

FRANCO SANTOS ALVES DA SILVA

**O LADO ESCURO:
NARRATIVAS DISTÓPICAS NA OBRA DO PINK FLOYD
(1973-1983)**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de doutor em História Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

da Silva, Franco Santos Alves

O Lado Escuro: narrativas distópicas na obra do
Pink Floyd (1973-1983) / Franco Santos Alves da
Silva ; orientador, Márcio Roberto Voigt, 2018.
473 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis,
2018.

Inclui referências.

1. História. 2. História contemporânea. 3. Distopia.
4. Pink Floyd. I. Voigt, Márcio Roberto . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em História. III. Título.

**O LADO ESCURO: NARRATIVAS DISTÓPICAS NA OBRA DO
PINK FLOYD (1973-1983)**

Franco Santos Alves da Silva

Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:

DOUTOR EM HISTÓRIA CULTURAL

Banca Examinadora


Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt (Orientador e Presidente) – PPGH/UFSC


Prof. Dr. Sidnei José Munhoz – PPGH/ UEM


Prof. Dr. Paulo Rogério Melo de Oliveira - UNIVALI



Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer – PPGH/UEDESC


Prof. Dr. Luciano de Azambuja – UFSC


Dr. Guilherme Gustavo Simões de Castro - UFSC

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (Suplente interno) - PPGH/UFSC

Prof. Dr. Rogério Santos da Costa (Suplente externo) – UNISUL


Profa. Dra. Beatriz Gallotti Mamigonian
Coordenadora do PPGH/UFSC
Florianópolis, 13 de dezembro de 2018.

Este trabalho é dedicado à minha
família, em especial aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Nenhuma tese de doutorado se faz sozinha. A minha trajetória acadêmica contou com apoio de diversas colegas. Em primeiro à irretocável orientação do Dr. Márcio Roberto Voigt. Ao Programa de Pós-graduação em História da UFSC, em especial aos membros da linha de pesquisa Sociedade, Política e Cultura no Mundo contemporâneo Adriano Duarte, Alexandre Busco Valim e Waldir José Rampinelli. Agradeço aos membros da banca os professores doutores Guilherme Simões de Castro, Luciano Azambuja, Paulo Rogério Melo de Oliveira, Rafael Rosa Hagemeyer e Sidnei José Munhoz.

Aos professores Jeremy Wayne Wallach por ter me aceito para estudar na Bowling Green State University, Ohio, mas que por cortes de bolsas não pude concretizar, e ao musicólogo Philip Rose pela disposição e ajuda.

Sincero agradecimento à CAPES pela Bolsa de Estudos.

Para os colegas Alfredo, Pedro Paulo, Icles, Scheyla, Gregório e Fabiano.

Há ainda os amigos, desde as primeiras vezes ouvindo Pink Floyd, cantando com eles no violão ou conversando sobre o mundo fora da tese, e que insistiam para que eu não me distanciasse do meu sonho, de escrever e ser professor. Alguns deles leram a e comentaram, outros ajudaram nas traduções. Cada qual sabe de sua inestimável contribuição: Aline, Ana Carolina, Ana Paula, Adilton, André, Bruno, Bernardo, Conrado, Clauder, Erika, Enrico “Garó”, Fabiano “Binho”, Fernanda e todo MC, Rafael “Zé”, Jerrôme, João Marcelo, Luiz Arthur, Letícia, Manel e família, Maurício, Marcos “Borracha”, Monique, Marcos Vinícius, Maurício “Mau”, Nana, Henrique “Hique”, Leonardo e Manu, Nelson e Bianca (e toda LOT), Vagner, Vinícius Krás, Vini Perri.

Finalmente, minha família, meu pai Leopoldo, minha mãe Maria Helena e meus irmãos Ricardo e sua esposa Suelen, Renato e esposa Talitha e o amado sobrinho João Lucas sem os quais nada disso seria possível.

RESUMO

O grupo britânico de rock n'roll Pink Floyd emergiu da contracultura e da cena *underground* britânica da década de 1960 de Londres, passou por diversas fases. Seus integrantes foram Syd Barrett, primeiro líder e vocalista, – que saiu em razão de complicação na saúde mental e abuso de drogas –, Roger Waters, contrabaixo e vocal, David Gilmour, guitarra e vocal, Richard Wright, teclados, pianos e sintetizadores e Nick Mason, bateria e percussão. A banda lançou 15 álbuns de estúdio, três ao vivo e diversas compilações, caixas comemorativas e material audiovisual. Entretanto, os objetos de estudo para esta tese são os discos *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979) e *The Final Cut* (1983). Todos discos conceituais, abalizados pela crítica social, experimentação musical e conteúdo pessimista sobre a sociedade. A hipótese é da existência de narrativas distópicas, cadenciadas e fechadas em si, nos discos supracitados. A distopia é um gênero narrativo explorado pela literatura, cinema, teatro, videogames e música. Caracteriza-se como contrário da utopia (lugar imaginário ideal), onde as relações humanas tornam-se insuportáveis, ao exagerar-se determinadas questões acerca do contexto no qual foi produzida. São comuns elementos como solidão, totalitarismo, caça às minorias, cenários pós-apocalípticos, guerras, violência e vigilância extremas. Neste sentido, através da análise das músicas (junção da parte lírica com o instrumental) artes gráficas, vídeos, entrevistas, shows e resenhas e com o aporte teórico de historiadores, musicólogos, filósofos, e estudiosos de fotografia e audiovisual. Busca-se compreender a obra do Pink Floyd dentro de uma perspectiva da história social da música, marcada por forte crítica à crise do capitalismo, ascensão neoliberal, Segunda Guerra Mundial, Guerra das Malvinas e Guerra Fria.

Palavras-chave: história, distopia, Pink Floyd.

ABSTRACT

The British rock n'roll group Pink Floyd emerged from the counterculture and underground British scene of the 1960s, went through several phases. Its members were Syd Barrett, first leader and vocalist, - who left because of complications in mental health and drug abuse -, Roger Waters, bass and vocal, David Gilmour, guitar and vocal, Richard Wright, keyboards, pianos and synthesizers and Nick Mason, drums and percussion. They released 15 studio albums, three live and several compilations, commemorative boxes and audiovisual material. However, the objects of study for this thesis are the conceptual discs *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979) and *The Final Cut* (1983). Characterized by social criticism, musical experimentation and pessimistic content about society. The hypothesis is the existence of dystopic narratives, cadenced and closed in themselves. Dystopia is a narrative genre explored by literature, cinema, theater, video games and music. It is characterized as the opposite of utopia (ideal imaginary place), a place where human relations become unbearable, by exaggerating certain issues about the context in which it was produced. Elements such as loneliness, totalitarianism, hunting for minorities, post-apocalyptic scenarios, wars, extreme violence and surveillance are common. Thus, through the analysis of the songs (lyric and instrumental), graphic arts, videos, interviews, shows and reviews and with the theoretical contribution of historians, musicologists, philosophers, and scholars of photography and audiovisual. It seeks to understand the work of Pink Floyd within a perspective of the social history of music, marked by strong criticism of the crisis of capitalism, neo-liberal rise, World War II, Falklands War and Cold War.

Key words: history; dystopia; Pink Floyd.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Capa The Dark Side of the Moon – 1973</i>	87
Figura 2 - <i>Encarte interno The Dark Side of the Moon – 1973</i>	89
Figura 3 - <i>Plástico na capa externa de Wish You Were Here – 1975</i> ...91	
Figura 4 - <i>Capa do disco Wish You Were Here – 1975</i>	93
Figura 5 - <i>Contracapa do disco Wish You Were Here - 1975</i>	95
Figura 6 - <i>Capa e contracapa Pink Floyd Tour Book -1974-75</i>	98
Figura 7 - <i>Encarte externo do disco Animals – 1977</i>	184
Figura 8 - <i>Família nuclear estadunidense na turnê In the Flash</i>	190
Figura 9 - <i>Capa do disco The Wall - 1979</i>	239
Figura 10 - <i>Parte interna do encarte disco The Wall - 1979</i>	240
Figura 11 - <i>Frame da animação de Gerald Scarfe</i>	250
Figura 12 - <i>Pink logo após depilar as sobrancelhas</i>	325
Figura 13 - <i>Pink no quarto do hotel “One of My Turns”</i>	326
Figura 14 - <i>Pink dopado e sobre o efeito de drogas</i>	327
Figura 15 - <i>Comparação entre a maquiagem e a caricatura Pink Floyd The Wall</i>	329
Figura 16 - <i>Sequência flores transando Pink Floyd The Wall</i>	339
Figura 17 - <i>Composição animações Gerald Scarfe Pink Floyd The Wall</i>	339
Figura 18 - <i>Capa do disco The Final Cut - 1983</i>	352
Figura 19 - <i>Parte interna da capa The Final Cut - 1983</i>	354
Figura 20 - <i>Capa do single Not Now John</i>	392
Figura 21 - <i>Alex McCavoy, veterano de guerra The Final Cut EP</i>	400
Figura 22 - <i>Pixação sobre Margaret Tathcher</i>	401
Figura 23 - <i>Roger Waters declamando as letras para o psicólogo The Final Cut EP</i>	402
Figura 24 - <i>Quadro seguinte The Final Cut EP</i>	402
Figura 25 - <i>Retrato do professor na Segunda Guerra</i>	403
Figura 26 - <i>Marlyn Monroe na Guerra da Coréia</i>	405
Figura 27 - <i>Gueixas em “Not Now John” – The Final Cut EP</i>	406
Figura 28 - <i>Cena do sucídio The Final Cut EP</i>	408
Figura 29 - <i>Margaret Thatcher e Winston Churchill</i>	409
Figura 30 - <i>Pacientes no “The Fletcher Memorial Home”</i>	410

Figura 31 - *Cena final do The Final Cut EP*.....411

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. Teoria e Metodologia: música, audiovisual e narrativa distópica.....	28
1.1 Indústria cultural/cultura de massa/cultura da mídia: historicidade de um conceito.....	28
1.2 História e música.....	46
1.3 História e audiovisual.....	58
1.4 A distopia na cultura da mídia.....	67
CAPÍTULO 2. <i>The Dark Side of the Moon</i> (1973) e <i>Wish You Were Here</i> (1975): A vida moderna e A indústria fonográfica.....	83
2.1 Diamantes do passado: Syd Barrett, drogas e contracultura na Inglaterra.....	102
2.2 “Tempo é dinheiro”: alienação e vida moderna em <i>The Dark Side of the Moon</i>	116
2.3 <i>Wish You Were Here</i> : Pink Floyd ?.....	152
2.4 A distopia da vida e a distopia da indústria fonográfica?.....	172
CAPÍTULO 3. <i>Animals</i> (1977): intertextualidade em uma distopia típica.....	181
3.1 <i>A Revolução dos Bichos</i> de George Orwell.....	193
3.2 “ <i>Dogs</i> ”: animalização do processo.....	201
3.3 Dando nome aos porcos.....	209
3.4 “ <i>Sheep</i> ”: violência e movimentos sociais em Londres.....	219
3.5 A distopia típica.....	227
CAPÍTULO 4. <i>The Wall</i> (1979): A Metáfora do Autoisolamento.....	234
4.1 Os primeiros tijolos: a família, a esposa e a escola.....	243
4.2 <i>Pink Rockstar</i> : a esposa, as drogas e traição.....	256
4.3 Atrás do Muro: isolamento, paranoia e... esperança.....	270
4.4 Pink fascista: alucinação, violência e libertação.....	294
4.5 O Muro: Espetáculo e imagens do filme ao documentário.....	316
CAPÍTULO 5. <i>The Final Cut</i> (1983): A Distopia da Guerra.....	349
5.1 Guerra das Malvinas: o contexto de 1983, na visão de Roger Waters.....	355
5.2 O pesadelo de um veterano de guerra.....	361
5.3 Dois sóis no entardecer: O medo de uma catástrofe nuclear.....	375
5.4 <i>The Final Cut EP</i> : um curta-metragem contra os senhores da guerra.....	398
CONSIDERAÇÕES FINAIS	416

REFERÊNCIAS	426
Bibliografia sobre o Pink Floyd.....	435
FONTES	438
Fonográficas.....	438
Sites.....	429
APÊNDICE A – Descrição videoclipe “ <i>Shine On You Crazy Diamond</i> ”.....	444
APÊNDICE B – Ficha do filme <i>Pink Floyd The Wall</i>	446
APÊNDICE C – Cronologia dos discos do Pink Floyd.....	447
ANEXO A – Era Syd Barrett e efeitos visuais psicodélicos – 1967....	452
ANEXO B – Capa provisória <i>The Dark Side of the Moon, Eclipse</i> – 1973.....	453
ANEXO C – Telão circular turnê francesa <i>The Dark Side of the Moon</i> – 1974.....	454
ANEXO D – René Magritte <i>Le fils de l'homme</i> – 1964.....	455
ANEXO E – Arte interna da capa de <i>Wish You Were Here</i> – 1975....	456
ANEXO F – <i>Frame</i> do vídeo “ <i>Welcome to the Machine</i> ” – 1975.....	457
ANEXO G – Visita de Barrett aos estúdios Abbey Road – 1974.....	458
ANEXO H – Fotografia John Lydon <i>I Hate Pink Floyd</i> – 1976.....	459
ANEXO I – Primeira versão capa <i>Animals</i> – 1977.....	460
ANEXO J – Cartaz Turnê <i>In the Flesh</i> Montreal – 1977.....	461
ANEXO K – Peça publicitária <i>The Wall</i> – Los Angeles 1979.....	462
ANEXO L – Eric Fletcher Waters e família. Roger é o bebê no colo da Mary.....	462
ANEXO M – Vara de livro de punição <i>Cambridge High School for Boys</i>	464
ANEXO N – Púlpito e os martelos – e <i>Roger Waters The Wall</i> – Lisboa 2010.....	465
ANEXO O – Rascunho de Gerald Scarfe e palco da turnê <i>The Wall</i> – 1979 Boneco Inflável do professor da turnê <i>Roger Waters The Wall</i> – 2010.....	466
ANEXO P – Capa do Filme <i>Pink Floyd The Wall</i>	467
ANEXO Q - Sequência de imagens na guerra em “ <i>The Thin Ice</i> ” e “ <i>Another Brick In The Wall (Part 1)</i> ”.....	468
ANEXO R - Sequência de imagens gore <i>Pink Floyd The Wall</i>	469
ANEXO S – <i>Projeção de Gerald Scarfe</i> turnê <i>The Wall</i>	470
ANEXO T – Cartaz “ <i>On Her Their Live Depends</i> ”.....	471
ANEXO U – Mensagem projetada na turnê Roger Waters “ <i>Us+Them</i> ” 2017-2018.....	472
ANEXO V – Merchandising da turnê Roger Waters “ <i>Us+Them</i> ” 2018.....	473

INTRODUÇÃO

Envie ajuda! Nós estamos presos em um pesadelo distópico!

Roger Waters “*Us+Them World Tour*”

Entre 9 e 31 de outubro de 2018 o ex-vocalista e baixista do Pink Floyd, Roger Waters esteve no Brasil para apresentar oito shows em sete capitais brasileiras da montagem do multimidiático espetáculo da turnê “*Us+Them*”¹. A passagem de Roger Waters pelo Brasil foi polêmica, durante a campanha de segundo turno para a eleição de presidente da República. No primeiro show em São Paulo, projetou o nome do então candidato de extrema direita à presidência da República pelo PSL (Partido Social Liberal) Jair Messias Bolsonaro ao lado de líderes que para o músico representavam a ascensão do neofascismo no mundo. Posteriormente colocou #ELENÃO, marca de uma campanha movida por celebridades brasileiras contrárias ao candidato, o que fez com que a maior parte da audiência o vaiasse por cinco minutos. No show do dia seguinte tapou o nome de Bolsonaro com a frase “Opinião política censurada”. Já em Salvador fez homenagem ao mestre de capoeira Moa do Katendê, que havia sido assassinado a facadas por discussões políticas semanas antes². No show do Rio de Janeiro fez uma homenagem à vereadora do PSOL, Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018. Recebeu no palco a ex-companheira, a filha e a irmã

¹ O nome da turnê é uma referência à sétima música do *The Dark Side of the Moon*, “*Us and Them*”, que fala sobre como a guerra divide e como pessoas iguais são colocadas para matar uns aos outros em um tabuleiro de interesses geopolíticos. Uma alusão a necessidade de se estender a mão ao outro, à alteridade, com medidas inclusivas e não segregacionistas que instiguem o ódio. A projeção, cenografia e montagem eram carregadas de mensagens políticas, contra líderes contemporâneos, em especial o presidente dos Estados Unidos da América Donald Trump, a violência policial, além de abordar questões dos refugiados no mundo, bem como contra a ascensão do que Waters classificou como líderes mundiais com características neonazistas no mundo.

