

“HURT”: DESPEDIDA E SÍNTESE BIOGRÁFICA DE JOHNNY CASH

“HURT”: FAREWELL AND BIOGRAPHICAL SYNTHESIS OF JOHNNY CASH

Fabrício Silveira*

RESUMO:

O texto faz uma breve discussão sobre o videoclipe da canção “Hurt”, interpretada pelo conhecido cantor *folk* Johnny Cash (1932-2003). Sem procurar aprofundamentos exaustivos, sem buscar macro-sistematizações teórico-metodológicas, o artigo trabalha com as idéias de “síntese biográfica”, “cultura das versões” e “febre das listas”, no sentido de pensar o vídeo, em específico, bem como suas articulações com o entorno sócio-midiático que lhe dá relevância e sentido.

PALAVRAS-CHAVE:

Johnny Cash; “Hurt”; videoclipe; música pop; síntese biográfica.

ABSTRACT:

The text is a brief discussion on the videoclip of the song “Hurt” performed by renowned folk singer Johnny Cash (1932-2003). The article is not searching for exhaustive analysis or macro-theoretical-methodological systematizations, but it will works with the ideas of “biographical synthesis”, “culture of versions” and “fever of lists” in the sense of thinking the video in specific and their connections to the socio-medial environment that gives relevance and meaning.

KEYWORDS:

Johnny Cash; “Hurt”; music video; pop music; biographical synthesis.

Há pouco tempo (há, relativamente, pouco tempo, aliás), em sua edição de julho de 2011, a conceituada revista britânica *New Musical Express* (NME), elegeu o videoclipe da canção “Hurt”, interpretada pelo conhecido cantor *folk* Johnny Cash, como o melhor

* Jornalista (UFSM), Mestre em Ciências da Comunicação (UFRGS) e Doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos). Professor junto ao PPGCom - Unisinos. RIO GRANDE DO SUL, Brasil. fabriciosilveira@terra.com.br

videoclipe de todos os tempos. Dito assim, à queima roupa, o título soa improvável e grandiloquente demais, sem dúvida nenhuma. Afinal, tais votações são sempre sujeitas à crítica, parecem sempre questionáveis, soam invariavelmente injustas e incompletas. Além disso, poderíamos dizer que tais listagens - como esta que a *NME* trouxe então à tona, encabeçada por “Hurt”¹ - prestam-se muito às polêmicas espetaculares, aos jogos discursivos e ao palavreado auto-referente, e um tanto quanto gratuito, encontrado com frequência no horizonte midiático, mais do que a qualquer outra coisa. Em suma: estaríamos diante de um factóide, um pseudo-acontecimento, mais uma dentre tantas outras provocações da imprensa dita especializada, à cata de público e atenção. Nada mais do que uma lista, apenas².

De todo modo, aceitemos ou não, essa indicação sugere que há algo naquele produto midiático, em termos de sua força expressiva, em termos de seu impacto comunicacional, que o torna, de fato, um objeto bastante singular e intrigante. Não é à toa, portanto, nem é mera coincidência, que o jornalista Paolo Hewitt, no livro *50 Fatos que Mudaram a História do Rock* (lançado originalmente em 2011 e publicado no Brasil há alguns meses, no começo de 2013), tenha reservado um breve capítulo para este impressionante registro daquela igualmente impressionante interpretação de Johnny Cash.

Aqui, o artigo se dedica a especular sobre essa diferença significativa. O que torna este vídeo, especificamente, tão especial? Por que é tão considerado? Teria realmente alterado a história do rock, como aponta Hewitt (2013)? Exageros à parte, caso não seja, de fato, o melhor videoclipe de todos os tempos, o que há nele que o coloca, com certa tranquilidade e relativo consenso, no mínimo, entre os melhores?

Certamente, não poderemos dar respostas objetivas. Respostas simples e diretas demais também serão evitadas. Mas podemos, ao menos, examinar alguns aspectos do vídeo, alguns aspectos da canção, propriamente dita, do arranjo e da versão muito particulares que Cash lhes dá³, bem como certas passagens da própria biografia do cantor, que, de algum modo, se expõe ali, sinteticamente, resumidamente, funcionando como um “eixo de forças”, como um “dispositivo de amarra”, capaz de dar maior sentido e maior coerência àquele objeto midiático, em suas múltiplas franjas. Por hipótese, portanto, a suposta excelência do vídeo, seu maior mérito, está em tornar-se uma ótima “síntese biográfica”. Por um lado, nos deixa diante de um retrato “autêntico”, extremamente fiel à trajetória e à vida pública do artista. Por outro, nos faz encarar

uma emocionante “despedida artística”⁴, carregada de tensão e dramaticidade. Hewitt (2013, p. 247) chega a dizer que, em “Hurt”, “é possível ver uma silenciosa dignidade no rosto de Cash”. Seja como for, fazer justiça ao vídeo, compreendê-lo corretamente, como estamos tentando e propondo aqui, é compreendê-lo ancorado na narrativa histórica que Cash construiu para si, diante de seu público e em diálogo com ele.

