais e mais alto. A duração é desproporcional em relação aos outros números. Sobe um crescendo, as vozes começam a uivar (...) A platéia aplaude e vibra por uns bons vinte minutos. É necessário pedir silêncio. O Grateful Dead vem em seguida".¹⁴

Durante 40 minutos, Jimi Hendrix e sua banda apresentaram para uma platéia de quase 50 mil pessoas toda a influência recebida no mundo underground, desde as técnicas dos músicos de jazz e blues do Harlem, às idéias inovadoras dos artistas de vanguarda do Greenwich Village. Toda a sua liberdade, sua alegria e sua excentricidade fazia parte de uma cultura popular criativa que começava a ganhar destaque junto a uma parcela mais jovem da sociedade, que estava disposta a lutar por um mundo mais digno e menos violento.

¹⁴ Cf. HENDERSON, David. *A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu* / David Henderson, tradução Marco Antônio Esteves - Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1993, p. 163.

A apresentação de Jimi Hendrix em Monterey, o lançou para o estrelado da música. O impacto que o artista causou deveu-se a vários motivos. Primeiramente pelo aspecto musical, onde Jimi Hendrix inverte os valores musicais até então vigentes, onde a música era um mero apoio para as letras das canções, nas quais se concentravam toda a força expressiva do rock. Ele irá colocar toda a sua criatividade em seu instrumento (a guitarra), no blues eletrônico, com o qual começava a explorar um novo espaço musical. A criatividade de Hendrix demonstrada em suas músicas é impressionante. A utilização da microfonia, e os efeitos que davam novas cores às músicas, impressionavam artistas e espectadores.

Em segundo lugar, Jimi Hendrix possuía um visual marcante. Ele era um guitarrista canhoto, que tocava com uma guitarra para destro invertida. Usava roupas coloridas e muito extravagantes. Além disso, ele liderava uma banda formada por brancos ingleses.

Todos estes aspectos criavam uma expectativa muito grande do público junto ao artista. Acostumados com a frieza das bandas inglesas (Beatles e Rolling Stones), e mesmo das bandas "hippies" norte-americanas, este público via toda aquela energia que Jimi Hendrix depositava no palco, com espanto. A sua performance intensa, que teve como clímax, o ritual de destruição dos instrumentos representava, juntamente com os outros aspectos já citados, uma forma de contestação aos valores artísticos daquele período. Desta maneira, o caráter artístico de Jimi Hendrix, assemelha-se muito aos ideais dos vários movimentos (hippie e negro) que se formavam nos anos 1960, o que fez com que o seu sucesso fosse imediato.

Os anos 1960 que havia se tornado um laboratório musical, onde os músicos influenciados pelo contexto no qual viviam (drogas, liberdades sexual, boêmia...), tentavam explorar ao máximo todas as possibilidades musicais. Assim, surgiram obras incríveis e artistas revolucionários. Entre estes artistas, vale destacar Janis Joplin e Jim Morrison (The Doors), que tiveram, como Jimi Hendrix, uma importante e curta vida artística, interrompida também pela morte quando ainda eram jovens. Janis Joplin era apaixonada pelo "blues". Com sua voz rouca e

negra, ela havia se tornado uma das sensações do Festival de Monterey. Nascida em Port Arthur, no Texas - próximo do delta do Mississippi, onde a música negra norte-americana teve suas origens - ela logo se interessou pela música negra, em especial pela voz de uma cantora chamada Bessie Smith, a sua grande inspiração. " Desde o dia em que comecei a cantar pra valer - diria ela depois - nunca mais cantei outra coisa a não ser o blues". ¹⁵

Com 18 anos Janis já cantava nos bares em troca de bebida. Envolvida com os beats do campus da Universidade do Texas, onde estudava (Artes), Janis logo deixou os estudos para partir, junto com um amigo, para San Francisco. Na Califórnia, ela levou uma vida boêmia no bairro de North Beach, dormindo cada noite em um lugar diferente. Em 1963, Janis juntou-se a banda "Big Brother and Holding Company", que logo ganhou destaque junto aos jovens "hippies". O sucesso entre este público faria Janis e sua banda se apresentar nos Festivais de Monterey (1967) e Woodstock (1969).