² Roger Waters faz homenagem ao Moa do Katendê durante show em Salvador. O Globo.18/10/2018. <<https://oglobo.globo.com/cultura/roger-waters-faz-homenagem-moa-do-katende-durante-show-em-salvador-23164615>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

de Marielle e usou uma camiseta escrito “Lute como Marielle”³. Enquanto que no dia 27 de outubro em Curitiba, véspera do segundo turno, foi notificado com um alerta da justiça do Paraná para respeitar a lei eleitoral de não fazer propaganda política após as 22 horas. Pouco antes deste horário exibiu a mensagem: “São 9:58, nos disseram que não podemos falar da eleição depois das 10 da noite. É lei. Temos 30 segundos. Essa é a nossa última chance de resistir ao fascismo antes de Domingo. Ele não! São 10 horas. Obedeçam a lei.”⁴ Na turnê “*Us+Them*” há críticas para todos os lados. A questão principal na visão de Waters é a ascensão de políticas belicistas que separam as pessoas, que criam muros ao invés de pontes.

Mas o que explica as vaias da audiência brasileira? Vaiavam o Partido dos Trabalhadores? Será que um fã que paga entre duzentos e setecentos reais não sabia do teor político de seu show? Esta tese não tem como objetivo responder estas questões ou mesmo compreender o complexo contexto político brasileiro nas eleições de segundo turno do Brasil. Mas um ponto ficou claro: o desconhecimento sobre do que falam as letras do Pink Floyd e o teor político que elas carregam. Com isso em mente, estas são questões que esta tese de doutorado pretende elucidar e uma das primeiras - e urgente - , justificativa de sua publicação no Brasil.

Com este horizonte, as distopias, ou utopias em negativo, são narrativas pesadas, pessimistas, que possuem uma forte mensagem como crítica social e alerta para sociedade. Sobre como a humanidade deve ater-se a determinados sinais, nos mais diversos temas, como por exemplo falta de recursos hídricos, como água e petróleo, catástrofes, inteligência artificial, violência, totalitarismo, autoritarismo e controle da sociedade que podem levar a humanidade para um futuro sombrio, escatológico e terrível. As distopias podem ser apresentadas em diversas plataformas, como a literatura, o cinema, os jogos eletrônicos, o teatro e a música.

³ PAMPLONA, Nicola. Roger Waters homenageia Marielle Franco em show no Rio. 25 de outubro de 2018.

<<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/roger-waters-homenageia-marielle-franco-em-show-no-rio.shtml>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

⁴ ALEX, Tony. Roger Waters em Curitiba e uma noite difícil de explicar TMDQA. 29/10/2018.<<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/29/roger-waters-curitiba-resenha/>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

O título da tese faz referência ao *The Dark Side of the Moon*, e, ao usar somente a tradução da primeira parte do nome do referido disco, traspõe para todos objetos de estudo da tese um caráter distópico e sombrio que é inerente a esses discos do Pink Floyd. Nesse sentido, “O Lado Escuro” presente no título é a exaltação das piores partes da sociedade contemporânea, que servem de escopo para a visão crítica e pessimista com que o grupo encara questões nevrálgicas da sociedade.

A discografia do Pink Floyd é vasta, o grupo lançou 15 álbuns de estúdio, três ao vivo, mais de 10 compilações e caixas comemorativas e cerca de 20 vídeos contendo digressões ao vivo, documentários, *making of*, adaptações para o cinema e animações, além de inúmeras turnês e *shows* que mudaram o mercado do entretenimento (APÊNDICE C). No entanto, esta tese não tem como objetivo fazer uma análise exaustiva desse vasto legado, e, sim, compreender como os discos dialogam com determinados aspectos da política, da cultura e da sociedade ocidental, especialmente a inglesa, nas décadas de 1970 e 1980, por meio de uma história social da música, utilizando parte dessa obra.

O Pink Floyd surgiu em Londres, em 1965, com os amigos Roger Keith “Syd” Barrett (guitarra e vocal), George Roger Waters (contrabaixo e vocal), Richard “Rick” Wright (teclado, órgãos, piano e sintetizadores) e Nicholas “Nick” Mason (bateria). Todos os membros originais eram remanescentes de outros grupos de rock, majoritariamente estudantes de Artes e Arquitetura de Cambridge.⁵ A banda era então liderada por Barrett, que compunha as músicas e as letras, ambas com forte característica experimental e psicodélica. As longas peças que, quando apresentadas ao vivo, eram acompanhadas por um aparato de luz e projeções ainda amadoras, mas já consideradas vanguardistas para a época.⁶

Ressalta-se que os primeiros anos do grupo foram fortemente marcados pela cultura psicodélica e alucinógena do LSD (dietilamida do ácido lisérgico), iniciada no Verão do Amor, recém vindo de São

⁵ O nome da banda mudava constantemente, fluuando entre *The Tea Set*, *Megadeaths* e *The Abdabs*, para *The Pink Floyd Sound*, nome inspirado nos músicos de *blues* estadunidenses Pink Anderson e Floyd Council, presentes na coleção de Barrett.

⁶ POVEY, Glenn. *The Complete Pink Floyd*. Nova Iorque: Sterling, 2016. p. 37. BLAKE, Mark. Nos Bastidores do Pink Floyd. São Paulo: Generale, 2012, p. 97. MASON, Nick. *Inside Out: A verdadeira história do Pink Floyd*. São Paulo: Escrituras, 2013. p. 62.

Francisco, nos EUA e logo espalhou-se por alguns países. Dentre a miríade de movimentos sociais e questões naquele contexto, tem-se, como exemplo, a oposição à Guerra Fria, desarmamento nuclear, emancipação feminista, anti-racista, amor livre, esoterismo aliado à busca pela espiritualidade, expressão artística e uso de drogas. De modo geral, havia uma atmosfera de contestação às autoridades e ao *status quo*⁷.

Em celebração aos cinquenta anos do Pink Floyd, realizou-se, no *Victoria And Albert Museum*, Londres, (também chamado de *V&A*), entre 13 de maio e 1 de outubro de 2017, a maior exposição sobre a banda, *Pink Floyd: Their Mortal Remains*⁸. A exibição, com um acervo com quase quinhentos itens, contou com ajuda dos três integrantes na curadoria, Waters, Gilmour e Mason. Projetada de maneira interativa, imersiva e audiovisual, explorou todas as fases da banda, desde grandes vitrines contando a adolescência de cada membro em Cambridge e Londres, expondo objetos pessoais até o último disco, *The Endless River*⁹. Dezenas de objetos, instrumentos musicais, sintetizadores, desenhos, partituras, letras, roupas, cartazes, vídeos e fotografias inéditas dissertavam, acompanhados de textos e guias em áudio, a respeito do processo criativo e inovação artística de vanguarda da banda e dos técnicos que os acompanhavam. Foram feitas grandes montagens para cada disco, como exemplo as torres da *Battersea Power Station* na

⁷ O Verão do Amor iniciou-se em 1967, primeiro na América do Norte, em cidades norte-americanas como Seattle, Chicago, Los Angeles, Atlanta e Vancouver, no Canadá. O marco inicial foi a Passeata pela Paz, que reuniu 300 mil pessoas em 15 de abril em Nova Iorque. Contudo, foi em São Francisco o epicentro do movimento de contracultura. No cruzamento das ruas Haight-Ashbury, manifestantes do movimento plural, em parte formado pelos *hippies*, com lema “paz e amor”, como “faça amor não faça guerra”, montaram acampamento e expuseram suas posições políticas, projetos alternativos de vida em sociedade, marcados pelo ressurgimento de utopias.

⁸ *Pink Floyd: Their Mortal Remains at V&A* <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/pink-floyd>> Acesso em 17 de abril de 2017.

⁹ *Pink Floyd - Their Mortal Remains Exhibition - Victoria and Albert Museum, London* <<https://www.youtube.com/watch?v=50XOG7Yn1t8>> Acesso em 17 de abril de 2018. Trata-se de uma edição com quarenta minutos de duração. O autor, usuário de *You Tube*, editou com as respectivas músicas e sons de cada fase do grupo, sincronizando imagem e som, o que permite uma experiência interessante.

capa de *Animals*, parte do gigante muro branco usado nos espetáculos do *The Wall*, uma dezena dos aviões usados para simular uma explosão no palco e ainda os infláveis originais de *The Wall* e o porco da turnê *In The Flesh*. No final, uma grande sala exibia ininterruptamente a última apresentação com os quatro membros na capital inglesa, no *Live 8*, em 2005. E uma loja de souvenirs vendia réplicas, discos e livros acerca da exposição¹⁰.

Proponho dividir a longa carreira da banda, portanto, em três partes: a era Syd Barrett (1964-1968), a era de ouro (1972-1983) e a era Gilmour (1984-1994)¹¹. Datar tais fases de forma engessada é extremamente delicado e deve ser feito com cautela, tendo em mente que há outras segmentações possíveis. Contudo, há diferenças enormes entre os três períodos descritos, que passam por quesitos como musicalidade, letras, equilíbrio nas composições, formação da banda e produção. Notemos que há um período não relacionado nas datas supracitadas, isto porque foi um momento de transição, com a entrada de David Gilmour e exploração musical.

Assim, os objetos de estudo desta tese são cinco álbuns, *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979) e *The Final Cut* (1983), bem como resenhas críticas dos discos, entrevistas, filmes e apresentações. Este recorte temporal compreende uma fase criativa do grupo, em que verdadeiros clássicos foram criados¹².

¹⁰ O texto de abertura sobre os discos é de autoria de Mark Blake, supracitado biógrafo da banda. E o texto sobre Storm Thorgerson foi assinado pelo cofundador da Hipgnosis, Audrey “Po” Powell, assim como o prefácio do livro. *Pink Floyd: Their Mortal Remains*. Londres: V&A Publishing, 2017. 319 pp.

¹¹ A própria denominação “era de ouro” pode ser complicada e pode parecer revelar uma predileção por determinada fase ou disco. Ponderou-se chamá-la de “Era Waters”, mas seria injusto e irreal. Entretanto, não se trata de uma escala qualitativa, apenas uma classificação para referir-se a um período musicalmente equilibrado, com sucesso de público e crítica. Ressalta-se, ademais, que não é necessariamente o melhor período do grupo, ou mesmo estabelecer uma linha evolutiva, em que este seria um auge, cada fase apresentou suas marcas, distinções e importância.

¹² A própria sacralização das músicas pode ser tema de uma pesquisa. De que maneira é feita a seleção, quem decide o que é, ou não, um clássico. Mas aqui se entende as músicas consagradas tanto por público e crítica,

Buscar-se-á abarcar a produção social da obra dentro de seu contexto específico, seja como produto de um período turbulento, seja como crítica daquele momento. Procurar-se-á, ademais, estabelecer uma relação com os eventos históricos marcantes do período, tais como a Primavera de 1968, a Guerra Fria, a prosperidade do Estado de bem-estar social, a crise do petróleo e do capitalismo de 1971, as ditaduras na América Latina, as campanhas pelo desarmamento nuclear, as greves dos sindicatos de mineiros ingleses, questões raciais e imigração no Reino Unido, a Guerra das Malvinas e o avanço de líderes conservadores como Margaret Thatcher e Ronald Reagan. Tratam-se de assuntos bastante variados, contudo todos estão relacionados com a obra da banda, alguns de forma mais direta, enquanto outros tangenciam as narrativas distópicas por eles propostas, estabelecendo uma crítica social contundente. Em virtude disto, o recorte temporal vai além dos cinco álbuns. O objetivo desta tese, portanto, não é traçar uma história do Pink Floyd, uma vez que a produção bibliográfica é ampla neste sentido, mas, sim, investigar como o grupo articula, por intermédio dos cinco álbuns elencados, e produções a eles subordinadas, as narrativas musicais em forma de distopias com questões sociais contemporâneas.

Why Pink Floyd? (Por que Pink Floyd?) é o título do projeto de relançamento, remasterização e resgate de todo acervo da banda, realizado pela gravadora EMI e pelo próprio grupo no ano de 2011. A pergunta que nomeia o projeto parece levantar a questão: Qual a relevância das músicas do grupo atualmente? Ao longo das próximas páginas, será feito uso do mesmo questionamento para justificar a escrita desta investigação. Por que um aluno brasileiro se debruçou quatro anos sobre parte do legado da banda para elaborar uma tese de doutorado em História? As credenciais já mencionadas constituem razão suficiente para justificar um estudo, mas, a seguir, ofereço algumas justificativas.

vendagem de discos e topo das paradas. Além disso, nas listas de publicações sempre elencamos discos do Pink Floyd, tais como a *Billboard*, os *500 Greatest Songs of All Time* da revista *Rolling Stone*, premiações como *Rock and Roll Hall of Fame*, instituição e museu situados em Cleveland, Ohio, EUA. Além de livros como DIMERY, Robert. *Classic Albums*. Nova Iorque: Harper Collings, 1999. DIMERY, Robert; LYDON, Michael. *1001 Discos para Ouvir Antes de Morrer*. São Paulo: Sextante, 2016. CHAMP, Hamish. *100 Best Selling Albums of The 70S*. Nova Iorque: Konneman, 2010.

O contexto do segundo turno das eleições de 2018, com a passagem de Roger Waters pelo Brasil, levantou diversas críticas e questões, o público parecia não compreender o tom político que o Pink Floyd sempre teve e mesmo o caráter político com o qual Roger Waters vinha se apresentando com a turnês “*Us+Them*”, severas críticas à Donald Trump e a construção do muro entre México e EUA; poucas vaias de apoiadores de Trump, acusações de antissemitismo e perda do apoio de seu maior patrocinador, American Express, foram alguma delas. Os oito shows no Brasil reacendeu questões sobre a própria banda. Afinal, do que fala a música do Pink Floyd? Esta é uma pergunta que esta tese de doutorado se propõe a responder.

A primeira razão está na relevância da banda britânica que, assim como o próprio *rock and roll*, não se limitou ao seu meio de origem, espalhando-se por todo o globo. Os diálogos que a obra do Pink Floyd estabelece com diversas questões contemporâneas, através de seu componente lírico e musical, funcionam tanto como uma resenha da sociedade, bem como agente de mudança e contestação de estruturas estabelecidas. Isto posto, ao ouvir as músicas, é preferível considerar o tom político nelas presente. Os temas dos discos, portanto, mantêm-se relevantes para a contemporaneidade, pois analisam sistemas que ainda se mostram hegemônicos, como o capitalismo ou ainda a dificuldade do homem em vencer as próprias limitações na busca por uma sociedade mais igualitária.

A justificativa seguinte é calcada em uma realização pessoal e concebida a partir da noção de que o objeto de estudo é, na maioria das vezes, um ponto inquietante para o próprio pesquisador. Cresci ouvindo Pink Floyd, sem, no entanto, ater-me aos detalhes ou me aprofundar-me no conceito dos discos. As músicas, de modo genérico, sempre soaram com um tom alucinante ou psicodélico. De fato, o próprio processo de elaboração da tese possibilitou perceber essa tendência de relacionar estes assuntos à banda, seja por meio de artigos que escrevi com as primeiras impressões ou nos momentos em que revelava meu tema para alguém. É provável que uma das razões seria o próprio idioma, como um limitador no processo de recepção da obra, quando ainda não compreendia totalmente o idioma.

Tive a oportunidade de assistir a três espetáculos distintos produzidos por Roger Waters: a primeira em São Paulo, 2006, no show *The Dark Side of the Moon*; a segunda em 2010, na turnê do *The Wall* em Lisboa e a terceira com a já citada “*Us+Them Tour*” em Curitiba, 2018. Naquela ocasião, em que cursava mestrado na cidade do Porto, pude assistir uma atualização da ópera rock que, além de tratar da

turbulenta vida de um *rockstar*, Pink, expunha novas referências, como conflitos contemporâneos, a guerra e seus milhares de mortos e os atuais políticos sujos. Surgiu então a primeira fagulha de interesse em realizar um estudo acadêmico sobre a banda. Já em novembro de 2015, em Porto Alegre, tive a oportunidade de assistir à primeira turnê de David Gilmour no Brasil, *Rattle That Lock*. Na ocasião, o vocalista e guitarrista apresentou clássicos do Pink Floyd e de seus discos solos.

Sabe-se que a construção do conhecimento científico novo dá-se em diversas frentes: um contraponto de alguma tese estabelecida; uma releitura ou revisão de um mesmo tema com o suporte de teorias e metodologias distintas; ou ainda por meio de uma lacuna, “gancho” deixado por outros pesquisadores e ineditismo de determinado tema. Assim, esta tese justifica-se também por ser um estudo pouco explorado pela historiografia. Existe um sem número de produções de jornalistas, em áreas como Artes e Comunicação, e também na Musicologia, mas muito poucas na História, sobretudo do modo como proponho aqui. Trata-se, portanto, de uma abordagem que buscará preencher lacunas e levantar possibilidades.