De fato, a despeito das belas imagens que mostra - e não nos cabe, agora, de antemão, tentar localizar onde reside exatamente a estranha e alardeada “beleza” do vídeo -, “Hurt” reveste-se de particularidades muito interessantes, que contribuem talvez para a repercussão e o sucesso que obteve: primeiro, trata-se do último registro visual, a última imagem pública de Johnny Cash e de sua esposa June Carter. Carter morreria poucos meses depois das filmagens - mais exatamente, em 15 de maio de 2003. Cash morreria poucos meses depois dela, em 12 de setembro de 2003, menos de um ano após o lançamento do vídeo.

Outro detalhe significativo é que se trata de uma “versão *cover*” (sic!). A música, como sabemos, é de autoria de Trent Reznor, o líder da banda norte-americana de música eletrônica - de rock industrial, talvez seja mais apropriado dizer - Nine Inch Nails. A canção apareceu, pela primeira vez, no álbum *Downward Spiral*, de 1994 (Nothing Records), o terceiro álbum de estúdio do conjunto⁵.

Estes dois dados, aparentemente simples e triviais, que “excedem” o vídeo, em larga medida, são, na verdade, muito importantes, pois “Hurt” contamina-se por eles, contamina-se pelo contexto em que foi produzido, um contexto onde encontramos tanto tragédias e dramas pessoais quanto estratégias mercadológicas e procedimentos estéticos há muito tempo vigentes, sobretudo no universo da música pop - uma *cover*, afinal de contas, pode ser apenas um modo de reinserir-se no mercado, de renovar o público, mas pode também constituir-se num recurso legítimo para a recriação e a invenção musical⁶. Assim, “Hurt” vai nos envolvendo num jogo de presenças-e-ausências. Torna-se interessante por aquilo que mostra e por aquilo que não mostra, por aquilo que está em seu entorno, por aquilo que deixa implícito e subentendido, a cargo do repertório contextual do espectador. É uma *cover* muito pessoal - pessoalíssima, diga-se. É uma despedida - viemos depois a saber. A força do vídeo está um pouco nisto: no convite, no chamamento que faz à biografia daquele senhor de 70 anos que interpreta, ao seu modo, um recente sucesso de nicho, uma canção respeitada na cena *indie*, *underground* ou alternativa - como quisermos chamar - da década de 1990.

Ali, passado e presente são âmbitos cronológicos confusos, borrados. Esta impressão inicial se dá porque o vídeo recorre às imagens de arquivo, um procedimento de composição audiovisual um tanto incomum no universo dos videoclipes. Ao menos, muito pouco comum na videografia de Mark Romanek, que dirigiu também vídeos musicais para diversos outros artistas pop contemporâneos, tais como Beck, Audioslave e Beastie Boys (cf. ROMANEK, 2005). Por um lado, esse procedimento formal conduz à impressão da ocorrência de tempos simultâneos. Por outro lado, constrói a imagem de alguém (Cash, no caso) observando a própria vida ou o próprio passado, um tanto distanciadamente (e que, mesmo aí, neste mesmo instante, ainda assim é observado - Cash aparece ao lado da esposa, sendo visto e acompanhado de perto por ela⁷).

Conforme Paolo Hewitt, “Hurt” é, de certa forma, fruto das circunstâncias. Segundo ele, a intenção original de Mark Romanek “era levar Cash para Los Angeles e usar imagens dele intercaladas com cenas de uma peça de Samuel Beckett” (HEWITT, 2013, p. 245). No entanto, isto não foi possível e o *set* de filmagem foi montado na residência da família Cash, em Hendersonville, no Tennessee, onde se encontrava o House of Cash Museum. Há, portanto, no ar, uma atmosfera íntima ou intimista, há um tom meditativo e memorialesco.

De todo modo, a concepção fundamental não se alterou substancialmente: importava, sobretudo, mostrar imagens atuais de Cash intercaladas com imagens de seu passado ou alusivas a ele. Assim, o vídeo se apresentaria como uma montagem visual capaz de sumarizar vários aspectos ou várias passagens das diversas narrativas biográficas e autobiográficas de Johnny Cash. Hewitt prossegue:

Ele canta um verso e então a filmagem começa: imagens de Cash quando rapaz, o jovem Cash de jaqueta preta e camisa branca, sorrindo para o futuro e embarcando em um trem, depois o homem [maduro] Johnny caminhando a passos largos pelo pátio de uma prisão e, então, Johnny olhando pela janela da casa de sua infância (HEWITT, 2013, p. 245).

Há detalhes, há passagens que merecem atenção: há uma carga dramática decorrente da inserção de imagens de Jesus Cristo, por exemplo, intercaladas às imagens do próprio Cash. Isto corrobora a sutil alteração processada na letra da canção, dá destaque a ela. Na gravação original, Reznor canta: “I wear this crown of shit”. Cash fala em “this crown of thorns”⁸, numa remissão à formação religiosa na qual foi criado e à própria matriz da música gospel, com a qual sempre flertou.