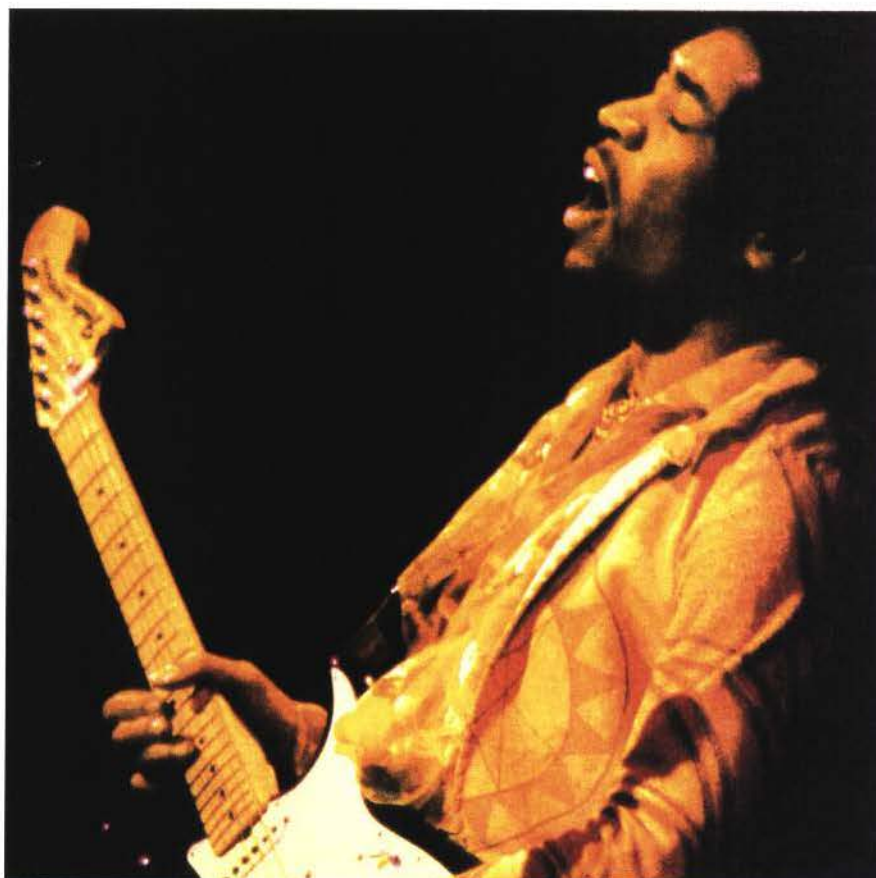
Como Janis, o vocalista da banda "The Doors", Jim Morrison, também esteve diretamente ligado ao rico contexto cultural dos anos 1960. Fascinado por cinema, Morrison, ainda jovem, foi estudar técnicas cinematográficas em UCLA, Los Angeles. Neste período, juntamente com seu amigo Ray Manzarek (pianista da banda "The Doors"), ele começou a se envolver com a música. Em 1967, foi lançado o primeiro álbum da banda, intitulado " The Doors" (título inspirado na obra do poeta William Blake). Com a canção "Light My Fire" estourando na paradas, Jim Morrison tornava-se um dos grandes ídolos de sua geração. Vivendo no limite da bebida e das drogas, ele também representaria, de forma contundente, todo o pensamento daquela geração. ¹⁶

¹⁵ Cf. MUGGIATI, Roberto. *História do rock*. Editora três São Paulo. 1981, p.103.

¹⁶ *Ibid.*, p. 113-4.

É inegável que a música de Jimi Hendrix, como a de Janis Joplin e Jim Morrison, tenha exercido uma relação íntima com a contracultura. Todos os aspectos inseridos em sua obra, remetem aos pensamentos e ideais dos movimentos contestadores. Porém, existia algo na obra de Hendrix que faltava nos demais artistas que representavam a geração dos anos 1960 (Bob Dylan, Janis Joplin, Jim Morrison, John Lennon, Mick Jagger, Eric Clapton, entre outros): a cultura negra intrínseca, a valorização de fato de uma herança cultural que influenciou todos estes artistas e movimentos de contestação.