A hipótese central desta tese versa sobre a existência – ou não – de uma narrativa distópica nos principais objetos de estudo: os cinco álbuns previamente mencionados. Todos eles constituem discos temáticos e conceituais (que serão devidamente analisados) e possuem uma narrativa musical, ou seja, uma história contada a partir da junção do lírico com o instrumental, que fazem ainda mais sentido quando vistas em seu contexto original. O ponto focal é que, com exceção de *Animals* (declaradamente baseado numa distopia literária), todos os demais formam distopias próprias, mesmo que seus autores nunca as tenham visto desta forma. Se esta hipótese se confirmar, tais discos poderiam se somar ao cânone de obras distópicas da cultura da mídia.

Há uma pletera de documentos que orbitam as supracitadas obras do grupo e que serão analisadas ao longo deste estudo. Dentre os documentários utilizados como fontes, destaco: *The Pink Floyd and Syd Barrett Story* (2001); *The Making of Dark Side of the Moon* (2003); *Behind The Wall* (2000); *The Story of Wish You Were Here* (2012); *Roger Waters - The Wall* (2015). A banda também foi pioneira em produzir videocliques, animações e EPs como suplemento do projeto conceitual nos álbuns, o que possibilitava uma releitura ou complementação dos originais. Entre as principais obras utilizadas, destaca-se *The Wall* (1982), famoso longa metragem de Alan Parker com as animações de Gerald Scarfe e *The Final Cut EP* (1983), um

angustiante curta metragem de dezenove minutos sobre os devastadores efeitos psicológicos e sociais da guerra na sociedade.

Uma dezena de revistas especializadas em cultura *pop*, *rock* e entretenimento em geral, publicaram matérias sobre o grupo, nas quais os críticos expressavam as resenhas dos álbuns. Entre as quais, a revista britânica *Melody Maker*, fundada em 1926, inicialmente especializada em *jazz*, mas que se voltou para o *rock* nos anos 1960, bem como o periódico semanal *New Music Express (NME)*, fundado em 1952, que possuía a maior tiragem no Reino Unido nos anos 1970. Há, do mesmo modo, o *Record Mirror*, semanário britânico que circulou de 1954 até seu fechamento em 1991. Ainda nesta linha, a *Let It Rock*, que contou com grandes críticos em seu quadro editorial e circulou mensalmente entre 1972 e 1975. Entre as fontes hemerográficas estadunidenses, há a mundialmente famosa *Rolling Stone*, fundada em pleno Verão do Amor, 1967, além das concorrentes diretas *Phonograph Record*, publicada entre 1970 e 1978, a *Creem*, cuja publicação foi de 1969 até 1989, e a revista mensal *Circus* exclusivamente sobre rock, publicada entre 1966 e 2006. Já a *Trouser Press*, inicialmente lançada de forma artesanal como *fanzine* na cidade de Nova Iorque em 1974, focou no movimento *underground* e na ascensão do *punk rock*, e que se consolidou a partir de 1976, indo até 1984.

É copioso o número de livros sobre o grupo, cujos autores variam de jornalistas especializados em música, colaboradores da banda, antigos membros, entusiastas e fãs. Dentro da academia, existem trabalhos na área de Musicologia, Filosofia, Linguística e Pedagogia, dos quais listarei somente os que mais diretamente dialogam com esta tese.

Dentre as obras escritas por jornalistas, podemos destacar *Nos Bastidores do Pink Floyd*, de Mark Blake, também crítico de rock e editor da revista *Q*, o periódico de música *pop* mais vendido do Reino Unido. Trata-se da maior obra sobre a banda traduzida para o português, com entrevistas com amigos e parentes dos integrantes e *insights* sobre o tortuoso processo de criação e composição das músicas, bem como o consequente desgaste nas relações pessoais e profissionais entre os membros. A obra vai além da curiosidade efêmera sobre o grupo, procurando entender as idas e vindas dos integrantes, sua relação com a indústria fonográfica e com músicos contemporâneos, abordando a

influência de Syd Barrett e do final dos anos 1960 na base do grupo no caminho do sucesso.¹³

Outro escritor estadunidense que também foca nesse período é Barry Miles, autor de *Pink Floyd – Primórdios*, que também produziu uma história ilustrada da banda, escrita em conjunto com o britânico Andy Mabbett. Este foi um dos editores da *fanzine* sobre o grupo, *The Amazing Pudding*, criada em Birmingham, em 1983, e que teve 60 edições.¹⁴ Miles também é autor de *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd* (1995), um guia ilustrado sobre os discos, bem como do livro *Pink Floyd: The Music and the Mystery* (2010), que, além da obra do Pink Floyd, disserta sobre os trabalhos solos de seus integrantes.

Diversos destes autores acompanharam a banda desde a década de 1970, mas principalmente nos anos 1990, período no qual os formatos e plataformas de comunicação e divulgação foram sendo modificados pelo desenvolvimento tecnológico. Destaco, ainda, outros dois autores, Vernon Fitch e Glenn Povey. Fitch, graduado tanto em História quanto em Música, é considerado um dos maiores colecionadores de livros, discos e documentos sobre o grupo, sendo a única pessoa consultada fora do círculo da banda durante a escrita do livro do baterista Nick Mason. Além disto, organizou o *Pink Floyd Archives*, iniciado em 1997, que se tornou uma base de dados de pesquisa sobre o grupo. A coleção já foi consultada para a escrita de vários livros e documentários como sugestão da própria banda, que conhece o autor pessoalmente. Vale dizer que uma das obras fruto deste acervo é o *The Pink Floyd Encyclopedia*, com informações sobre performances, vídeos, entrevistas e discos.¹⁵

Já o livro *Pink Floyd: The Press Reports 1966–1983*, organizado cronologicamente, mostra a imagem construída pela

¹³ BLAKE, 2012. Blake também escreveu livros sobre Kurt Cobain, Bono Vox, Ozzy Osbourne, Robert Plant, The Who e Sex Pistols.

¹⁴ MILES, Bary. *Pink Floyd – Primórdios*. São Paulo: Madras, 2010. Miles também é biógrafo de Paul McCartney, The Beatles, Jack Kerouac, Frank Zappa, Charles Bukowski e Allen Ginsberg. Sobre esta mesma época há também a obra WATKINSON, Mike; ANDERSON, Pete. *Crazy Diamond: Syd Barrett e o surgimento do Pink Floyd*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013

¹⁵ FITCH, Vernon. *The Pink Floyd Encyclopedia*. Londres: Ed. Collector's Guide Publishing Inc, 2005.

imprensa nas entrevistas, coberturas de turnês e resenhas de discos.¹⁶ Fitch também colaborou com os maiores *fanzines* sobre a banda, *The Amazing Pudding* e *Brain Damage*. Entretanto, seu trabalho mais interessante é *Comfortably Numb: A History of "The Wall" – Pink Floyd 1978 – 1981*, no qual é possível perceber uma análise mais pessoal e densa que extrapola a organização de documentos. O livro aduz uma completa análise das músicas, o processo de criação, os bastidores e as turnês, tendo recebido a colaboração dos membros e técnicos da banda e do desenhista Gerald Scarfe.

Glenn Povey, por sua vez, foi editor do *fanzine Brain Damage*, entre 1985 e 1993, e responsável por alavancar a carreira da maior banda *cover* em atividade, *The Australian Pink Floyd*, que esgota ingressos em casas de espetáculo ao redor do mundo. Povey escreveu sobre a banda nas revistas *Mojo*, *Record Collector* e *Classic Rock* e é o único autor que obteve acesso às fitas das sessões de gravação dos estúdios *Abbey Road* para escrever suas obras. Entre elas estão *Echoes – The Complete History of Pink Floyd*, que, juntamente com o livro de Mark Blake, é considerado a biografia mais completa, tendo ganhado uma nova versão em 2016, com o nome *The Complete Pink Floyd: The Ultimate Reference*.¹⁷ Esta iniciativa acompanha o grupo ano a ano, desde os primórdios em Cambridge, com descrições detalhadas de todas as bandas que cada integrante já participou, até as reuniões do último trabalho, em 2014.

Além disso, Povey lançou um livro contendo diversos fac-símiles e artigos da banda: ingressos, fotografias, credenciais, pôsteres, *cards*, peças únicas e muita informação que envolve todos esses itens extras.¹⁸ Ele, assim como os demais autores, também examinou a fundo as apresentações ao vivo do grupo no livro *Pink Floyd In The Flesh - The complete performance history*, onde afirmou que parte da criação de cenografia serviria para, supostamente, desviar a atenção do público sobre os músicos.¹⁹

¹⁶ FITCH, Vernon. *Pink Floyd: The Press Reports 1966-1983*. Londres: Collector's Guide Publishing Inc, 2001.

¹⁷ POVEY, Glenn. *Echoes – The Complete History of Pink Floyd*. Omnibus, 2010. POVEY, Glenn. *The Complete Pink Floyd: The ultimate Reference*. Londres: Carlton Books LTDA, 2016.

¹⁸ POVEY, Glenn. *Treasures of Pink Floyd*. Londres: Carlton Books LTDA, 2016.

¹⁹ POVEY, Glenn. *Pink Floyd in the flesh, the complete performance history*. Londres: St. Martins Griffin, 1998.

Outra categoria de obras referente ao universo da banda são as biografias, livros de memória e bastidores, escritos por pessoas envolvidas, de alguma forma, com o processo de criação.²⁰ O principal é o livro do baterista Nick Mason, *Inside Out – a verdadeira história do Pink Floyd*.²¹ Mason é o único membro-fundador presente em todas as fases do grupo, e neste período desenvolveu um papel que há muito a imprensa lhe delegava: político e reconciliador. Ele foi um dos principais responsáveis por reunir a banda no *Live 8*, em 2005, rompendo um hiato de 18 anos que separava Waters e Gilmour. Mais de 400 páginas narram, em primeira pessoa, detalhes inéditos, como os caminhos percorridos pelo grupo, as escolhas, as ideias que originaram os conceitos dos discos, a relação com a mídia e com a política da época, focando, principalmente, no processo de criação e gravação. A obra é revestida de nostalgia, reflexão e crítica, tanto em relação aos demais membros, quanto consigo mesmo, como é possível perceber por meio da ressentida reflexão a respeito da saída de Syd Barrett.

O livro *The Making of Pink Floyd: The Wall*, de autoria do cartunista político e ilustrador Gerald Scarfe²², revela detalhes da criação do filme de 1982, cujas ilustrações foram feitas por Scarfe, com a direção de Alan Parker. Mais do que uma repetida história de bastidores, a obra narra a concretização de diversos conceitos do complexo álbum que vão além das músicas, destacando o cinema, a imagem e a cenografia, conforme utilizada na turnê de 1979 e na digressão de Roger Waters em 2010. O processo de criação dos caricatos personagens, cujos traços beiram o grotesco, acompanha entrevistas exclusivas com os membros da banda e revela um dos pontos

²⁰ Como pode ser prontamente entendido por intermédio dos títulos dos livros mencionados, é comum encontrar adjetivos como “o melhor”, “o último” ou “definitivo”. A princípio, pode parecer uma estratégia comum dos departamentos de marketing das editoras, mas revela também uma competição entre o mais autêntico “*Floydian*”, apelido dado para um aficionado fã da banda. Tal dinâmica revela ainda uma linha tênue entre a colaboração e disputa no mercado editorial. Cabe ao pesquisador saber filtrar, contrapor, buscar, comprovar, e não se deixar levar pela mesma emoção dessa relação com o objeto de estudo.

²¹ MASON, 2013. O livro original foi lançado em 2004 e continha um subtítulo menos mercadológico: “*A personal history of Pink Floyd*”.

²² SCARFE, Gerald. *The Making of The Wall*. Londres: Da Capo Press, 2010.

que é central para esta tese: a preocupação do grupo em criar uma série de símbolos e significados em diversas mídias.

Há também outra obra, *Mind Over Matter – The Images of Pink Floyd*, de Storm Thorgerson, com detalhes do método criador nas artes gráficas, vídeos e cenografia. O designer gráfico inglês ajudou a criar as capas de grandes nomes da história do rock, tais como Led Zeppelin, Scorpions, Genesis, Helloween, Yes, AC/DC e Black Sabbath e artistas mais recentes como The Mars, Volta, Muse e Audioslave. O primeiro trabalho de Thorgerson foi *A Saucerful of Secrets* (1967), cuja capa nas cores verde, amarela e azul, exibiam imagens sobrepostas de planetas, formas astrológicas e personagens mitológicos. O que harmonizava com a estética psicodélica daquele contexto. Assim, o livro, portanto, acompanha a gênese dos projetos, esboços, partes descartadas, e mostra a migração da caligrafia psicodélica sessentista para o surrealismo feito com jogo de câmeras e sobreposição de imagens que, segundo Thorgerson, buscavam captar o conceito do disco. Nem sempre condiziam com uma imagem com interpretação literal e direta a partir do nome do disco, mas algo mais complexo, com densas camadas de símbolos e significados.

O número de estudos acadêmicos sobre o grupo ainda é pequeno, mas tem crescido paulatinamente. A investigação cuja análise das músicas considero mais complexa e profunda é do musicólogo Philip Anthony Rose, *Which's Ones is Pink?*, de 1998, e *Roger Waters and Pink Floyd - The concept albums*; ambos frutos de uma dissertação de mestrado em Artes e Comunicação.²³ O exame crítico das músicas apresentado pelo autor é o que mais se aproxima desta tese, especialmente por sua formação em musicologia, o que o permite decompor todos os elementos musicais, como som, timbre, instrumentos, harmonia, como também detalhes do processo de criação, gravação, indústria fonográfica, arte, performance e história da banda.

Na dissertação de Rose, três discos são analisados: *The Dark Side of the Moon*, *Animals* e *Wish You Were Here*. O mesmo se repete no livro de 1998, enquanto que na obra de 2015, acresce-se as análises

²³ ROSE, Philip Anthony. *Which One's Pink?* Londres: Collector's Guide Publishing Inc, 1998. ROSE, Philip Anthony. *Roger Waters and Pink Floyd - The concept Albums*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University, 2015. ROSE, Philip Anthony. *Which One's Pink? – Towards an analysis of the Concept Albums of Roger Waters and Pink Floyd*. McMaster University, 1995. (Dissertação - Mestrado em Artes). Todas as edições acompanham uma entrevista de dez páginas feita com o baixista e letrista Roger Waters.

dos discos *The Wall*, *The Final Cut* e *Amused to Death*, terceiro disco solo de Roger Waters, de 1993. É possível perceber que, com exceção do último disco, todos giram em torno dos discos conceituais. Todavia, algumas diferenças devem ser percebidas. Primeiro, esta obra não havia sido lançada quando o projeto para esta tese foi elaborado, e, segundo, apesar da análise de Rose preocupar-se com aspectos políticos presentes nas músicas do grupo, ainda há um hiato com as questões sociais mais profundas que cercam os discos. Trata-se, certamente, de um ponto de vista pertinente às teorias da Musicologia.

O filósofo George A. Reisch, por outro lado, organizou a obra *Pink Floyd e a Filosofia: Cuidado com este axioma, Eugene!*, a qual busca, em seus vinte capítulos, mostrar as apropriações do grupo pela cultura popular, bem como relacionar as letras, em especial temas como medo, alienação, solidão, loucura, dinheiro, jornada da vida e morte e viagens espaciais com filósofos como Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno e Michel Foucault.²⁴ É prudente elucidar, enfim, que nem todos estes referenciais teóricos serão utilizados nesta tese, pois uma pesquisa histórica envolve também selecionar teorias que conversam entre si.

A tese está dividida em cinco capítulos e mais as considerações finais. De modo que o primeiro expõe o debate teórico sobre a conceituação da música enquanto objeto de estudo, as diferentes abordagens desde a Escola de Frankfurt até a filosofia contemporânea de Douglas Kellner. Será debatido também o estreitamento das relações entre a História e Musicologia, com os autores Simon Firth, Murray Schafer, Robert Walser, Richard Middleton e Marcos Napolitano. Serão, ainda, elencados os pontos para análise do apelo imagético e audiovisual e, por fim, a conceituação da distopia como um gênero narrativo utilizado em diferentes meios de linguagem e expressão artística, primeiramente na literatura e posteriormente, o cinema.

O segundo capítulo, por sua vez, versará sobre os discos *The Dark Side of the Moon* e *Wish You Were Here*. O primeiro apresenta uma narrativa distópica em torno dos dilemas da vida moderna, desde o nascimento e a relação com a mãe, passando pela busca de algum sentido na vida, a relação do protagonista com o tempo, o trabalho, o lucro e o sagrado, bem como o medo da morte e a loucura. Já o segundo álbum é sobre a tênue relação entre a indústria fonográfica e o artista, de como a necessidade pela boa venda de discos pode minar a criatividade

²⁴ REISCH, George A. (Org.). *Pink Floyd e a Filosofia: Cuidado com este axioma, Eugene!* São Paulo: Madras, 2010.

dos músicos. A ausência é um ponto que perpassa todos os elementos, sejam musicais e gráficos, do disco, e indica a relação da banda com seu próprio passado, sobretudo Syd Barrett e a contracultura inglesa da década de 1960.