A letra da música, de fato, não é nada amena, fala sobre pessoas que magoamos ao longo da vida. Fala sobre mortalidade. Sugere envolvimento com drogas⁹. Isto tudo também ganha uma particular projeção quando pensamos na biografia de Cash. Como fala Mikal Gilmore,

“Hurt” é a história de um homem que sofre mais por fazer os outros sofrerem. Na verdade, é uma canção sobre um viciado diante da mais dura verdade com que já foi confrontado: o abismo do seu próprio coração. ‘What I have become / My sweetest friend [...] / I will let you down / I will make you hurt [Em que eu me transformei / Meu caro amigo [...] / Vou te desapontar / Vou te fazer sofrer]’. Cash conhecia bem esse território. Tinha-o mapeado, rebuscado e até tentado morrer em suas cavernas, e agora descrevia cruelmente o que aprendera sobre si mesmo em seus recônditos mais sombrios (GILMORE, 2010, p. 239-240).

Vale registrar também outras cenas: as cenas do trem, da estação de trem e as cenas da casa onde se dá a ação. Há ainda as imagens internas, tomadas junto à lareira e à mesa de jantar, onde Cash e June Carter estão. São essas imagens que vão se alternando, como se fossem passado e presente, simultaneamente expostos. Há ainda outras cenas muito significativas, muito carregadas de sentido: o tremular da bandeira norte-americana, as naturezas mortas, o fluxo violento de uma inundação, os corredores da penitenciária de San Quentin. As imagens de arquivo são imagens extraídas, por exemplo, do Johnny Cash TV Show, que foi ao ar, pela rede ABC, entre 1969 e 1971. São imagens de televisão, portanto. São arquivos públicos, embora muito pessoais. Algumas foram tiradas do documentário *Cash - The Man, His World and His Music*, dirigido por Robert Elfstrom, em 1969; outras vieram do filme *The Gospel Road*, escrito e produzido pelo próprio Cash, em 1973. Há ainda imagens amadoras, de vídeos particulares.

Dentre elas, as cenas do trem são particularmente relevantes, pois aludem também, com precisão contundente, à biografia e à memória pessoal do artista. Conforme Gilmore, ao longo da década de 1940, no pós-Segunda Guerra, o pai de Cash passou a viver de pequenos trabalhos temporários,

Passou a fazer bicos, às vezes limpando terreno para a construção de estradas de ferro. Quando não havia trabalho na região, pulava num trem e tentava arranjar emprego em outro lugar. A família morava ao lado de uma estrada de ferro, e Cash mais tarde diria que uma de suas primeiras lembranças era ver o pai pulando de um trem em movimento em frente da casa. Essa imagem e o significado desse tipo de subsistência acompanhariam Cash por toda a vida e estão presentes em sua música (GILMORE, 2010, p. 211).

O fascínio pelos trens está igualmente presente no vídeo, tendo se manifestado, anteriormente, diversas vezes, em canções como “Locomotive Man”, do box *The Man in Black, 1959-1962* (Bear Family Records), “Come Alone and Ride this Train”, do álbum homônimo (Bear Family Records, 1991), ou em “Riddin’ on the Cotton Belt”, de *The Last Gunfighter Ballad* (Columbia Records, 1977), dentre outras.

As imagens exibidas traduzem então o imaginário artístico de Cash, revisam diversas etapas de sua carreira e expõem suas múltiplas facetas. Para Leigh Edwards (2009), dentre outros autores (cf. CLAPP, 2008; TOST, 2011), Cash deve ser visto como um poço de contradições. Toda sua trajetória e seu trabalho criativo vão sendo pontuados pelos mais diversos paradoxos sociais e identitários. Segundo ela, tais tensões seriam constituintes da própria identidade, do próprio *ethos* norte-americano, que Cash representaria à perfeição, como poucos artistas souberam representar. A base de sua “folk poetry” estaria no jogo e no confronto contínuo com tais oposições: “the rural past and the urban present”, “home versus rambling”, “freedom versus restraint”, “hard work or dissipation”, “family loyalty and alienation”, “home and the open road”, “establishment patriot or outlaw rebel”, “saturday night or sunday morning”, “good and evil” (EDWARDS, 2009)¹⁰. O curioso é que tais contradições alimentam a imagem midiática de Cash. Além disso, anote-se o fato de que Cash não pretende resolvê-las. Pode sofrê-las, é bem verdade. Mas as expõe e faz delas uma plataforma para a criação musical.

From rockabilly rebel to country music’s elder statesman, Johnny Cash embodied paradoxical or contradictory images. There was no one single Cash. He was always multiple, changing, inconsistent. He was the drugged rock star trashing hotel rooms and the devoted Christian touring with Billy Graham. He was the Man in Black, a progressive voice for the disenfranchised, but also the Southern patriarch performing at Nixon’s White House. He was the outlaw hillbilly thug, and he was the establishment. His most famous image has him snarling and flipping off the camera at his 1969 San Quentin concert, where almost sparked a prison riot. Yet another has him pointing reproachfully to a tattered American flag on his album cover for *Ragged Old Flag* (1974), which features an anti-flag burning title song (EDWARDS, 2009, p. 01-02)¹¹.