Podemos ter uma pequena noção da real importância das obras de Jimi Hendrix, a partir da influência que elas exercem junto aos músicos atuais. Mesmo após três décadas de sua morte, o seu conjunto de obras é tido como referência musical para todos os estilos.



* HENDRIX, Jimi. *Band Of Gypsys*. MCA Records. 1970 (1997). 1 fotografia.

CONCLUSÃO

Neste trabalho monográfico, a performance de Jimi Hendrix no Festival de Monterey representou o resgate de parte da cultura popular norte-americana (Cultura negra e boêmia) dos anos 1940, 1950 e 1960. Vários aspectos sócio-culturais do mundo marginal - no qual ele viveu - levantados neste trabalho, ganharam vida naquele festival. Sua performance e suas músicas remetem-se sempre a algum aspecto desse mundo. Toda aquela diversidade e inovação que compõem suas obras não seriam alcançadas sem as várias influências adquiridas ao longo de seus vinte e cinco anos (sua idade em 1967).

O impacto de sua apresentação em Monterey junto aos movimentos da contracultura foi fruto, basicamente, de um caráter popular, até então pouco explorado pelos músicos da época. A música negra, que havia sido marginalizada pela cultura tradicional norte-americana, desde as primeiras décadas do século XX, e que naquele momento estava sendo adaptada à cultura de massa (rock n'roll), ganhava novas cores em suas composições. Era uma música universal. Uma mistura de todos os estilos, com ênfase no blues e no jazz.

Com esta nova música, e uma postura nada convencional, Jimi Hendrix, tornou-se uma figura importante naquele determinado momento, no qual os jovens tentavam criar uma nova concepção de sociedade e cultura.

"Do ponto de vista estritamente musical, a obra de Hendrix encerra a grande lição cultural do rock. Foi essa música que praticamente estabeleceu o método fundamental de criação da contracultura. Consiste basicamente em recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões intelectuais vigentes, e curtir esse lixo, levá-lo a sério como matéria-prima da criação de uma nova cultura".¹

¹ Apud. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1992, p.68.

Durante vários anos, a contracultura foi bastante documentada. Seu aspecto pacífico e alegre ajudou-lhe a ganhar simpatia diante de um grande público. Porém, estes documentários não destacavam as importantes influências que estes movimentos tiveram, focando apenas em sua atuação nos anos 1960. A cultura popular dos anos 1940 e 1950 (cultura negra e boêmia), que desempenhou um papel primordial para o surgimento desta contracultura, deu oportunidade a uma população marginalizada de criar seu próprio entretenimento (sua própria cultura), fortalecendo uma consciência racial e social do mundo.

Ao contrário desta, a cultura de massa - o rádio, a televisão e a imprensa escrita - foi uma das principais responsáveis pelo enfraquecimento gradual desta contracultura. A essência daqueles movimentos de contestação (marginalidade), perde-se com a sua constante divulgação e exposição - comportamento, idéias, música, poesia, roupas e etc - tornando-se um produto do próprio mercado capitalista (moda). Esta massificação cultural que ocorre após a Revolução Industrial e que se intensifica no decorrer do século XX, prejudica, e até condena, as outras culturas, já que suas maiores riquezas encontram-se em suas particularidades e nas diferenciações em relação a cultura tradicional capitalista.

Esta padronização cultural imposta pela sociedade capitalista - que criava constantemente modelos de comportamento - faz com que uma outra parcela da população, que possuía seus próprios valores, ficasse fadada à marginalidade total, ou até mesmo ao esquecimento. É neste sentido, que o papel do historiador torna-se muito importante, onde este, tem como um de seus objetivos, buscar os importantes aspectos das diversas culturas, independente de suas diferenças.