O terceiro capítulo aborda o álbum *Animals*, explorando sua relação de intertextualidade com o livro *A Revolução dos Bichos* de George Orwell, o ponto de vista crítico sobre a classe política britânica e figuras públicas conservadoras e formadoras de opinião, bem como a violência contra imigrantes latinos e negros. O quarto capítulo versa sobre o disco duplo *The Wall*, que considero a mais complexa distopia floydiana: suas inúmeras metáforas e releituras do espetáculo; as memórias de guerra de seu criador, Roger Waters; e as instituições responsáveis por isolar Pink, o protagonista e alterego de seu idealizador. A análise também passa pelas diferentes adaptações e documentários, desde *The Wall Live in Berlin*, a adaptação erudita da ópera de Montreal *Another Brick in The Wall – L’Opera*, o filme de Alan Parker e Gerald Scarfe e o documentário *Roger Waters The Wall* sobre a turnê solo do músico entre 2010 e 2012. Não obstante é o maior dentre todos os capítulos. O quinto capítulo é sobre *The Final Cut*, cujo processo de concepção foi centrado em Waters e em sua busca por evitar mais mortes em virtude da guerra. Descreve ainda a Guerra das Malvinas como estopim para gravação do disco e a relação da banda com Margaret Thatcher e com o fim do sonho do pós-guerra britânico.

Aponto algumas questões metodológicas: de tradução, estética e outra auditiva - no escopo de auxiliar a compreensão e enriquecer a leitura desta tese. A primeira é que todas as traduções das músicas e das fontes anglófonas são livres e de minha autoria. E, portanto, distoam de traduções e versões de *websites*. Nem sempre são literais, mais obedecem uma lógica estrutural respeitando um sentido geral da frase. Em algumas partes usarei notas explicativas acerca de termos, coloquialismos, gírias e expressões que aparecem na letra e são contemporâneas à produção do Pink Floyd. Optei por deixar as fotografias e imagens somente aquelas que problematizo no texto, e, para não interromper a fluidez da leitura, coloquei as imagens que complementam a leitura nos anexos. A escuta dos cinco discos, (disponíveis em plataformas digitais), deve acompanhar a evolução desta tese, permitindo uma maior imersão do leitor no universo da banda. É aconselhável, não indispensável, que se escute cada um disco de forma ininterrupta, dando assim sentido ao conceito originalmente empregado pela banda e auxilie a leitura desta tese.

CAPÍTULO 1. TEORIA E METODOLOGIA: Música, Audiovisual e Narrativa Distópica

1.1 Indústria cultural, cultura de massa, cultura da mídia: historicidade de um conceito

Parte-se do princípio de que a música contemporânea, como o rock, é um produto fabricado dentro de uma indústria com características específicas e voltado para determinado público. Este primeiro subcapítulo, portanto, versa sobre os diferentes conceitos que envolvem a música, surgidos desde o início do século XX até as escolas atuais, e também outros meios como cinema e rádio. Esta será o único capítulo da tese com uma revisão de diferentes autores ao longo dos anos, porque um dos objetivos é realmente perceber a historicidade de um conceito, e com ele poder classificar e compreender, posteriormente, as produções do Pink Floyd.

A internet, o rádio, o jornal e outros meios impressos e a televisão são plataformas que veiculam diversos produtos de entretenimento, como novelas, jogos de *videogame*, histórias em quadrinhos, séries, filmes, fotografias, literatura, propaganda, música e videoclipes. É difícil ou, ao menos, uma árdua tarefa encontrar uma sociedade ocidental que não tenha contato com algum dos produtos disseminados pelas distintas formas midiáticas.

Conceitos relevantes como “indústria cultural”, “cultura de massa” e “cultura da mídia” serão analisados à luz dos contextos históricos nos quais foram cunhados, sendo também abordado o modo como eles dialogam entre si. Entre os autores aqui estudados estão: Theodor Adorno; Max Horkheimer; Walter Benjamim; Stuart Hall; Raymond Williams; Eric Hobsbawm; Edgar Morin; Frédéric Martell; Russel Jacoby; e Douglas Kellner. Estes dois últimos, que, como veremos considero uma versão mais atualizada do conceito, serão vistos primeiro para, assim, contrapor com os demais autores e perceber os caminhos e debates que levaram até eles.

Como tais abordagens conceituais ajudam na compreensão e estudos dos discos do Pink Floyd? Assim, será adotado o termo “cultura da mídia”, apropriando-se da categorização de Douglas Kellner para abordar diversas fontes, em detrimento de “indústria cultural” ou “cultura de massa”. Isto ocorre principalmente por dois motivos. Primeiramente pauta-se pela superação da divisão da música entre popular e erudita, ou mesmo uma suposta hierarquização que estaria

presente da cultura da mídia, ou ainda em qualquer forma de cultura. Segundo, porque parto do princípio de que as distopias na obra do Pink Floyd trazem uma mensagem extremamente clara sobre uma visão politicamente progressista do mundo, tal como as posições defendidas por Kellner.

Faz-se necessário apontar o filósofo Douglas Kellner, denominado como pertencente à terceira geração da Escola de Frankfurt, como um ativo colaborador nos estudos culturais contemporâneos²⁵. O autor sugere um novo conceito, “cultura da mídia”, no lugar de “cultura de massa” ou “indústria cultural”. Por cultura da mídia, busca-se inibir qualquer caráter elitista nas noções de cultura, como visto nas abordagens anteriores, e enxergar seus produtos (cinema, televisão, música etc.) como um campo de disputa, onde podem ser percebidos tanto valores progressistas quanto conservadores. Este espaço de disputa seria um agente determinante na construção de noções de gênero, classe, raça, identidade e alteridade por meio de imagens, sons e interpretações que reificam valores, mitos e símbolos comuns em diversas partes do globo. Tais objetos carregam uma pedagogia cultural que constrói a maneira de pensar, agir, desejar, sentir, temer e acreditar dos cidadãos.²⁶

Para Kellner, portanto, a cultura da mídia passou a dominar o cotidiano, como um pano de fundo onipresente e sedutor, para onde convergem boa parte de nossas atenções, inclusive limando a criatividade e a potencialidade humana. Nesse contexto, os indivíduos são levados a identificarem-se com as representações sociais e políticas dominantes. Há, contudo, a possibilidade de resistir a estas mensagens e recriar significados através de uma leitura própria.²⁷

A televisão, os comerciais, os filmes e videoclipes podem reproduzir discursos sociais e articular posições ideológicas, ao mesmo tempo em que podem elaborar uma crítica à sociedade que os produz.

²⁵ “Douglas Kellner was born in 1943 and received his Ph.D in philosophy from Columbia University in 18973. Kellner can be thought of a a “third-generation” critical theorist in the tradition of the Frankfurt School (The first generation consistis of such theorists as Horkheimer, Adorno and Marcuse; and the second generation is identified with Habermas.)”. DELANY, Tim. Kellner (1943-). In: *Classical and Contemporary Social Theory: Investigation and Application*. Londres: Routledge, 2016, p.372.

²⁶ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: Edusc, 2001. p. 9.

²⁷ Ibidem, p. 11.

Dois pontos essenciais na colaboração de Kellner são, portanto, a superação da dicotomia entre alta e baixa cultura, como também a possibilidade de encarar os produtos da cultura da mídia como um terreno de disputa, em que progressistas e conservadores – em termos mais simples – impõem suas visões de mundo e perspectivas políticas. Segundo Kellner, é necessário criar uma espécie de narrativa geral da sociedade dentro desses campos. Destarte, ele sugere a Teoria Multiperspectívica, que corresponde, de forma sucinta, à utilização de diversas teorias que abarcam questões de classe, raça, etnia, gênero, sexualidade e outros determinantes de identidade. Haja vista que, “a teoria social e o estudo cultural críticos que ataquem a opressão e lutem por igualdade social são necessariamente multiculturais e procuram estar atentos às diferenças, sejam elas culturais ou de alteridade”.²⁸

A asseveração de Kellner converse com do historiador brasileiro Alexandre Busko Valim, que afirma que “O conjunto de problemas que se colocam no estudo da sociedade/ mídia, o seu caráter necessariamente pluridisciplinar e a diversidade das abordagens e tendências metodológicas que aí se cruzam e se contrapõem fazem com que a história social do cinema seja, na maioria das vezes, uma tarefa bastante difícil de ser realizada, e porque não dizer ousada”.²⁹

Iso porque, para Valim,

A resistência aos significados e às mensagens dominantes, por sua vez, pode propiciar novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados, identidades e formas de vida. Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, em que grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia e que os indivíduos vivenciam essas lutas por intermédio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de forma geral.³⁰

²⁸ KELLNER, 2001, p. 126.

²⁹ VALIM, Alexandre Busko. Entre Textos, Mediações e Contextos: Anotações para uma possível História Social Cinema. In: HISTÓRIA SOCIAL. Campinas – SP. N.º 11, 2005, p. 19.

³⁰ Idem, p.22.

Na próxima colaboração ao debate, procuro trazer uma voz crítica aos estudos culturais; Russel Jacoby, colega de Kellner na Universidade da Califórnia. Jacoby pode ser encaixado dentro do grupo dos que criticam não a cultura de massa em si, mas o modo como os estudos culturalistas, sobretudo nos Estados Unidos, têm decorrido. Jacoby compreende como positiva a abertura que permite os estudos “do jazz às histórias em quadrinhos”, mas garante que há certo exagero em vê-la como lugar de subversão e contestação em oposição ao velho elitismo. O autor ressalta, ainda, que não se pode confundir crítica com defesa do elitismo, pois isto seria fechar-se num mundo sem saída. Haja vista que o próprio conceito de estudos culturais não comporta uma definição sucinta, englobando várias especialidades.³¹

Para Jacoby, o cerne da questão não está na escolha do que estudar, seja cultura erudita ou de massa. Tudo é passível de ser estudado, o problema é a incapacidade de dizer algo que acrescente e ainda florear análises vazias com citações de Barthes, Foucault e Gramsci.³² Pode-se depreender, portanto, que para Russel “o problema não está na banalidade do tema, e sim na banalidade da análise”. Há uma insistência em encontrar complexidade e subversão em toda parte, sendo que muitos autores propagandeiam uma suposta ética da audácia e são repletos de “tagarelice acadêmica”.³³

No entanto é preciso circunscrever Russell dentro de sua própria seara de estudos: um intelectual de esquerda decepcionado com a perda da utopia transformadora do mundo, que estuda história intelectual e é crítico da cultura acadêmica. Ademais, é Catedrático em História na mesma universidade que Kellner e não vê com bons olhos o sumiço por do papel do intelectual público, com discurso de capacidade abrangente e ação transformadora da realidade. Em *Os Últimos Intelectuais: a cultura americana na era da academia*, afirma que o intelectual transformou seu papel social em burocracia.

A ameaça específica ao intelectual hoje não é a academia nem os subúrbios, nem o comercialismo estarecedor do jornalismo das editoras, mas antes uma atitude que chama de profissionalismo. Ou seja, o trabalho intelectual

³¹ JACOBY, Russel. *O fim da Utopia. Política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 192.

³² Ibidem, p. 113.

³³ Ibidem, p. 119.

como alguma coisa que se faz para ganhar a vida entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional – não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se assim, comercializável, e acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e objetivo³⁴.

Segundo o autor, houve, após 1968, uma proliferação de teóricos marxistas, estudos feministas e estudiosos da cultura da mídia, mas que falam para si e sobre si: “escrevem uma prosa esotérica e bizarra dirigida principalmente para a promoção acadêmica e não para a mudança social”³⁵. Nesse sentido, sua crítica acaba convergindo para a nova seara de estudos culturais, no rádio, cinema e televisão. A postura acadêmica era cerceada pelo mercado e padrões comportamentais. A própria esquerda escrevia sobre si, com medo de perder o emprego em uma sociedade com meritocracia liberal não criticavam a participação dos EUA nas guerras na Ásia³⁶.

Tudo que nós temos agora é uma geração desaparecida que foi substituída por técnicos de sala de aula, altaneiros e impossíveis de compreender, contratados por comissões, ansiosos para agradar vários patrocinadores e agências eriçados com credenciais acadêmicas e com a autoridade social que não promove

³⁴ JACOBY, Russell. *Os Últimos Intelectuais: a cultura americana na era da academia*. São Paulo: Trajetória Cultural, Edusp, 1990. p.78.

³⁵ Ibidem. p.76.

³⁶ Em 2013 Russell Jacoby lançou o documentário *Velvet Prisons: Russell Jacoby on American Academia*. O título vem da cor bordô comum nas universidades estadunidense com arquitetura de tijolos aparentes. Com participação de intelectuais contemporâneos como Slavoj Zizek, Jacques Derrida e Noam Chomsky, o vídeo explora o conceito de liberdade e expectativas dentro da carreira de intelectuais públicos, a esterilização no trabalho acadêmico, a necessidade de existir um pensamento utópico, a péssima qualidade da escrita acadêmica nos EUA, a psicologia “pop”, o conformismo desde a Era Reagan.

debate, mas estabelece reputações e intimida os não-especialistas³⁷

Segundo Jacoby o início dos estudos de cultura de massa teve uma forte influência nos debates sobre os movimentos de massa e os efeitos das campanhas de propaganda, através de meios como o cinema e rádios, após o início da Segunda Guerra Mundial³⁸. Desde então os Estados Unidos passaram por longos debates e críticas a cultura de massa³⁹. Mas quem ousava criticar o estudo do cinema ou da televisão era visto como esnobismo. Para o autor “O abandono da expressão “cultura de massa”, tida como depreciativa e elitista, pode ser considerado um indicio desse regozijo. “Uma coisa é ter em mente que os indivíduos são iguais e devem ser tratados igualmente; outra é julgar que suas ideias e atividades também seriam iguais”⁴⁰.

O termo “cultura da mídia” é um desdobramento teórico que, como Kellner postulou, advém de estudos anteriores. Quais são as diferenças entre eles? Assim, “indústria da cultura” ou “indústria cultural” foi utilizado pela primeira vez em *Dialética do Esquecimento* (1944), quando Theodor Adorno e Max Horkheimer, expoentes da Escola de Frankfurt⁴¹, estavam no exílio nos Estados Unidos. Os meios de comunicação eram vistos como repressivos e sufocantes à crítica ao capitalismo, ou seja, uma forma de domínio, unidimensional de cima para baixo, sobre uma classe operária que era vista, por estes teóricos, como amorfa e passiva.

³⁷ Ibidem, p.77.

³⁸ JACOBY, 2001, p.108.

³⁹ Ibidem, p.105.

⁴⁰ JACOBY, 2001, p.99.

⁴¹ “O termo “Escola de Frankfurt” veio a ser usado amplamente, mas de forma muito vaga, para designar ao mesmo tempo um grupo de intelectuais e uma teoria social específica. Este grupo estava associado ao Instituto de Pesquisa Social estabelecido em Frankfurt em 1923. No entanto, somente com a nomeação de Max Horkheimer para a direção do instituto, em 1930, é que se estruturou a base do que mais tarde ficou conhecido como Escola de Frankfurt. Foi entre 1930 e 1940, enquanto seus colaboradores estavam no exílio, que a escola tomou forma e produziu sua obra mais original sobre o problema de uma “teoria crítica da sociedade”. A perspectiva de análise da Escola de Frankfurt girava entre a tendência psicanalista e a marxista” (SLATER, 1978, p. 11-12, apud BENOSKI, 2009, p. 16).

O pioneirismo de Frankfurt deve ser visto dentro do contexto da década de 1930, com o amplo desenvolvimento das indústrias fonográficas e do cinema, sobretudo após a invenção do fonógrafo e do cinematógrafo, que permitiu a produção em larga escala de produtos audiovisuais por meio de uma revolução em dois ramos específicos das artes: a reprodução da imagem e do som. Adorno, defensor da cultura erudita, sobretudo na música, acreditava que a experiência auditiva em salas de concerto e teatro era única, e que a possibilidade de multiplicar a audição por meio de aparatos mecânicos traria consequências diversas, como o afastamento entre criadores, público e artista.⁴² Em outras palavras, sua percepção de uma “indústria cultural” era negativa.