Num único termo, concordando então com a avaliação de Edwards, poderíamos dizer que a obra de Cash se desenvolve sob a marca da ambivalência. E esta ambivalência, às vezes, vem traduzida como nostalgia, como vontade de regressão. Mais exatamente, Edwards comenta que estamos diante de uma “nostalgia pastoril”. “On one level”, continua ela, “this footage is a nostalgic return to his youth, but it also marks how country

music articulates the nostalgia that many Americans have for the rural, agrarian past” (EDWARDS, 2009, p. 61)¹².

Mas Johnny Cash, obviamente, não era o único a vivenciar tais paradoxos nem a lamentar o idílico passado perdido. Elvis Presley e Bob Dylan - dois de seus pares, igualmente renomados -, também estavam, sem dúvida, imersos em tais questões. O importante é observar o modo como cada um deles reage artisticamente a tal “ambiente emocional”¹³. Afinal, a mesma “estrutura de sentimentos” pode vir a plasmar-se diferentemente.

Segundo Mikal Gilmore, nos últimos anos de vida, Cash “vinha produzindo uma música talvez mais consistente, ousada e instigante do que a de qualquer outro artista contemporâneo, em qualquer gênero ou idioma da música popular” (GILMORE, 2010, p. 209), apesar de estar profundamente debilitado “devido a uma doença misteriosa que mudou tudo o que era reconhecível nele, menos a intensidade de sua arte, sua dignidade e sua inconfundível e sonora voz” (GILMORE, 2010, p. 209). John Carter Cash, o único filho homem de Cash, dá outros detalhes sobre o estado de saúde de seu pai, àquela época:

During the recording process, Dad`s health typically was not good. He was losing his sight, and his diabetes was sapping his strenght. Dad probably had diabetes for many years and left it untreated. It was only the last year of his life that he accepted the disease and took steps toward treatment (CASH, 2011, p. 139)¹⁴.

Ou seja: no clipe de “Hurt” transparece a fragilidade da saúde de Cash. Suas mãos tremem, visivelmente, em alguns momentos. Vem à tona, desse modo, aquelas que talvez sejam suas características mais marcantes, que o definem, que explicam seu apelo popular e que o tornam uma espécie de pilar da cultura norte-americana, há várias décadas: a voz e a coragem em expôr-se.

Mais uma vez, Edwards comenta que, em “Hurt”, “the vocal timbre of Cash, singing here as an old man, sounds rougher than his voice does in earlier recordings (EDWARDS, 2009, p. 59)¹⁵. Um dos acertos, portanto, do trabalho do produtor Rick Rubin foi o de entender e respeitar isto, dando destaque à voz e à figura soturnas de Johnny Cash. A Rubin coube render-se, acertadamente, à mesma impressão que Cash causara, muitos anos antes, em vários outros técnicos de estúdio e produtores musicais.

Num belo e surpreendente ensaio biográfico, Mikal Gilmore nos diz que Sam Phillips, proprietário do selo Sun Records, que trouxe a público os primeiros álbuns de Johnny Cash, “notou imediatamente - era inescapável, diria mais tarde - [...] a voz de Cash:

era grave, sepulcral, absorvente e expressava uma solidão inaudita na música pop ou country” (GILMORE, 2010, p. 217). Aquela voz, portanto, precisaria estar à frente, evidenciada em sua força e em sua presença¹⁶. Era em torno dela que os arranjos, a instrumentação e os usos do estúdio, as técnicas de gravação, equalização e mixagem precisariam ser definidos. O próprio Gilmore comenta:

Os arranjos enxutos servi[ri]am de moldura para a solidão na voz de Cash - uma voz que, mesmo aos 23 anos, [já] transmitia a sensação de assombro e tristeza com rara credibilidade. Teria sido um erro acrescentar floreios e ornamentações que desviariam a atenção do ouvinte da presença daquela voz e das histórias que ela contava. (Essa é a razão pela qual Cash dispensou violões com cordas de aço e violinos em boa parte de suas músicas.) (GILMORE, 2010, p. 218).

Rubin percebe isto e deixa Cash à vontade, apreendendo-o num registro sonoro despojado, direto, pungente, quase completamente cru, sem firulas ou adornos excessivos. Além do mínimo necessário, soam apenas as marcações ocasionais de um piano. Como fala Edwards, em “Hurt”,

The song itself emphasizes Cash’s singular authenticity by emphasizing his lone guitar playing (using finger-style picking) at the beginning, then adding his voice, and then overlaying piano in rising crescendo, which give the song a sense of hopefulness even in the face of the despair communicated by the lyrics (EDWARDS, 2009, p. 59)¹⁷.