Vale ressaltar neste trabalho a importante relação entre Música e História, onde a música - documento histórico - irá desempenhar um papel primordial para o resgate de um determinado período. As canções, independentes de seu estilo, são carregadas de aspectos sociais e políticos que retratam de perto todo um contexto no qual ela foi criada. Esta importante colaboração da música para as pesquisas no campo dos estudos históricos, faz parte, juntamente com o teatro, o cinema e a literatura, do vasto e rico mundo das artes, que tem contribuído cada vez mais no desenvolvimento das pesquisas nesta área.

Espero, com este trabalho, ter contribuído, mesmo que parcialmente, para o debate no campo da história social e cultural, reconhecendo, entretanto, que existe um campo imenso a ser explorado sobre o tema trabalhado, tanto com relação aos

diversos aspectos da cultura popular, quanto à vida do artista, que de 1967 a 1970 - período não trabalhado em minha pesquisa - deixou um enorme e rico material artístico, que o transformaria em um dos mais influentes músicos da história.

BIBLIOGRAFIA

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofia da Educação**. São Paulo. Editora Moderna. 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo. Editora Hucitec, 1987.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant Gard, Performance e o Corpo efervescente**. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1999.
- CHACON, Paulo. **O Que é Rock**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1981.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo. Companhia ds Letras.1987.
- HARRINGTON, Micheal. **A Outra América: Pobreza nos Estados Unidos** . Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1964.
- HENDERSON, David. **A Vida de Jimi Hendrix : dá licença que eu vou beijar o céu** / David Henderson, tradução Marco António Esteves - Rio de janeiro : Espaço e Tempo, 1993.420p.

HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro. Paz eTerra, 1990.

_____. A História de Baixo para Cima. In: **História Social**. São Paulo. Companhia das Letras.1991.

HUNT, Lynn. Apresentação : História, Cultura e Texto. In: **A Nova História Cultural**. Martins Fontes. São Paulo, 1992. pp. 1-29.

JACOBY, Russel. **Os Últimos intelectuais**: A Cultura Americana na Era da Academia. Tradução: Magda Lopes. Revisão Tradução: Caio Rodrigues e Martha Steinberg. São Paulo. Trajetória Cultural. USP, 1990.

KEROUAC, Jack. **On The Road - Pé na Estrada**. Tradução: Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo. Editora Brasiliense. 1984.

MARCUSE, Herbert. **Contra-Revolução e Revolta**. Rio de Janeiro.1973.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura Popular: Em Busca de um Referencial Conceitual. In: **Cadernos de História** . UFU, v. 5, nº 5, 1994.

MUGGIATI, Roberto. **História do rock**. Revista Somtrês. Editora três São Paulo. 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O Que é Contracultura**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1992.

Revistas

GRANDES GUITARRISTAS DE TODOS OS TEMPOS. Revista Showbizz. Editora Azul. São Paulo. 1997

LIVE AT THE FILLMORE EAST DEC 31, 69/ JAN 01, 1970. Guitar World. New York: .1999

O SÉCULO DA GUITARRA. Revista Cover Guitarra. Editora Jazz. São Paulo. nº 62. Jan. 2000

GUITARISTS OF THE MILLENNIUM. The Guitar Magazine. vol.10. nº 5. 1999

ENTREVISTA COM JIMI HENDRIX 68. Revista Guitar World. Nov. 1991

TRIBUTE TO HENDRIX. Revista Guitar World. Jan. 1994

HALL OF FAME. Revista Guitar. Mar. 1992

HISTÓRIA DO ROCK. Revista Som Três. Editora três. vol.3. Jul. 1984.

JIMI HENDRIX: VINTE ANOS DEPOIS DE SUA MORTE , MAIS VIVO QUE NUNCA. Revista Bizz. São Paulo. nº 9. Set. 1990

SEGUNDA PARTE DA MATÉRIA SOBRE OS 20 ANOS DA MORTE DE JIMI HENDRIX. Revista Bizz. São Paulo. nº 10. Out. 1990

A CAÇA ÀS BRUXAS NOS ESTADOS UNIDOS EM 1947: BRECHT DIANTE DO COMITÊ DE ATIVIDADES ANTIAMERICANAS. Cultura Vozes. Rio de Janeiro nº 4, jul. 1997.