Adorno preferiu substituir a expressão “cultura de massa” por “indústria cultural”, pois a primeira pressupõe uma forma original de cultura surgida espontaneamente das próprias massas, uma “forma contemporânea da arte popular”. Já o termo “indústria cultural” deixa claro tratar-se de uma estrutura imposta de cima, unindo a arte erudita, classificada pelo autor como superior, à arte popular, com um resultado prejudicial para ambas.⁴³ Para o autor, a indústria cultural é uma continuação e uma reação das forças e da estrutura de trabalho na sociedade capitalista e industrial, na qual

[...] os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho.⁴⁴

Entende-se que a indústria cultural preconiza o divertimento, que seria procurado por aqueles “que querem se subtrair aos processos do trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de

⁴² PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 14.

⁴³ ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 277.

⁴⁴ ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 10.

enfrentá-lo”.⁴⁵ Segundo esta perspectiva, o consumidor não é rei, mas sim o objeto.⁴⁶

Para alguns autores da Escola de Frankfurt, o proletariado constituía uma massa desorganizada com estrutura atomizada dentro de uma sociedade capitalista moderna, facilmente manipulável por ideologias irracionais como o fascismo. Processos semelhantes ocorriam na União Soviética, por exemplo, com uma sociedade de massa não capitalista, mas igualmente complacente e obediente. De acordo com essa lógica, não havia chances para grupos e indivíduos, que, por sua vez, eram assimilados ou aniquilados pelo Estado.

É válido notar, entretanto, que a Escola de Frankfurt esboçou sua teoria antes de de seus maiores teóricos exilarem-se nos Estados Unidos. Segundo Swingewood, as classes operárias estavam prisioneiras tanto da psicologia irracional e da disposição ideológica, no apoio a regimes autoritários, quanto “das forças onipresentes de comunicação de massa capitalistas”.⁴⁷

Pode-se afirmar, portanto, que na visão pessimista da Escola de Frankfurt, “cultura de massa” não significa cultura democrática, mas a de uma elite superior com poder de tomar decisões em detrimento de outros. O próprio termo “massa” sugere uma mudança ideológica e surgiu a partir da industrialização da Europa ocidental na segunda metade do século XIX, substituindo o termo “povo”.⁴⁸

Há uma preocupação com o destino da classe operária, vista como potencialmente revolucionária em uma sociedade madura para o socialismo. Os valores veiculados pela produção em massa, nas histórias em quadrinhos, rádio, literatura e televisão separariam e corromperiam o proletariado, tornando-o passivo, semiconsciente, confortável, atomizado e indiferente. Neste processo, valores, associações tradicionais e vínculos são dissolvidos em favor de interesses predefinidos, e impostos, transformando o homem em consumidor, ele próprio um produto de massa. No contexto da criação dessas teorias, a sociedade de massa era vista, sociologicamente como carente de instituições, na qual as relações são traçadas apenas através de uma

⁴⁵ ADORNO, 2002, p. 18.

⁴⁶ Idem, 1978, p. 288.

⁴⁷ SWINGEWOOD, Alan. *O mito da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Interciência, 1978. p. 14.

⁴⁸ Ibidem, p. 19.

autoridade comum, o Estado, tornando-a presa fácil de movimentos políticos como o fascismo e o nazismo.⁴⁹

Esta seria uma visão pessimista do marxismo que via o capitalismo em um processo de decadência, desde seu apogeu em meados do século XIX até o colapso dos anos 1920 e 1930. A própria ideia de colapso necessário do capitalismo teria sido evitada devido à possível manipulação ideológica-cultural do proletariado, por meio desse declínio da cultura capitalista, que tinha como objetivo iludir as massas e levá-las a adotar as crenças e valores burgueses.

Adorno era cético quanto aos estudos da indústria cultural, segundo ele

[...] querer subestimar sua influência, com ceticismo com razão ao que ela transmite aos homens, seria prova de ingenuidade. Mas a exortação a tomá-la a sério é suspeita. Em nome de seu papel social, questões embaraçosas sobre sua qualidade, sobre sua verdade ou não verdade, questões sobre o nível estético de sua mensagem são reprimidas, ou pelo menos eliminadas.⁵⁰

As posições de Adorno, entretanto, levantaram um acalorado debate sobre a relação da indústria cultural, e mesmo sobre a cultura popular, com a chamada cultura erudita⁵¹. Críticos posteriores acusavam-no de elitismo, pois acreditavam que ele se opunha à difusão de produtos culturais pela totalidade da população, como os registros de música clássica.⁵² Puterman afirmou que o raciocínio de Adorno fazia parte do momento histórico no qual ele vivia, sua crítica maior era à indústria capitalista sob o crivo da Alemanha nazista.⁵³

Diversos autores de gerações posteriores à Escola de Frankfurt continuaram os estudos sobre mídia, indústria cultural e cultura. Dentre os quais tem-se o exemplo do sociólogo franco-belga Armand. M.

⁴⁹ SWINGWOOD, 1978, p. 13.

⁵⁰ Ibidem, p. 21.

⁵¹ Outros autores também corroboram com esta visão, como Puterman, ao afirmar que a indústria cultural anulava o espírito crítico e a fantasia por parte do espectador, e atrofiava a emoção e espontaneidade dos consumidores. In: PUTERMAN, 1994, p. 16.

⁵² Ibidem, p. 17.

⁵³ Ibidem, p. 19.

Mattelart, que apresentou, na década de 1970, um ponto de vista oposto, pois afirmava que a análise de Adorno e Horkheimer centrava-se não na indústria em si, mas nas massas receptoras, estando carregado de “etnocentrismo europeu característico”.⁵⁴ Além disto, a crítica de ambos sobre a indústria cultural estaria ligada a uma nostalgia em relação a “uma experiência cultural independente da técnica”. Em outras palavras, ir em uma orquestra sinfônica ao vivo não teria o mesmo impacto de ouvi-la em uma gravação.⁵⁵

Outra crítica feita à teoria de Adorno e Horkheimer propõe que eles generalizaram ao transportar suas análises sobre a Alemanha nazista para os Estados Unidos, afirmando que a indústria da cultura desempenhou as mesmas funções neste país. Ambos os autores são, por vezes, classificados como elitistas, pois consideravam a indústria cultural como desprovida de imaginação, segmentando a cultura em alta e baixa. Esta dicotomia é acentuada em virtude da necessidade de criação em cada expoente artístico. A “alta cultura” seria considerada como arte genuína, pois resistia à alienação do sistema econômico que molda todos os homens, exercendo uma função transcendente, crítica, separada da sociedade massificada. Os produtos da cultura de massa, por outro lado, não davam margem à imaginação e eram considerados um empobrecimento da estética, pois fundiam cultura e diversão em um mundo de fantasia, “um chafurdar cego em fantasias de desejos”, que frustram “uma vida emocional normal”.⁵⁶ Entre os objetos das críticas de Adorno estão a música popular, como o *jazz*, a ficção policial, caracterizada como totalmente ornamental, despersonalizada, coletivizada e objetiva, assim como Hollywood e o culto das celebridades, em que o “conformismo substitui a consciência” e impede os indivíduos de decidirem por si mesmos.

Adorno esboçou um complexo esquema para evidenciar as várias camadas de significados sobrepostas:

[...] mas a herança do significado polimórfico foi encapada pela indústria cultural na medida em que se organiza o que ela transmite a fim de fascinar os espectadores simultaneamente em vários níveis psicológicos.

⁵⁴ MATTELART, Armand e Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 77.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁶ HORKHEIMER, M. Art and Mass Culture. In: *Critical Theory*, 1940, p. 273, 277-8, apud SWINGWOOD, 1978, p. 16.

Na verdade, a mensagem oculta pode ser mais importante do que a evidente, visto que a primeira escapa aos controles da consciência, não é “trespassada com o olhar”, nem desviada pela resistência das vendas, mas tende a penetrar na mente do espectador.⁵⁷

A visão de Marcuse apresenta uma posição ainda mais extrema, ao classificar a relação do homem com o capitalismo moderno em termos como “falsas necessidades” que “perpetuam a labuta, a agressividade, a miséria e a injustiça”, em um mundo onde o trabalho se traduz em “escravidão exaustiva, entediante e desumana”.⁵⁸

Houve vozes contrárias à teoria de Adorno e Horkheimer, mesmo dentro da Escola de Frankfurt como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer e intelectuais não ligados a ela, como o poeta e dramaturgo Bertolt Brecht. De forma geral, foram responsáveis por elaborar uma abordagem mais otimista, prevendo a possibilidade do surgimento de uma arte do proletariado coletivista. Walter Benjamin, por exemplo, via a introdução de novos mecanismos de reprodução sobre um ponto de vista alternativo. Ao analisar a fotografia, e a infinita possibilidade da reprodução diante de um negativo, concluiu, resumidamente, que este processo é uma forma de democratização estética. Em contrapartida, o autor reconheceu que “a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte”.⁵⁹

No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objeto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu

⁵⁷ ADORNO, T. W. A televisão e os padrões da cultura de massa. In: *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 552.

⁵⁸ MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man – Stufird in the ideology of advanced industrial society*. Londres: Routledge, 2007, p. 4-5.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter, 1955. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/textos/20em%20pdf/a%20obra%20de%20arte%20na%20era%20d20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>> Acesso em 22 de agosto de 2015.

próprio lugar entre os procedimentos artísticos.
60

Para Walter Benjamin, a cultura capitalista tem a tendência de criar formas coletivistas de comunicação, com base nas novas tecnologias de reprodução mecânica. A produção econômica é estendida para a produção artística e literária. Assim, os diferentes suportes de produção da arte, como o cinema, a fotografia, o rádio e a imprensa tem poder decisivo tanto na própria forma quanto na posição social do artista. Não há a possibilidade de criar obras específicas para cada público, como no século XIX, portanto, pode-se depreender que a produção passou do individual para o coletivo e desfez a distinção tradicional entre autor e público. Neste processo, há uma perda dos elementos singulares, as propriedades carismáticas e mágicas, além do enfraquecimento do elemento estético.

O sociólogo francês Edgar Morin tem, por sua vez, uma teoria mais aberta, mas não menos crítica à cultura de massa, sendo que sua vasta produção converge, em parte, com as de autores da pós-modernidade. Para Morin, a cultura de massa busca o homem médio, através da homogeneização de produtos consumíveis em diferentes partes do globo. Em *Cultura de Massas no Século XX*, lançada em 1962, Morrin preoconiza:

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classe, família etc.). O termo cultura de massa, como os termos sociedade industrial ou sociedade de massa (*mass-society*) do qual ele é o equivalente cultural, privilegia excessivamente um dos núcleos da vida social; as sociedades modernas podem ser consideradas não só industriais e maciças, mas também técnicas, burocráticas, capitalistas, de classes, burguesas,

⁶⁰ Ibidem, p.3.

individualistas... A noção de massa é a prioridade demasiadamente limitada⁶¹.

O autor entendia a sociedade do início da década de 1960, pós-colonial, como pluricultural e sincretista, seja na mistura de gêneros narrativos, como na busca pelo final feliz, o “*happy end*”, através da exaltação do amor, glória, poder e protagonistas simpáticos e carismáticos. Havia a pretensão de linguagem universal, que buscava atingir a maior audiência possível e gerar mais lucro. O paradigma do amor estava em voga na produção audiovisual, imbuindo, num mesmo filme, romance para o público feminino, aventura para o masculino e humor para as crianças e a expansão das produções de Hollywood ao incluir atores latinos e asiáticos⁶². Os filmes também seriam responsáveis por limitar a criatividade do autor, pois passam por uma estrutura burocratizada, racional e técnica.⁶³ “A cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas”⁶⁴.

A cultura de massa também é responsável pelo surgimento do erotismo. Através do desenvolvimento do *sex-appeal* pela mercadoria moderna. Combinando capitalismo, através do consumo com o erotismo. A publicidade e propaganda investem na figura de uma mulher desejável, estimulando desejo e prazer, através da erotização feminina. De modo que o erotismo se encontra mais na publicidade do que no produto em si⁶⁵.

Nessa dinâmica, onde a cultura de massa é democrática e multiplicadora, acaba-se vulgarizando o teatro, a literatura e a música, como a reprodução fonográfica. Porque a “a obra lenta e densa é substituída pela condensação agradável e simplificadora”⁶⁶. Assim há o

⁶¹ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I - Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p.14.

⁶² Ibid, p. 44.

⁶³ Ibid, p.14.

⁶⁴ Ibid, p.16.

⁶⁵ MORIN, Edgar. O “Eros” Quotidiano. In: *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I - Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 119.125.

⁶⁶ Ibidem, p. 54.

surgimento de uma literatura popular, baseada na tipografia do século XVIII, e de uma literatura condensada de bolso, que reproduzem temas populares do ideário burguês como conto de fadas, histórias de amor e aventuras heroicas. Bem como pela criação de heróis e vedetes, além de fomentar o consumismo através da propaganda.

Já dentro da teorização de Harold Wilensky, ao comparar a “alta cultura” e a “cultura de massa”, pode-se perceber que o termo “cultura de massa” é utilizado para designar produtos “manufaturados” para um mercado de massa, o que leva a uma estandardização do produto e ao comportamento de massa no seu uso, através da busca por um gosto médio dentro de uma audiência indiferenciada.⁶⁷

É curioso que o debate sobre os produtos da mídia sempre aparece em oposição a outras formas de cultura, em especial à erudita, ou, como mencionado anteriormente, a “alta cultura”. Assim, Wilensky afirmava que a relação da cultura de massa com outras culturas, como a nacional, a religiosa ou a humanista, se dá através de uma integração, ao mesmo tempo em que há sua corrosão e desagregação.⁶⁸ Já em relação à cultura erudita, a cultura de massa traria uma espécie de democratização, que pode ser percebida pela facilidade de acesso às obras de Beethoven, Shakespeare ou Camus, por exemplo. Há, no entanto, uma vulgarização e simplificação em que “a obra lenta e densa é substituída pela condensação agradável e simplificadora”,⁶⁹ sofrendo, assim, um processo de simplificação, maniqueização e atualização.

O debate sobre a “relação entre as culturas” ainda está longe de uma conclusão. Dentre as colaborações mais recentes tem-se a obra *Tempos Fraturados*, de Eric Hobsbawm. A cultura erudita, para Hobsbawm, está “profundamente enraizada nas velhas culturas principescas, reais e eclesiásticas anteriores à Revolução Francesa, quer dizer, no mundo do poder e da riqueza extrema”.⁷⁰ Trata-se, portanto, a uma percepção contrária à de Adorno. O autor percebe como positiva esta ampliação do campo da arte, antes totalmente baseado na meritocracia, nem igualitária e nem democrática. A combinação de novas tecnologias e o consumo de massa criaram o cenário cultural em

⁶⁷ WILENSKY, Harold L. “Sociedade de massa e cultura de massa”. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 261-262.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁰ HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados. Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013. p. 12.

que vivemos, no qual os Estados Unidos são hegemônicos. Este país foi original e pioneiro em uma das maiores expressões que marcaram o século XX, o cinema, através de uma proposta inédita de combinar criação literária, teatral, musical, com elementos da cultura subalterna e da erudita.⁷¹ O cinema, segundo Hobsbawm, fez das experiências onipresentes e universais, mudando completamente a maneira de se ver e aprender arte, bem como a noção do que é bom ou ruim, pois a mistura de imagem, palavra, som, símbolos e memória era historicamente inédita.⁷²

Na década de 1950, Ortega y Gasset, Leo Lowenthal, Edmund Wilson, Dwight Macdonald, George Orwell e Marshall McLuhan também se debruçaram sobre o tema.⁷³ David White aponta que os críticos tinham uma visão extremamente pessimista sobre o advento da cultura de massa nos Estados Unidos, como se estivessem “rumando para um mundo orwelliano de 1984”.⁷⁴

⁷¹ Ibidem, p.14.

⁷² Idem.

⁷³ Bernard Rosemberg e David Manning White organizaram um livro nos Estados Unidos em 1957 (a edição brasileira é de 1973) na tentativa de reunir diferentes opiniões sobre o advento da cultura de massa no mundo, em especial nos Estados Unidos. As quase setecentas páginas da obra abarcam uma gama díspar de temas como romance policial, a massificação das audiências por Hollywood, histórias em quadrinhos, charges, mercado editorial, rádio, televisão, propaganda, televisão, além de teorias sobre sociedades de massa, democratização de massa, relação entre baixa e alta cultura, e obviamente, teorias da cultura de massa. Entre os mais de trinta autores destacam-se Alexis de Tocqueville, Ortega y Gasset, Leo Lowenthal, Edmund Wilson, George Orwell, Siegfried Kracauer, Marshall McLuhan e o próprio Adorno. Curiosamente quando lemos um artigo da década de 1980 ou 1990, ou mesmo os mais recentes, vemos um brado pelo “novo campo” dos estudos culturais, mas publicações como esta indicam que a preocupação de uma compreensão total do fenômeno das culturas de massa nos Estados Unidos é tão comum quanto seu próprio surgimento. Nesta coletânea há vezes completamente opostas que exploram o *boom* estadunidense após a segunda Guerra In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.