Como vemos, dificilmente, os biógrafos de Johnny Cash e Trent Reznor (os biógrafos que se prezem, ao menos) deixarão de registrar o encontro ocorrido entre ambos, no começo dos anos 1990, por intermédio do produtor musical Rick Rubin. Mas o encontro com Reznor foi um encontro meramente “virtual”, indireto, dando-se através de uma de suas canções¹⁸. Na verdade, a trajetória de Cash é redimensionada profundamente pelo convívio com Rubin, que já havia trabalhado com Red Hot Chilli Peppers, Run DMC, Slayer, Public Enemy, dentre outros, e que, naquele momento, capitaneava o selo American Recordings, vinculado à Sony BMG¹⁹.

Aliás, falar aqui na biografia e nos biógrafos de Johnny Cash é remeter, por extensão, obrigatoriamente, ao filme *Johnny e June*, uma cinebiografia do casal, dirigida por James Mangold, em 2005, e à *HQ Cash*, de Reinhard Kleist, de 2009. Por sinal, tanto o primeiro quanto a segunda podem ser vistos como produtos derivativos, homenagens oportunas (e um tanto oportunistas) à memória de Cash.

Seja como for, o episódio mencionado, o encontro de Cash e Rick Rubin, seu produtor, aquele que lhe apresenta à canção de Reznor, é retratado com algum destaque na história contada por Kleist. Muitas outras passagens da HQ remetem também a episódios que vemos encenados no filme, estrelado por Joaquim Phoenix. Como consta, é Rubin quem cria as condições e a oportunidade para que Cash volte à ativa, em grande estilo. E volte a brilhar, apesar da saúde debilitada (cf. GILMORE, 2010).

Caberia então perguntar - ou deixar solta, no ar, a pergunta -: qual o papel e o exato nível de responsabilização do produtor musical Rick Rubin? É difícil dizer. Mas, no caso, é Rubin quem produz e auxilia na definição do repertório da série de álbuns intitulada *American Recordings*, na qual Cash trabalhou até o final da vida (entre 1993 e 2003). Ali, além desta, há outras tantas *covers* (ou versões), para canções de Nick Cave, U2, Soundgarden e outros conjuntos contemporâneos. Tudo sob a orientação e a supervisão constantes de Rubin.

Por fim, é interessante, justamente, que “Hurt” seja uma “versão *cover*” (sic!). Talvez seja mesmo fundamental pensarmos estas estratégias miméticas para entendermos hoje o universo pop. Trata-se, simplesmente, de uma *cover* de uma canção pop. Trata-se de uma música muito contemporânea, pesada, eletrificada, (re)feita por um cantor *folk* bastante conhecido. Mas o que a torna então passível desta apropriação por Cash? O que há ali que “une” Reznor e Cash? Como nomear isto? Que ironia é essa que imortaliza Cash traduzido numa canção que não é dele? Cash teria se “traduzido” ali, efetivamente? Teria se encontrado ali, artística e existencialmente? Que “interpretação” é essa [que faz da música]? O comentário de Trent Reznor, ao assistir pela primeira vez o vídeo com a emocionante versão de Cash, é muito instrutivo. Disse ele: “I realized it wasn’t really my song anymore. It just gave me goose bumps up and down my spine. It’s an unbelievably powerful piece of work. After he passed away I remember feeling saddened, but being honored to have framed the end of his life in something that is very tasteful”²⁰. Mais do que tomá-la de empréstimo, Cash tornara-se o dono efetivo da composição. De algum modo, sua biografia - incluída aí sua biografia artística - lhe confere autoridade moral para apossar-se dela e, com justiça, nunca mais devolvê-la.

Parece-nos, portanto, que algo na experiência cultural contemporânea se deixa explicar muito pelo tema da “versão *cover*” (sic!). Cash e “Hurt” permitem intuir isto. O assunto, claro, pode ser relacionado à própria idéia da reprodutibilidade técnica, sobre a qual Walter Benjamin (1985) já nos falou com tanta propriedade. Relaciona-se ainda à

pirataria, à falsificação, à emergência de *fakes* e cópias de toda ordem. Tem a ver, enfim, com uma infinidade de outros casos, com um desejo hoje disseminado, quase uma obsessão coletiva, uma verdadeira febre de imitação, que agora nos acomete, a todo momento²¹. Há que se reconhecer, ainda - como facilitador deste processo de disseminação social -, o próprio formato “canção”, a recorrência de um determinado núcleo (melódico, rítmico, temático, estrutural, enfim) de composição, que a torna passível de sucessivas apropriações. Cash localiza este núcleo formal (a estrutura básica da música pop) e concentra-se nele. Traduz-se nele, com toda sua integridade, com toda a legitimidade que os anos lhe conferiram.

Outro dado interessante, que compõe o cenário onde hoje o vídeo específico de “Hurt” está pensado, diz respeito à sua inserção numa listagem - este é o ponto de onde partimos (!). Não deixa de ser irônico, portanto, que a imagem e a música de Johnny Cash tenham ido parar aí, numa lista (“numa lista, apenas?”)²². É sugestivo que o próprio repertório incluído na série *American Recordings* - onde viceja e se destaca a composição de Trent Reznor - possa ser visto também como uma listagem, uma listagem muitíssimamente autoral, convém admitir. Uma listagem na qual Cash se projeta, a partir da qual revê seu passado, agarra-se ao presente e inscreve seu nome na posteridade.