⁷⁴ WHITE, David. Manning. A cultura de massa nos Estados Unidos: outro ponto de vista. In: *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 29.

Macdonald⁷⁵, por exemplo, endossou a dicotomia entre baixa e alta cultura nos anos 70, ao afirmar que o *kitsch* começou como “uma excrescência parasitária e cancerosa da alta cultura”, imposta para que “os senhores do kitsch” pudessem manter seu domínio sobre um público passivo, obtendo lucro e mantendo sua dominação.⁷⁶ Por outro lado, o autor considerava a cultura de massa como extremamente democrática, dinâmica e revolucionária, pois derrubava barreiras de gosto, classe e tradição por meio de um processo de homogeneização. Para Macdonald esta relação também é marcada por uma fusão, que não representa a elevação da cultura de massa, mas a “corrupção” da alta cultura. O autor cita como exemplo os móveis modernistas da Bauhaus, a psicanálise explicada em revistas femininas e T. S. Eliot escrevendo peças pra Broadway.⁷⁷

Lazarfeld e Merton⁷⁸, por sua vez, sistematizaram sua preocupação social considerando os meios nos quais a comunicação de massa opera e as principais funções sociais que ela exerce. Basicamente, tais funções compreendem: conferir status para questões públicas, organizações, movimentos sociais ou pessoas; impor normas sociais ao trazer a público aberrações e comportamentos toleráveis; e, por último,

⁷⁵ Dwight Macdonald (1906-1982) é um ensaísta, tradutor, crítico social, filósofo e crítico literário nova iorquino, trabalhou e formou-se na universidade de Yale. Entre as mais de duas dezenas de livros, destacam-se *Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* (1962) *Our Invisible Poor* (1963) e *Memoirs of a Revolutionist: Essays in Political Criticism* (1960) reeditado como *Politics Past* em 1970. Escreveu, editou e fundou as revistas *The New Yorker*, *Partisan Review*, *The New York Review of Books*.

⁷⁶ MACDONALD, Dwight. Uma teoria da cultura de massa. In: *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 78.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁸ Paul Felix Lazarfeld (Viena, 1901, Nova Iorque 1976), teve uma formação multidisciplinar como na matemática, sociologia e psicologia os quais aplicou aos estudos sobre comunicação. Entre seus livros tem-se *The People's Choice* (1944) *Radio Listening in America* (1948). Robert King Merton (1919-2003) sociólogo estadunidense, desenvolveu estudos na área da sociologia da ciência, comunicação de massa e da burocracia. Entre seus livros temos *Social Theory and Social Structure* (1949), no qual concebeu a expressão *self-fulfilling prophecy* – profecia autorrealizável, *The Sociology of Science* (1973) *Sociological Ambivalence* (1976).

uma disfunção narcotizante.⁷⁹ Este último seria um mecanismo planejado que deixaria o sujeito informado e até preocupado com questões sociais, mas completamente inerte quanto à organização política, com “[...] uma série de ideias do que deveria fazer. Mas, depois do jantar, depois de ouvir os personagens favoritos de rádio e ler o segundo jornal do dia, já é hora de ir para cama”.⁸⁰ Assim, qualquer vontade de associação é dissipada. Esta última reflexão assemelha-se, em partes, às colocações de Richard Hoggart em *As Utilizações da Cultura*, ao se referir aos jovens operários do pós-guerra, que passavam seu tempo livre a ouvir discos e folhear “revistas apimentadas”.

Esta dieta regular, constante e quase exclusiva de sensacionalismo incorpóreo contribui para que aqueles que a consomem se tornem incapazes de encarar a vida de frente e de forma responsável, e ainda para despertar nos leitores a sensação de que a vida não tem qualquer objetivo, para além da satisfação de alguns apetites imediatos. Essas almas não tiveram oportunidades para desabrochar e continuarão fechadas, viradas para dentro, olhando [...] para um mundo que é em grande medida uma fantasmagoria de espetáculos transitórios e de estímulos falsificados.⁸¹

Hoggart assinala, no entanto, uma nova fase com o início dos estudos culturais britânicos, ao fundar em 1964 o *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), junto ao *English Department* da Universidade de Birmingham. Três obras ditaram o tom do grupo naquele contexto: a supracitada *As Utilizações da Cultura*, de Richard Hoggart, em 1957; *Cultura e Sociedade* de Raymond Williams, de 1958; e *A Formação da Classe Operária Inglesa*, de E. P. Thompson, de 1963. A novidade trazida pelos estudos britânicos, se comparados aos Estados Unidos e à Escola de Frankfurt, é que não existia apenas submissão no âmbito popular, mas também resistência e ação. Segundo

⁷⁹ LAZARFELD, Paul F; MERTON, Robert K. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 53.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁸¹ HOGGART, Richard. *As utilizações da Cultura*. v. 2. Lisboa: Presença, 1973. p. 103.

Hall, “a abordagem europeia era histórica e filosoficamente abrangente e especulativa, oferecendo um rico conjunto de hipóteses, embora generalizado demais. A abordagem americana era empírica, comportamental e cientificista”.⁸²

Raymond Williams, usa a cultura como uma das chaves para analisar a sociedade, em que ela aparece equiparada com a economia e não subordinada a ela, ou apenas como consequência dela. Os estudos culturais, de uma forma mais abrangente, enxergam nos produtos culturais uma natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia.

Para Williams, os estudos dos meios de comunicação são permeados por três visões, que funcionam como bloqueios ideológicos. O primeiro bloqueio consiste na ideia de que a mídia é uma simples transmissora de mensagens e informações, sendo as pessoas elementos abstratos nesse processo. Nestes casos as relações são tratadas de maneira específica e igualmente abstrata, sem referências às relações sociais entre os grupos. No segundo bloqueio, há uma tentativa de ver os meios de comunicação como meios de produção, porém falsamente separados entre meios comuns do dia a dia de outros mais tecnológicos. O terceiro consiste em uma separação entre os meios de comunicação e de produção, vinculando à produção “para o mercado” objetos isolados e dispensáveis.⁸³ Raymond Williams sugere que uma ênfase teórica nos meios de comunicação como meios de produção, em um complexo de forças socioprodutivas, permitiria encorajar novas abordagens. O autor propõe uma tipologia que engendra a ordem social com o processo comunicativo em três meios distintos: amplificador; durável; e alternativo. O primeiro seriam aparelhos, desde megafones, até rádio e televisão, ao passo que o segundo diz respeito aos recursos físicos diretos, como o som gravado. O último corresponderia aos modos de desenvolvimento gráfico, decodificação de sinais, a escrita e seus meios de reprodução.⁸⁴

A recepção, a densidade dos textos e o modo como o público os ressignifica por meio de estratégias interpretativas, são aspectos que passaram a receber mais atenção a partir dos estudos britânicos,

⁸² HALL, Stuart. A redescoberta da ideologia: o retorno do recalado nos estudos midiáticos. In: *Miklail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 282.

⁸³ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011. p.73.

⁸⁴ *Ibidem*, p.76.

sobretudo após o ensaio de Stuart Hall *Encoding and Decoding in television discourse*, de 1973. Neste texto, Hall afirma que há três posições hipotéticas nos produtos veiculados na televisão: uma posição dominante ou preferencial; uma produção negociada; e de oposição.

Os estudos culturais contemporâneos alargaram ainda mais a possibilidade de abordagem dos estudos sobre meios de comunicação. Hoje, departamentos de Comunicação, Antropologia, Sociologia, Filosofia, Linguística e História estão repletos de pesquisas sobre temas vinculados ao cinema, internet, rádio e veículos midiáticos diversos. Esgotar estas abordagens, e mesmo elencar as principais correntes em voga, não constitui o objetivo da presente investigação, contudo algumas colaborações pontuais serão buscadas, bem como justificativas em face de algumas omissões.⁸⁵

Por fim, é válido notar que os estudos culturais estão em constante mutação e que a atualização de conceitos é indispensável para se acompanhar tais mudanças. As palavras mudam de sentido conforme o contexto político, social e cultural, isto é, elas correspondem ao contexto histórico do objeto em questão, mas, sobretudo, dizem respeito aos aportes teóricos e metodológicos do próprio pesquisador. Neste sentido, é preciso elencar conceitos para tratar de cinema, música, televisão ou rádio e superar falsas dicotomias entre baixa e alta cultura, no intuito de decodificar seus complexos significados na sociedade, para além das representações.

1.2 História e música

Há outras disjunções entre história e história da música. Historiadores, particularmente aqueles para quem a história social e cultural tem sido subsidiária da história política e constitucional, tem tipicamente usado a música para preencher as de notas de rodapé, meramente ilustrando padrões sociais e culturais. Mas pode a história social - particularmente em suas formas culturais mais recentes, e empregando discursos mais amplos do que são oferecidos apenas por parâmetros econômicos e demográficos –

⁸⁵ Dentre estas omissões estão os estudos com teorias pós-modernas francesas, sobretudo as teorias de Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin.

oferecer algo de novo para a história da música?⁸⁶

Como postulado na introdução, a análise das narrativas distópicas presentes nos discos do Pink Floyd é o mote central desta tese de doutorado, no intuito de compreender a crítica feita à sociedade contemporânea. Faz-se necessário, agora, identificar as metodologias que permitem a utilização da música – em toda sua plenitude, para além da letra – como fonte histórica. Desta forma, é necessária a aproximação da História com outras disciplinas, sobretudo com a Musicologia. Dentre os autores consultados, estão o sociomusicólogo britânico, e crítico de *rock*, Simon Frith, autor de *The sociology of Rock* (1978), *Performing Rites – On the value of popular Music* (1966) e *Sound Effects -Youth, Leisure and the politic of Rock and Roll*. Assim como o musicólogo, também britânico, Richard Middleton, autor das obras *Pop Music and the Blues: A study of the Relationship and its Significance* (1972), *Studying Popular Music* (1990) e *Voicing the Popular* (2006). Dentro da mesma linha, há a colaboração do historiador brasileiro Marcos Napolitano, autor dos livros *História & Música* (2002) e *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB* (2003). Outro autor cuja proposta é diferente, mas não oposta, a dos autores acima é o canadense Raymond Murray Schafer, cujas obras *A paisagem Sonora* (1977) e *O Ouvido Pensante* (1991) trazem conceitos que podem levar à compreensão da proposta sonora do Pink Floyd.

O objetivo, por conseguinte, não é abordar todos os aspectos da relação entre História e Musicologia, ou esgotar todos os conceitos e metodologias de análise musical, mesmo dos autores aqui propostos. Mas sim utilizar os recursos da segunda área de conhecimento para compreender melhor as fontes históricas utilizadas aqui. Contudo, uma

⁸⁶ “*There are other disjunctions between history and music history. Historians, particularly those for whom social and cultural history have been subsidiary to political and constitutional history, have typically used music as the fodder of footnotes, merely illustrating social and cultural patterns. But can social history – particularly in its newer cultural forms, and employing wider discourses than are offered simply by economic and demographic parameters – offer anything new to music history?*”. HERBERT, Trevor. *Social History and Music History*. CLYTON, M; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2003. p. 146.

breve esplanção será necessária para que o leitor possa compreender os descaminhos entre estes dois campos de conhecimento humano.

A opção de debater termos em um capítulo separado dos objetos de estudo é metodológica e pragmática. Nesta conformidade, muitos destes conceitos serão aprofundados nos capítulos ulteriores, para que se atinja os objetivos proposto. A ordem cronológica dos álbuns e suas respectivas músicas que ditarão o ritmo, a apresentação e a análise das fontes, e assim, utilização dos conceitos apresentados nesse capítulo.

A historiografia francesa foi pioneira nessa discussão, conforme apresentado por Myriam Chimènes.⁸⁷ Embora seja datada e, aparentemente, delimitada às publicações daquele país, a discussão é pertinente à investigação proposta aqui à medida que traz à luz os elementos buscados: a aproximação entre a História e a Musicologia.⁸⁸ A autora questiona a ausência da música dentro dos quadros do estudo de história da arte, por exemplo.

Como justificar os historiadores que sabem interrogar imagens tenham descartado durante tanto tempo a música do seu campo de pesquisa? Talvez por timidez em face de um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferentes. Por outro lado, como justificar que os musicólogos não tenham ouvido os historiadores generalistas e buscando inscrever a música nos quadros da pesquisa histórica?⁸⁹

Para a autora a definição por Françoise Leisure, de Musicologia e do papel do musicólogo, presentes na *Encyclopédie de La Musique*, em 1961, é bastante sintomática na resolução destas questões. Para Leisure, o objeto é desconectado do contexto geral, e o autor coloca a culpa sobre o isolamento de sua disciplina nos musicólogos.

⁸⁷ A própria Chimènes é umas das diretoras de pesquisa do C.N.R.S., Instituto de Pesquisa Sobre o Patrimônio Musical na França, autora de diversas obras, tais como CHIMÈNES, Myriam., *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004. Disponível em: <<http://www.iremum.cnrs.fr/fr>>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

⁸⁸ CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “Terra de Ninguém”, *Revista História 157*, segundo semestre 2007, p. 15.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 16.

O trabalho do musicólogo considerado sério e valioso consistia, e ainda consiste, em estabelecer a biografia dos grandes músicos, descrever as influências que exerceram uns sobre os outros e traçar a história das formas e gêneros, geralmente relacionados ao nascimento e evolução do sistema tonal. Com o estudo desses grandes autores e da admiração por sua obra, descobrimos pouco a pouco que estes gênios foram influenciados por uma série de pequenos mestres, obrigando-nos também a estudá-los minuciosamente. Porém, aqueles que julgavam apreender o essencial, a saber, o estudo da linguagem musical, raramente passaram do estado puramente técnico de análise. Como se o estudo do bi-tematismo na sonata ou a introdução do cromatismo no madrigal tivessem em si mesmos uma significação cuja história se revelasse imediatamente. A situação teria talvez evoluído de modo diferente se os musicólogos tivessem mostrado mais interesse na evolução das disciplinas vizinhas. Mas simultaneamente eles foram tão despreocupados como aqueles que sempre ignoraram a musicologia. É por isso que geralmente os manuais de história da civilização não concedem espaço algum à música!⁹⁰

Chimènes, por sua vez, divide a culpa com os historiadores pelo espaço diminuto que a música tem nos livros de história.⁹¹ Em suma, para a autora, há a necessidade de inscrever a música no tempo político.⁹²

Percebe-se que este ponto de vista não diverge da produção de autores anglo-americanos, com a diferença de que estes clamam pela

⁹⁰ LESURE, François. Musicologia. In: *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1961. François Lesure retoma neste verbete uma problemática apresentada em um artigo anterior, “Musicologie et sociologie”. *La revue musicale*, n. 221, 1953, p. 4-11, apud CHIMÈNES, 2007, p. 17.

⁹¹ CHIMÈNES, 2007, p. 20.

⁹² *Ibidem*, p. 22.

necessidade de uma abordagem que abranja mais disciplinas do que apenas as supracitadas, como sugere Jonh Shepherd. “Se for para entender a música como um processo humano, e não somente como um objeto inescrutável, reduzido aos sons, a música na academia tem de se tornar um verdadeiro processo interdisciplinar”.⁹³ Para tal, Shepherd afirma ser necessário preocupar-se tanto com a circunstância história que envolve qualquer música no mundo, quanto com a social contemporânea a ela, pois esta só pode ser compreendida por meio de referências de outras atividades humanas: políticas; econômicas; religiosas; educacionais etc.⁹⁴ Shepherd ainda defende que a música como um texto social, não somente traduzido na parte lírica da canção, faz pleno sentido quando compreendida dentro contexto ao qual pertence.⁹⁵ Afirmação semelhante foi levantada tanto por Philip Rose, musicólogo canadense cuja dissertação é sobre o Pink Floyd, quanto à obra de Phillip Tagg⁹⁶, segundo o qual “nenhuma análise de discurso musical pode ser considerada completa sem levar em consideração aspectos sociais, psicológicos, visuais, gestual, ritual, técnica, histórica, econômica e linguísticos relevantes para o gênero”. Tagg afirma, ainda, que tais aspectos vêm sendo estudados, por sua geração, em conjunto com “função, estilo, desempenho e atitude de escuta conectado com o evento do som”.⁹⁷

⁹³ “*Academic music has to become a truly interdisciplinary undertaking if it is to understand music as a human process and not as an inscrutable object reduced to the sounds*”. SHEPHERD, John. *Music, culture and interdisciplinarity: reflections on relationships*. In: *Popular Music* v. 13, n. 2, Cambridge University Press, 1994. p. 138.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 139.

⁹⁵ SHEPHERD, 1991, p. 9.

⁹⁶ Philip Tagg foi um dos fundadores da associação *The Internacional Association of the Study of Popular Music* (IASPM), em 1981, declarava desde sua fundação, a necessidade de o estudo de música popular ser multidisciplinar. FRITH, Simon. *World music, politics and social change*. Manchester: Manchester University Press, 1991. p. 2.