É como se o destino da cultura pop - com toda a diversidade de seus produtos, com a heterogeneidade incrível de seus formatos e com toda a sorte de trânsitos e atravessamentos que aí se dão - fosse tornar-se uma lista pessoal, sempre frágil, incompleta e provisória. Em decorrência, é como se o destino de um ícone pop fosse o de ressurgir ou imortalizar-se numa lista.

Elementos “externos” ao vídeo	Eixo empírico-temático do artigo	Elementos “internos” ao vídeo
<p>1. Lista</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Vertigem das Listas</i> (Eco) - Compulsão pela listagem <p>2. Versão/Cover</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capacidade mimética - Mimese na cultura - A questão da autoria <p>3. Imagens de arquivo →</p> <ul style="list-style-type: none"> - A cultura (pop) como banco de dados <p>4. O produtor (Rick Rubin)</p> <ul style="list-style-type: none"> - O produtor como mediador, como gerenciador técnico-estético <p>5. Intermedialidade</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vocação à intermedialidade, à circulação por diversas mídias (HQs, documentários, biografias, cinebiografias, etc) 	<p>Trent Reznor (NIN) ↓ Johnny Cash ↓ “Hurt” ↕ M. Romanek ↕ Johnny Cash → ↓ “Síntese biográfica” + “Despedida artística”</p>	<p>1. Formação religiosa 2. Os trens e a estação de trens 3. Ambivalência ética e identitária (“nostalgia pastoril”) 4. Envolvimento com drogas + 5. Senilidade. Mortalidade. A saúde precária. A mercantilização da morte 6. “The Gift” (a voz como “dom”, como “benção”)</p>

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O grão da voz. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro - RJ: Nova Fronteira, 1990, p. 237-245.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. São Paulo - SP: Brasiliense, 1985.

CASH, John Carter. *House of Cash*. The legacies of my father, Johnny Cash. San Rafael - Califórnia: Insight Editions, 2011.

CLAPP, Rodney. *Johnny Cash and the Great American Contradiction*. Westminster John Knox Press: Louisville, London, 2008.

ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Rio de Janeiro - RJ: Record, 2010.

EDWARDS, Leigh H. *Johnny Cash and the Paradox of American Identity*. Indiana University Press: Bloomington, Indianapolis, 2009.

FRITH, Simon. *Performing Rites*. On the value of popular music. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GILMORE, Mikal. Johnny Cash: quando setembro chegar. In: GILMORE, Mikal. *Ponto Final*. Crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões. São Paulo - SP: Cia. das Letras, 2010, p. 209-245.

KLEIST, Reinhard. *Cash - Uma biografia*. Porto Alegre - RS: 8Inverso, 2009.

REYNOLDS, Simon. *Retromanía*. La adicción del Pop a su propio pasado. Buenos Aires - AR: Caja Negra, 2012.

SHUKER, Roy. *Diccionario del Rock y la Música Popular*. Barcelona - ES: Ediciones Robinbook, 2005.

SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas Instáveis*. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre - RS: Editora Libretos, 2013.

TOST, Tony. *American Recordings*. New York: The Continuum Internacional Publishing Group, 2011.

TOTH, Csaba. “Like cancer in the system”. Industrial gothic, Nine Inch Nails, and Videotape. In: GRUNENBERG, Christoph (ed.). *Gothic*. Transmutations of horror in Late Twentieth Century Art. Boston: ICA, 1997.

MATERIAIS DE APOIO

Cash - The Man, His World and His Music. Direção: Robert Elfstrom. EUA, 1969. DVD.

Johnny Cash. The Man in Black. Produção: Music Brokers. EUA, 2010. DVD.

Metal Machine Music. Nine Inch Nails and the Industrial Uprising. Surrey - UK, 2009. DVD.

The Best of Johnny Cash TV Show. Direção: Michael Borofsky. EUA, 1969-1971. DVD.

The Gospel Road. Direção: Robert Elfstrom. EUA, 1973. DVD.

Walk the Line (Johnny & June - Edição Definitiva). Direção: James Mangold. EUA, 2005. DVD.

Work of Director Mark Romanek. Director`s Series - Vol.04. Direção: Mark Romanek. EUA, Canadá, 2005. DVD.