⁹⁷ “*No analyses of musical discourses can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic and linguistic aspects relevant to the genre [...] function, style, performance situation and listening attitude connected with the sound event being studied*”. TAGG, Philip. *Analyzing popular music: theory method and practice*. In: *Popular Music*, 1982, p. 37-67. apud ROSE, 1995, p. 3.

Marcos Napolitano, por sua vez, faz um balanço sobre as aproximações da história com outras disciplinas – tais como Antropologia, Letras, Sociologia e Musicologia – no estudo da música popular no Brasil. O autor traça um panorama das pesquisas pioneiras em cada década, identificando os temas mais estudados (samba, bossa nova e tropicalismo), apontando temas a serem explorados, como a música brega, personagens menos consagrados da cultura popular, bem como a música urbana (como rap, funk e *hip hop*) já trabalhada por sociólogos.⁹⁸ Tomando este panorama como ponto de partida, ao autor distingue duas abordagens relacionadas à música: uma que prioriza um olhar externo à obra, como feito pela História, Sociologia e Comunicação; e outra que busca articulações internas, mais abordados pela Musicologia, Semiótica e Letras.⁹⁹

Napolitano demonstrou que José Miguel Wisnik já escrevia sobre uma forma de relação entre música, história e ideologia. Para ele, a obra de arte não seria mero reflexo das estruturas sociais, e sim um feixe de tensões, expressão dos projetos e lutas culturais de uma época muitas vezes contraditória, mas que não pode ser percebida unicamente nas letras das canções, mas também na estrutura musical e na performance.¹⁰⁰ Esta performance ganha sentido quando o produto final alcança seu objetivo: o ouvinte e a experiência auditiva.

Há outros elementos que estão em jogo na construção da subjetividade, na relação da música com o ouvinte, tais como a experiência musical, ambientes socioculturais e expectativas político-sociológicas. Segundo David Treece,

[...] a canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica [...] ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significante e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social na medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma

⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. História e Música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História* 157, 2007. p. 154.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social.¹⁰¹

Existem alguns fatores que contribuem na construção da subjetividade, segundo Middleton e Napolitano, na maneira como as músicas são propostas aos ouvintes. Como é a “estrutura sintagmática” (qual a consciência temporal que é proposta ao ouvinte): épica, lírica, narrativa? A música desperta alguma emoção? Em caso positivo, seria ela empática ou simpática? Ela exige alguma reciprocidade? Quais os tipos e papéis que a música veicula? O ouvinte pode eventualmente identificar? Tudo isso é personificado pelos músicos e pelo estilo musical, bem como na intertextualidade que a canção pode apresentar.¹⁰²

Segundo o musicólogo estadunidense Robert Walser, “muitas pessoas falam sobre ‘significado’ de uma música quando o que eles realmente estão discutindo é apenas a letra da canção”. Assim, pode-se depreender que o significado verbal é apenas uma fração do que faz com que músicos e fãs respondam e se preocupem com a música popular.¹⁰³ A opinião do autor é consoante, portanto, com a dos demais aqui indicados. Ao pesquisar aspectos do *heavy metal*, no entanto, o autor propõe uma análise de discurso mais abrangente e específica.

A noção de análise do discurso nos permite prosseguir uma investigação que integre aspectos musicais e sociais da música popular. Ao abordar gêneros musicais como discursos, é possível especificar não apenas certas características formais de gêneros, mas também uma série de entendimentos compartilhados

¹⁰¹ TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1956/1968). *História, Questões e Debates*. Assc. Paranaense de História, UFPR, jan./jun. 2000, p. 128, apud NAPOLITANO, 2007, p. 85.

¹⁰² MIDDLETON, Richard. *Studyng Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, apud NAPOLITANO, 2007, p. 93.

¹⁰³ “Many people talk about “meaning” of a song when what they are really discussing its only the song`s lyrics. But verbal meaning is only a fraction of whatever it is that makes musicians and fans respond to and care about popular music”. WALSER, Robert. *Running With The Devil*. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 26.

entre os músicos e os fãs sobre a interpretação dessas características.¹⁰⁴

O discurso estaria presente em todo o universo que envolve cada composição. Assim, os timbres vocais, as distorções da guitarra e mesmo a estrutura musical formariam um conjunto de significados ligados a um subgênero específico, como *hard core*, *punk*, *heavy metal* ou rock progressivo. Tal confluência ganharia sentido frente a uma audiência que espera certos elementos, ou padrões, dentro de determinado estilo.

Mas como é possível decodificar o sentido das músicas, na intenção de compreender além da mensagem ideológica e da transcrição da letra? Na opinião de Napolitano, existem diversos

[...] vícios que podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”.¹⁰⁵

O autor ainda afirma que existem dois parâmetros fundamentais quando se pretende analisar uma canção: os poéticos, ligados à letra; e os musicais, sobre a melodia. Assim, ele separa alguns itens na parte lírica, tais como: a) mote ou tema geral; b) identificação do “eu poético”, quem fala e para quem; c) desenvolvimento narrativo; d) tipos de rimas e formas poéticas; e) uso de figuras de linguagem; e f) ocorrência de intertextualidade. Deve-se compreender que dentro de uma música existem diversos elementos, e uma série de termos que

¹⁰⁴ “*The analytical notion of discourse enables us to pursue an integrated investigation of musical and social aspects of popular music. By approaching musical genres as discourses, it is possible to specify not only certain formal characteristics of genres but also a range of understandings shared among musicians and fans concerning the interpretation of those characteristics*”. WALSER, 1993, p. 28.

¹⁰⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.8.

ajudam a decodificar, ainda que de maneira sucinta, o universo musical.¹⁰⁶

a) Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico (com apoio da partitura); b) Arranjo: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no “clima” geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento (homofônico de tessitura densa ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística); c) Andamento: rápido, lento; Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais; e) Gênero musical: geralmente confundido com o “ritmo” da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.); f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais); g) “Efeitos” eletroacústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais).¹⁰⁷

Os vocais são partes fundamentais dentro da análise do *rock*, contudo, no caso do Pink Floyd, eles recebem uma profundidade extra quando as vozes dos principais vocalistas, Roger Waters e David Gilmour, são comparadas. A diferença nos estilos, a contraposição de vozes, variação de ecos, timbres, profundidades e duração são fundamentais na compreensão da totalidade da música. As letras são interpretadas com nuances de humor e entonações muito específicas, de forma a compor verdadeiros personagens dentro das narrações propostas. Dessa forma, é importante ter em mente que a palavra cantada pode ganhar sentido diverso, e mesmo contrário, dependendo da altura, timbre, duração, contraponto instrumental e outras variáveis.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

Sobre a relação da voz com o texto escrito, Simon Frith postulou que

[...] nas canções, as palavras são a assinatura da voz. A música é sempre uma performance e a letra de uma canção são sempre palavras faladas, escutadas no sotaque de outrem. As canções são mais como peças do que poemas; a letra da canção funciona como atos de fala e linguagem, possuindo significado não apenas semanticamente, mas também como estruturas de sons que são sinais diretos de emoção e marcas de personagem. Cantores usam tanto dispositivos verbais, quanto não-verbais, para fazer seus pontos - ênfases, suspiros, hesitações, mudanças de tom; letras envolvem fundamentos, zombarias e comandos, bem como declarações e mensagens e histórias”.¹⁰⁸

Keith Negus, Simon Frith e Richard Middleton fazem parte de uma corrente que analisa o texto musical performático, ou seja, a música como produto final gravada em alguma mídia (LP, fita magnética, fonógrafo, CD etc.) e reproduzida em seus diversos meios. De tal forma que a letra, ao ser cantada, tem diversos fatores de alteração, como timbre, respiração, expressão, gestualidade e modelagem.¹⁰⁹ Assim, deve-se prestar atenção nos agentes responsáveis por formatar o produto fonográfico, como interpretes, compositores, instrumentistas, executivos das gravadoras, marqueteiros, publicitários e engenheiros de som.¹¹⁰ Ressalto que esta não é uma relação unilateral, isto porque o público, fãs

¹⁰⁸ “*In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone’s accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sounds that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories*”. FRITH, Simon. “Why Do Songs Have Words?” In: *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event*. WHITE, Avron Levine (Org.). Nova Iorque: Routledge, 1987, p. 120.

¹⁰⁹ NAPOLITANO, 2007, p. 166.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 169.

e a crítica são agentes importantes neste processo, visto que as gravadoras produzem para o mercado, para ter uma boa absorção, boa tiragem e realização de shows.

Para Napolitano, há uma estrutura musical estandardizada pela indústria da música,

[...] o título, começo do texto, os primeiros oito compassos do refrão, e o fechamento do refrão, o qual, geralmente, é antecipado como mote da introdução. Todas estas partes estimulam o reconhecimento e a passividade por parte do ouvinte, que não é levado a refletir sobre o material musical.¹¹¹

Contudo, não é possível corroborar completamente com esta afirmação do autor. Talvez sua intenção fosse dizer que certos padrões musicais são dados como prontos pelos músicos e absorvidos de maneira acrítica pela audiência, mas “não refletir sobre o material” não significa que os ouvintes são completamente ou parcialmente passivos, isto é, que não pensam sobre aquilo que absorvem.

Sobre a produção de significado pela música, Susan McClary e Robert Walser afirmam que

[...] as reconstruções de códigos semióticos são cruciais, tanto para a base dos procedimentos musicais, quanto em termos das várias práticas discursivas e para explicar como a música produz significados socialmente embasados. Textos verbais, estilos de desempenho e imagens de vídeo precisam ser analisados com cuidado e em conjunto com componentes musicais. Os modos de produção e distribuição comercial, a construção de imagens de estrelas, a história da carreira de um cantor, tudo deve ser levado em conta. As questões políticas (o posicionamento da música em relação à classe, raça, gênero) devem, sempre, ser tratadas com seriedade.¹¹²

¹¹¹ NAPOLITANO, 2002, p. 23.

¹¹² “*The reconstructions of semiotic codes is crucial, both for grounding musical procedures...in terms of various discursive practices and for*

Entretanto esta tese não fará o uso da análise das partituras musicais do Pink Floyd. Com uma pesada descrição da escrita da teoria musical, o que pode resultar em uma leitura maçante do texto, e exigir um maior entendimento conceitual por parte do leitor e operando teorias que não ajudariam na compreensão e elucidações das questões colocadas por esta tese.

Faz-se necessário definir e ampliar o próprio conceito de “audiência” em virtude de sua complexidade. Primeiramente, como o consumo e a escuta musical feita por músicos profissionais e amadores são elementos que preenchem de significado a ideia de audiência, assim como as diferenças sociológicas, étnicas, etárias e geográficas existentes entre eles. Aqui, o ecletismo das situações sociais e dos gostos musicais dos indivíduos também deve ser mencionado.¹¹³

Outro conceito que utilizarei nesta tese é o de “paisagem sonora”, que busca compreender o ambiente por meio da percepção sônica. Elaborada na década de 1960 por Murray Schafer, a paisagem sonora extrapola a música, sendo composta por sons, ruídos e silêncios de um ambiente, também podendo ser entendida como símbolo de pertencimento de sociedades. A ideia de paisagem sonoro-musical “é constituída de ruído, som, timbres, amplitude, melodia, textura, que se encontram num cone de tensões, instalado num horizonte acústico”.¹¹⁴ Um exemplo ilustrativo desta dinâmica é o fato de que pessoas que vivem próximas a igrejas com campanários regem suas vidas conforme o badalar dos sinos.

O processo de produção e gravação do Pink Floyd sempre foi marcado pela inovação tecnológica, pela busca e experimentação de novos sons e possibilidades. Os discos aqui debatidos apresentam gravações que vão além dos instrumentos musicais, e que são

explaining how the music produces socially based meanings. Verbal texts, performance styles, and video imagery need to be analyzed carefully and in tandem with musical components. Modes of commercial production and distribution, the construction of band star images, the history of a singer's career all have it be taken into account. And political issues (the positioning if the music with respect to class, race, gender) always must be dealt with seriously” McCLARY, Susan; WALSER, Robert. Starting making sense! Musicology wrestles with rock. In: FRITH, S; GODOWIN, A. (Eds). *On Record*. Londres: Routledge, 1990, p. 290.

¹¹³ NAPOLITANO, 2002, p. 31.

¹¹⁴ SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp, 1991. p. 78

indispensáveis enquanto ferramentas de construção narrativa. Segundo Shafer, “uma composição musical é uma viagem de ida e volta através desse cone de tensões [...] cada peça da música é uma paisagem sonora elaborada, que pode ser delineada no espaço acústico tridimensional”.¹¹⁵ Justifica-se, portanto, a opção de utilizar a teoria de Schafer, pois “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc.”.¹¹⁶ No álbum *The Final Cut* há, por exemplo, barulhos de aviões, de tropa e de explosões, enquanto que no *The Dark Side of the Moon* foram usados sintetizadores e trechos de entrevistas com funcionários do estúdio, em que eles respondiam questões sobre medo, morte e loucura. O disco *Animals* traz balidos de ovelhas, ao passo que o *The Wall* experimenta com coral infantil e os gritos de um ambiente escolar, bem como diversos tipos de sons de uma atmosfera de guerra. Em *Wish You Were Here*, tem-se um estridente som de máquina.

1.3 História e audiovisual

Este texto dá continuidade ao processo de agregar novos aportes para novos documentos, porém focando na análise histórica, fotográfica e do audiovisual. Esta tese de doutorado é centrada na música, mas, como defendido na introdução, o Pink Floyd criou um verdadeiro leque de vídeos que complementam as músicas. Há o EP de *The Final Cut*, o filme *Pink Floyd - The Wall* (versão de 2015), o documentário *Roger Waters The Wall* e mesmo *making of* de álbuns como *Wish You Were Here* e *The Dark Side of the Moon*, que colaboram de forma inseparável da produção musical, com a fundamentação de sua narrativa distópica. O apelo imagético também segue a mesma linha, desde as capas dos discos, que proporcionam uma experiência visual e contextualizada do *rock* até a fabricação de seus símbolos, como “a capa do prisma” e o “porco flutuante”. Tais produtos não poderiam deixar de ser fruto da cultura da mídia, proposta por Douglas Kellner.

Esta parte versará, dessa forma, sobre os respectivos aportes nas diferentes linguagens de discurso, narrativas em diversos formatos, fílmicas e imagéticas. Por meio da problematização de alguns conceitos peculiares a essas mídias, como noções de verdade, linguagem

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ SCHAFER, Murray. *Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001. p. 366.

cinematográfica, animação, documentário e a opinião contida em uma imagem. Para tal, serão utilizados historiadores como o francês Marc Ferro, e os brasileiros Rafael Rosa Hagemeyer e Boris Kossoy. Ademais, no quarto capítulo far-se-á o uso de diversos autores em razão aporte teórico e conceitual acerca da linguagem fílmica. Dentre os quais estão David Bordewell, Kristin Thompson, Jacques Autont, Michel Marie, Eduardo Peñuela Cañizal, Maria Prammaggiore e Tom Wallis.

Dentre a miríade de imagens e fotografias sobre o grupo, há os encartes dos LPs, que carregam forte conteúdo e mensagem sobre o conceito de cada trabalho. As imagens de bagtidores, gravações e turnês em obras como *The Complete Pink Floyd*, de Glenn Povey e o compendio *The Pink Floyd Exhibition*, que reúne as peças da exposição em cel os cinquenta anos do grupo, em Londres, no *Victoria & Albert Museum*. Destaca-se, ademais, publicações focadas em imagens, como *Pink Floyd – A biografia ilustrada*, de Marie Clayton. O livro *Mind of Matter – The Images of Pink Floyd*, de Storm Thorgerson e a Hipgnosis, engloba a lógica psicodélica da primeira fase e o surrealismo das últimas artes, em que se utilizavam truques de câmera, de ângulo e de sobreposição de imagens analógicas. E, por fim, a obra de *The Making of Pink Floyd The Wall*, do desenhista e cartunista Gerald Scarfe.

Segundo Boris Kossoy, “a fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de certo momento e situação, de certa luz, de determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo”.¹¹⁷ A imagem fotográfica pode conter, em si, realidades e ficções, sendo entendida por Kossoy como documento e representação. O conceito de fotografia carrega, por parte do senso comum, imediata associação à ideia de realidade, isto porque existe um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real.¹¹⁸ Tanto a fotografia amadora, quanto a artística ou a jornalística expõe as diversas finalidades e concepções da fotografia. Assim, Kossoy define três realidades que descrevem este meio. Primeiro, “é exatamente a representação de uma imagem no espaço e no tempo”,¹¹⁹ ou seja, um documento material que se utiliza de tecnologia para marcar a imagem,

¹¹⁷KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. 2. Ed. São Paulo: Senac, 2005, p. 42.