NOTAS

- 1 A lista completa é a seguinte: 1. “Hurt” - Johnny Cash; 2. “Just” - Radiohead; 3. “Wicked Game” - Chris Isaak; 4. “Black Hole Sun” - Soundgarden; 5. “All Is Full Of Love” - Bjork; 6. “Everlong” - Foo Fighters; 7. “Buddy Holly” - Weezer; 8. “Sabotage” - Beastie Boys; 9. “Vidrar Vel Til Loftarasa” - Sigur Ros; 10. “Smack My Bitch Up” - Prodigy.
- 2 Obviamente, o tema das listas, o tema da “febre catalográfica” que, nos últimos anos, assola a cultura contemporânea em geral e a cultura pop, em particular, é extremamente rico e insinuante. Falar numa “lista, apenas”, como fizemos, não é, de modo nenhum, desmerecer o assunto. Cf. Silveira, 2013; Reynolds, 2012.
- 3 A versão de Johnny Cash para “Hurt” foi apontada pela revista *Rolling Stone*, em março de 2011, como uma das melhores *covers* de todos os tempos. Em 2003, o videoclipe de “Hurt” ganhou um Grammy e também um Country Music Award. O jornal *The Guardian*, em acordo com a *NME*, também o escolheu como o melhor vídeo musical já feito até hoje.
- 4 Hewitt (2013) comenta que Cash adorou o vídeo. Assim que o assistiu, foi logo exibi-lo para a filha Cindy, ansioso para saber sua opinião. “Achei extremamente perturbador”, disse ela. “É como se você estivesse se despedindo”, continuou. “É exatamente isso que estou fazendo”, finalizou Cash.
- 5 Sobre a videografia do Nine Inch Nails, cf. Toth, 1997.
- 6 Alguns estudos estabelecem distinções formais entre uma “cover” e uma “versão”, a primeira sendo mais fiel à gravação original, em termos de arranjo, execução e instrumentação empregada, a segunda sendo mais livre, mais revisionista, mais aberta à ressignificação criativa feita por um ocasional intérprete. Do ponto de vista dos valores e dos capitais sociais em jogo no meio da música, pode-se também entender a primeira de modo pejorativo, como uma prática musical mais vulgar, enquanto a segunda seria mais digna, pois demandaria, ainda, inventividade e força estética. A rigor, Cash estaria fazendo uma “versão” de “Hurt”. No entanto, aqui, tomamos o(s) termo(s) numa relativa equivalência, sem nos interessarmos tanto pela discussão conceitual em si mesma. Para nós, é mais atraente pensar na “densidade qualitativa da apropriação feita”, quase independentemente do modo de nomeá-la ou defini-la. Não estamos tentando catalogar um produto textual, nem flagrar oposições ou disputas sociológicas. Estamos tentando pensar nos usos viscerais de um texto, no modo como ele é vivido (e revivido) e recolocado em funcionamento, numa outra feição, num outro quadro dramático, suscitando novos efeitos. Cf. Frith, 1996; Shuker, 2005, especialmente o verbete *versiones* (Shuker, 2005, p. 299).
- 7 “No clipe de ‘Hurt’, June Carter Cash está em pé na escada e observa Cash com os olhos cheios de amor”, descreve Hewitt (2013, p. 246). A aparição de June Carter, podemos acrescentar, possui também um aspecto fantasmagórico, que se evidencia ainda mais ao sintonizar-se com certos elementos cênicos, com certos objetos decorativos e certa mobília, com os aposentos invariavelmente vazios e os retratos nas paredes.
- 8 Trata-se da oposição, muito carregada de sentidos, entre uma “coroa de merda” e uma “coroa de espinhos”.
- 9 Na íntegra, a letra é a seguinte: “I hurt myself today / To see if I still feel / I focus on the pain / The only thing that’s real / The needle tears a hole / The old familiar sting / Try to kill it all away / But I remember everything / What have I become? / My sweetest friend / Everyone I know / Goes away in the end / You could have it all / My empire of dirt / I will let you down / I will make you hurt / I wear this crown of shit / Upon my liar’s chair / Full of broken thoughts / I cannot repair / Beneath the stains of time / The feelings disappear / You are someone else / I am still right here / What have I become? / My sweetest friend / Everyone I know / Goes away in the end / You could have it all / My empire of dirt / I will let you down / I will make you hurt / If I could start again / A million miles away / I would keep myself / I would find a way”.
- 10 Tradução livre: “O passado rural ou o presente urbano”, “casa (a vida doméstica) versus o andar a esmo (a vagabundagem)”, “liberdade versus restrição”, “trabalho duro ou dissipação”, “lealdade familiar ou alienação familiar”, “a casa ou o horizonte aberto da estrada”, “o patriota estabelecido ou o rebelde fora da lei”, “o mundo de um sábado à noite ou de um domingo pela manhã”, “Bem ou Mal” (Edwards, 2009).

- 11 Tradução: “De rebelde do rockabilly a estadista da música country, Johnny Cash encarna imagens paradoxais ou contraditórias. Nunca houve um único Cash. Ele sempre foi múltiplo, mutável e inconsistente. Ele foi o *rock star* drogado destruindo quartos de hotel e o cristão devoto em excursão com o [pastor] Billy Graham. Ele era o Homem de Preto, uma voz progressista, em defesa dos marginalizados, mas também era o patriarca sulista se apresentando na Casa Branca de Nixon. Ele era o caipira fora da lei, mas também o sujeito estabelecido. Sua imagem mais famosa mostra-o rosnando e zombando da câmera, em 1969, no concerto em San Quentin, onde quase provocou uma rebelião. No entanto, podemos vê-lo desaprovando uma bandeira americana esfarrapada, na capa do álbum *Ragged Old Flag* (1974), que traz a canção-título, sobre não queimar bandeiras” (Edwards, 2009, p. 01-02).
- 12 Tradução: “Em um nível, este filme é um retorno nostálgico a sua juventude, mas também indica como a música country articula a nostalgia que muitos americanos têm do passado rural, agrário” (Edwards, 2009, p. 61).
- 13 Poderíamos sustentar, aqui, que a música country, como um todo, é essencialmente regressiva, voltada à afirmação e à celebração de um passado rural. Cash, por sua vez, sempre se debateu com a rigidez classificatória dos gêneros musicais e nunca se acomodou facilmente a nenhum deles (gospel, country-gospel, rockabilly, traditional country, folk, country-folk, rock & roll). Uma ambiguidade que foi se transformando em genuína inquietude criativa (ou vice-versa).
- 14 Tradução: “Durante o processo de gravação, a saúde de papai geralmente não andava boa. Ele estava perdendo a visão e sua diabetes foi minando sua força. Papai provavelmente tinha diabetes há muitos anos, mas nunca se tratou. Foi só no último ano de sua vida que ele aceitou a doença e tomou providências em relação ao tratamento (Cash, 2011, p. 139).
- 15 Tradução: “O timbre vocal de Cash, cantando aqui como um homem velho, parece mais áspero do que em gravações anteriores” (Edwards, 2009, p. 59).
- 16 Tost (2011) diz que a mãe de Cash sempre se referiu à voz do filho, desde a infância, como “The Gift” (algo como “o dom” ou “a benção”). Tost continua: “Cash would always imply that this voice did not come from his own earthly person but from a spectral elsewhere, outside of him, coming on like the Holy Ghost, selecting him and then commencing its ravishing” (Tost, 2011, p. 12). Tradução: “Cash sempre alegava que essa voz não vinha de sua própria pessoa terrena, mas surgia como que de um espectro, de outro lugar, de fora dele, aproximando-se como o Espírito Santo, que o selecionava e, em seguida, iniciava um tipo de arrebatamento”. Teríamos aqui - claro está - um ótimo caso para discutirmos à luz das considerações de Roland Barthes sobre o “grão da voz”. Cf. Barthes, 1990.
- 17 Tradução: “A música em si enfatiza a singular autenticidade de Cash, no início, através de seu modo solitário de tocar violão (utilizando o estilo *finger picking*), em seguida, adicionando sua voz, e, logo mais à frente, sobrepondo o piano, num crescendo, o que dá à música um sentido de esperança, mesmo em face do desespero comunicado pela letra” (Edwards, 2009, p. 59).
- 18 Muito embora não tenha sido autorizado por Trent Reznor, o filme documentário *Metal Machine Music. Nine Inch Nails and the Industrial Uprising*, de 2009, não pôde deixar de mencionar Johnny Cash.
- 19 Na segunda metade dos anos 1980, Cash estava na pior. Tinha já quase 60 anos e os problemas de saúde começavam a aparecer. Já não vendia mais tantos discos e sua gravadora - à época, a Columbia - não tinha o menor interesse em vê-lo gravar um álbum acompanhado unicamente de seu violão. Sentindo-se um covarde, Cash compõe uma canção intencionalmente ruim, chamada “Chicken in Black”. Em seguida, no videoclipe da música, aparece fantasiado - pasmem! - de galinha. Resultado: a Columbia não suportou e o afastou. Anos depois ganharíamos então a série *American Recordings*. Tost (2011), mais tarde, definiu “Chicken in Black” como um “tributo à lobotomia”.
- 20 O depoimento foi dado à revista *Rolling Stone*, na edição seguinte à morte de Cash. Numa tradução livre: “Eu percebi que não era mais realmente *minha* música. Me deu arrepios acima e abaixo da espinha. É uma obra incrivelmente poderosa. Depois que ele faleceu, eu lembro de me sentir muito triste, mas muito honrado por ter enquadrado o fim de sua vida em algo que é de muito bom gosto”.

- 21 Se fôssemos deleuzeanos, diríamos que tem a ver com aquilo que Gilles Deleuze chamou de “potências do falso”. De outro modo, poderíamos supor que um objeto pop (ou um objeto comunicacional, em essência) é tanto melhor quanto maior for sua capacidade de “fazer-se versão”.
- 22 Para Umberto Eco, vivemos atualmente uma obsessão pela classificação. Esse é o tema da análise que o semioticista italiano faz no livro *A Vertigem das Listas* (Eco, 2010), onde reflete sobre o modo como os catálogos e os inventários, as listas e as enumerações mudaram ao longo dos séculos e como essa mudança foi expressa por meio da literatura e das artes visuais. No que tange à cultura (e à música) pop, o tema é utilíssimo. Pode render ótimos debates. Cf. Shuker, 2005.

Artigo recebido: 15 de maio de 2014

Artigo aceito: 03 de setembro de 2014