¹¹⁸ KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 136.

¹¹⁹ Ibidem, p. 137.

para preservar um momento. A segunda realidade trata do conteúdo da imagem fotográfica, que, a princípio, é passível de interpretação. Já a terceira realidade fala das faces ocultas da fotografia, em outras palavras, o que não se pode ver, não está explicitado, podendo ser apenas intuído.

É importante perceber aqui que algumas fotografias nos encartes dos discos do Pink Floyd podem ser intuídas, ora com base nas músicas, ora no contexto sócio-político. Por vezes, o processo ainda é mais abstrato, necessitando uma análise mais atenta. Assim,

[...] será somente através da sensibilidade, do constante esforço de compreensão dos documentos e do conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente (ou seja, através da fotografia) retratando que poderemos ultrapassar o plano iconográfico: o outro lado da imagem além do registro fotográfico.¹²⁰

Assim o conhecimento multidisciplinar, o discernimento das técnicas fotográficas, o contexto no qual a imagem foi concebida, bem como as tecnologias de reprodução e armazenamento, além das representações sociais que dela podem emergir, nos ajudam na composição da fotografia enquanto fonte histórica. Pois

[...] quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo.¹²¹

Já ao tratar do cinema, podemos separar ao menos quatro diferentes formatos utilizados pelo grupo: os documentários com função de *making of*, como no caso de *Pink Floyd – The Story of Wish You Were Here, Behind The Wall, The Pink Floyd Story* “Which One is

¹²⁰ Ibidem, p. 82.

¹²¹ KOSSOY, 2005, p. 40.

Pink?”; os EPS e videoclipes, como *The Final Cut* e os vídeos promocionais do disco *Animals*; e o longa metragem *Pink Floyd The Wall*, que mistura ficção em *live-action* com animação.

A aproximação entre História e cinema também passou por caminhos semelhantes como visto na relação entre música e História. Um ponto de convergência entre as trajetórias é a necessidade da multiplicidade de abordagens. Para Alexandre Busco Valim há uma lacuna disciplinar no campo de pesquisa e no modo como o historiador vê o filme¹²².

Talvez o melhor diagnóstico para esse problema seja a constrangedora ausência de disciplinas obrigatórias voltadas para o estudo do audiovisual em currículos de graduação. Ainda que as imagens e sons façam parte de nosso cotidiano e muitas vezes interfiram de modo decisivo na construção de versões sobre fatos e memórias, segue na periferia dos cursos de História com currículos mais conservadores. A densidade e complexidade das construções sociais do visível e das construções visuais que derivam do social continuam sendo amplamente negligenciadas¹²³.

Assim, continua Valim, “o resultado desta gaiola epistemológica não poderia ser outro senão jovens professores utilizando o audiovisual de forma equivocada em sala de aula e cidadãos sem formação adequada para aprender criticamente o que veem e

¹²² Alexandre Busco Valim é especializado em História Social do Cinema, entre suas obras podemos citar *Imagens Vigiadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: EDUEM/Fundação Araucária, 2010. E *O Triunfo da Persuasão – Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial*. São Paulo: Alameda, 2017.

¹²³ De acordo com Alexandre Busco Valim, “No Brasil [...]o campo tem sido problematizado por importantes nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Alex Vianny, Octávio de Faria e José Carlos Avellar há pelo menos oito décadas”

VALIM, Alexandre Busco. Apresentação. In: Revista Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Florianópolis, v. 19, n. 27, ago. 2012. p.7.

ouvem, sobretudo, no cinema, na televisão e na internet”.¹²⁴ Seria indispensável, portanto, fazer um estudo sistemático e apurado das imagens enquanto produto social, muito mais do que usar o cinema como ilustração. Para Valim, “as imagens cobram vida no contexto em que são empregadas e a tarefa do historiador consiste em desvelar a sua emergência, em compreender como são, ao mesmo tempo, produtos e produtores de práticas e sentidos sociais”.¹²⁵

Rafael Hagemeyer, em uma leitura acerca da colaboração de Marcos Napolitano, descreveu as formas pioneiras com que o cinema se relaciona à história: “o cinema na história (como fonte para o historiador) e a história do cinema (como narrativa cinematográfica representa a História)”. Acrescentando, ainda, uma perspectiva diversa, que seria a história do próprio cinema, com desenvolvimento de suas técnicas, suas linguagens, crítica, público e seu impacto no imaginário popular.¹²⁶

Enquanto Michele Lagny chama atenção para a necessidade de não abordar os filmes com questões pré-construídas, mas aceitar a complexidade desorientadora dessa massa aparentemente não essencial e o que dela “podemos extrair para tornar o mundo inteligível”.¹²⁷ Assim, são defendidas análises precisas da história dos filmes em seus contextos, no intuito de perceber o significado de seu período e os modos de representação empregados.¹²⁸

A colocação de Lagny coincide com a preposição desta tese. Os filmes

[...] examinados de maneiras crítica, seja procurando-se dados “autênticos”, seja desmontado os discursos enganadores, certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ VALIM, 2012. p.8.

¹²⁶ HEGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. São Paulo: Autêntica, 2012. p. 10.

¹²⁷ LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 110.

¹²⁸ Idem.

imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado.¹²⁹

Na década de 1970 ainda reinava uma forte hierarquização dos documentos selecionados pelos historiadores como fontes oficiais e passíveis de prova, pois

[...] o historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes, adotou esse ou aquele método de acordo com a natureza de sua missão, de sua época, trocando-os como um combatente que troca de arma ou tática quando aqueles que utilizava perdem sua eficácia”.¹³⁰

Já no artigo *Filme: uma contra-análise da sociedade*, publicado em 1971, Marc Ferro afirma ser necessário compreender a realidade retratada pelo filme, analisando seus diferentes substratos (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), questionando tanto a narrativa quanto o cenário e o roteiro. Deve-se também verificar as relações do filme com aquilo que não é filme, isto é, o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo.

Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la.¹³¹

Ferro defende que qualquer filme vai além do conteúdo exposto pelo roteiro, sendo possível atingir uma parte escondida da história,

¹²⁹ LAGNY, 2009, p. 102.

¹³⁰ FERRO, Marc. *Filme: uma contra-análise da sociedade?* In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 80.

¹³¹ FERRO, 1992, p. 88.

talvez de forma não-intencional, indireta, não-visível, que permite perceber uma realidade política mascarada. Neste sentido, a discussão de Ferro é pioneira e vai ao encontro da teoria de Kellner, que percebe nos filmes significados (como sua análise de Rambo, altamente viril, machista, xenófobo, bélico, que aspirava aos ideais conservadores de Ronald Reagan na década de 1980). Para o autor, um filme vai além do seu conteúdo, além da história representada, permitindo atingir uma zona até então oculta, inapreensível, não-visível, como atos falhos dos profissionais envolvidos, aspectos falsificadores da tradição histórica, parte da realidade política mascarada.

Segundo Michele Lagny, a preferência dos historiadores é pelos documentários, pelo “cinema do real”, ao invés dos filmes de ficção que buscam apenas entreter seus espectadores, gerando lucro aos produtores. A colocação de Lagny, que pode parecer demasiadamente redutora, generalizante e datada, porque é sobre o início da relação entre os historiadores e o cinema. Quando a historiografia tradicional ainda não havia aberto as possibilidades para novos documentos, como o próprio audiovisual. Contudo, a autora questiona: o que acontece quando o historiador transforma sua narrativa, tradicionalmente escrita, em um produto audiovisual? Lagny afirma também que “os filmes que interessam aos historiadores se ligam na maioria das vezes a questões sociais ou políticas tratadas em um tom sério, quase trágico. O humor e a caricatura, portanto, não são proibidos”.¹³² Os documentários têm, em sua maneira, um discurso e estrutura semelhante à pretensão do texto escrito pelo historiador, pois utiliza-se de tomadas do mundo real, buscando fontes familiares ao ofício do historiador, como imagens, fotos, periódicos e, acrescento aqui, entrevistas.¹³³ Entretanto, esta divisão entre o “real” e a “ficção” é bastante tênue, pois tanto o documentário se inspira na ficção quanto o contrário também é verdadeiro.¹³⁴

Já Freire e Soares dizem que os discursos referenciais, como os de cunho jornalístico, se constroem apoiados na crença da pretensa objetividade, neutralidade e imparcialidade de seus relatos.

Dentre os discursos referenciais – aqueles em que os fatos históricos colocam-se como matéria-prima a favor da construção de uma

¹³² LAGNY, 2009, p. 112.

¹³³ Ibidem, p.111.

¹³⁴ Ibid, p.113.

verdade objetiva –, podemos incluir algumas formas de produção presentes no jornalismo e no documentário, como se ao instituir a possibilidade de *reprodução* da realidade, sua dimensão imaginativa estivesse ausente.¹³⁵

Os autores apontam ainda que o documentário, o telejornalismo, a grande reportagem ou qualquer filme de não-ficção, jamais podem ser considerados portadores de “objetividade” e, muito menos, de “verdade”. Em outras palavras, “todos são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado “câmera cinematográfica” ou “videográfica”. Pode-se, ainda, afirmar o mesmo da produção textual, em que os artifícios da língua, as figuras de estilo e os gêneros literários fazem as vezes da complexa e múltipla linguagem audiovisual.

Saber ler a estrutura fílmica, as diferentes formas que esta narrativa assume, bem como o modo da escrita cinematográfica, é essencial. A última parte que será analisada aqui vem de autores que trabalham com animação, formato que aparece nas obras do grupo por meio do cartunista e ilustrador Gerald Scarfe. Scarfe foi responsável pelas artes de capa do disco *The Wall* e pela direção do filme homônimo de 1982, produzido por Alan Parker. Hoje, é um dos cartunistas políticos mais respeitados, autor de uma dezena de livros, conta com diversas exposições pelo mundo e ainda colabora no *The Sunday Times* e no *New Yorker*. Scarfe era um promissor desenhista quando Waters e Mason assistiram uma animação sua, *A Long Drawn Out Trip* (BBC, 1973), que marcava sua ácida impressão do *way of life* americano obtida numa viagem àquele país¹³⁶. Seduzidos pelos traços grotescos e pela crítica social inerente à sua obra, o Pink Floyd o convidou para fazer o programa da turnê norte-americana e britânica no ano de 1974, sendo que a parceria evoluiu depois para o videoclipe “*Welcome to the Machine*”, do disco *Wish You Here Here*. Vários curtas-metragens de animação foram produzidos e utilizados pela banda na turnê *In the Flesh*, de 1977, que promoveu o disco *Animals* e culminou na sua mais famosa parceria, citada acima.

¹³⁵ FREIRE, Marcieus; SOARES, Rosana. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. In: *Dossiê ppgcom – espm, comunicação mídia e consumo*, ano 10, v.10, n. 28, p. 71-86 maio/ago. 2013. p.76

¹³⁶ O vídeo original em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a7jNmEaHZ5Im>> Acesso em 22 de agosto de 2015.

A animação tem forte potencial na propagação de questões sociais, medos, tensões, inseguranças, sonhos e ideologias que assolam a sociedade. Isto se deve, em parte, às diferentes possibilidades da linguagem, lúdicas, coloridas e dinâmicas, que podem ser mais facilmente associadas por uma faixa etária mais ampla. De acordo com Paul Wells, a animação é uma arte que precede a gravação do filme, feita à mão por artistas pioneiros, quadro a quadro, possibilitando assim filmar imagens em movimento. As animações de Gerald Scarfe aproximam-se muito desse estilo artesanal a qual se referiu Wells.

Wells chama a atenção para a necessidade de compreender a animação e determinar as metodologias que legitimam sua análise, interrogando o que, em primeira instância, pode parecer uma história óbvia, autoevidente e feito meramente para entreter, despido de um significado mais profundo sobre arte e sociedade.¹³⁷ Assim, o autor considera a animação como uma linguagem de cinema, categorizando filme de arte como um modo mais sofisticado e mais flexível do que *live action* com atores reais, oferecendo, portanto, uma grande oportunidade para os cineastas serem mais imaginativos.¹³⁸ Hagemeyer afirmou que “as noções do belo e do obscuro, o apelo do grotesco ou do pitoresco, carregados de diferentes tipos de estranheza, são formas de classificação das imagens que denotam a maneira como elas são consideradas socialmente”.¹³⁹ As características de Scarfe são justamente estas: extrapolar o que há de notório e criar uma imagem que provoca estranheza. Não obstante, todos os minutos ilustrados no longa-metragem baseado no *The Wall* retratam cenas de desconforto, de pesadelos tortuosos ou bombardeios em Londres.

A preferência da historiografia por construir uma narrativa essencialmente escrita, e mesmo negar alguns aspectos literários de seu próprio ofício, acabou refletida no preconceito com que seus estudiosos tiveram com documentos audiovisuais. A partir da década 1960, contudo, este paradigma mudou. Segundo Hagemeyer,

[...] estabeleceu-se um tipo de arquitetura textual que foi se consolidando nos departamentos de ciências humanas no século XX, como observou Hayden White, e que se

¹³⁷ WELLS, Paul. *Animation and America*. Rutgers University Press: Nova Jersey, 2002. p.11.

¹³⁸ Ibidem, p. 6.

¹³⁹ HEGEMEYER, 2012, p. 45.

distanciou bastante do modelo narrativo adotado no século XIX. A linguagem dos especialistas gera distanciamento social e consequentemente deixa que diversos veículos de mídia audiovisual acabem detendo a hegemonia na produção social da história¹⁴⁰.

Em 2014, tive a oportunidade de criar um modesto vídeo apresentado ao final da disciplina “História, narrativa e registros audiovisuais” intitulado “*Animals - Sociedade, política e cultura no álbum do Pink Floyd (1977)*”. A iniciativa partia de uma ideia, entre outras profícuas leituras e debates. Entre as indagações que partiram de um viés semelhantes, destaco uma levantada pelo historiador Robert Rosenstone: “Pode nosso discurso escrito transformar-se em um discurso audiovisual?”¹⁴¹ A resposta é positiva, mas foi preciso sair da zona de conforto, tal como farei nesta tese, para lidar com metodologias inéditas, porém instigantes.

Por fim, é importante ressaltar que a teoria descrita nesta parte não será aplicada a todos os capítulos, mas aos que apresentam fontes audiovisuais em maior abundância, e que, portanto, necessitam de uma análise mais aprofundada.

1.4 A distopia na cultura da mídia

Em 1981, o termo “inverno nuclear” ainda não havia se tornado corriqueiro e, embora meu palpite sobre as catástrofes climáticas chegasse bastante perto da realidade, a trama ainda assim sugere que uma guerra nuclear poderia deixar sobreviventes. Pelo que sei hoje, não é o caso. Também se evidencia uma dose de ingenuidade na nossa suposição de que seria necessário algo tão dramático quanto um conflito nuclear para lançar a Inglaterra no fascismo. (...) Estamos em 1988 agora. Margaret Thatcher está iniciando seu terceiro mandato e fala confiante de uma liderança ininterrupta dos

¹⁴⁰ Ibidem, p.11.

¹⁴¹ ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O olho da história*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, 1997. p. 3.

Conservadores no próximo século. Minha filha caçula tem sete anos, e um jornal tablóide acalenta a ideia de campos de concentração para pessoas com AIDS. Os soldados das tropas de choque usam visores negros, bem como seus cavalos; e suas unidades móveis têm câmeras de vídeo rotativas instaladas no teto. O governo expressou o desejo de erradicar a homossexualidade até mesmo como conceito abstrato. Só posso especular sobre qual minoria será o alvo dos próximos ataques. Estou pensando em deixar o país com minha família em breve. Esta terra está cada vez mais fria e hostil, e eu não gosto mais daqui!¹⁴²

(Alan Moore)

Esta epígrafe é o prefácio da *Graphic Novel*, “*V*” de *Vingança*, do escritor britânico Alan Moore em parceria com David Lloyd¹⁴³. Trata-se do ponto de vista de Moore a respeito da Inglaterra sob a égide do neoliberalismo da Primeira Ministra Margaret Thatcher num contexto de corrida armamentista em plena Guerra Fria. Tal visão serviu como escopo para uma narrativa ficcional, aqui ambientada em um provável futuro próximo. A história se passa em Londres de 1997 sobrepujada por um Estado fascista, que domina os meios de comunicação, possui uma polícia política e campos de concentração para minorias. Neste futuro, “*V*”, um personagem anônimo e anarquista, desafia o Estado com ações diretas para sua derrubada.

Assim, o prefácio de Moore enaltece elementos que o autor via como problemáticos na sua sociedade, tais como caça às minorias, guerra nuclear, violência policial, vigilância extrema e catástrofes climáticas. Tais características são exageradas e levadas ao extremo em

¹⁴² MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de Vingança*. São Paulo: Panini Comics, 2012, p.9.

¹⁴³ Alan Moore é um roteirista e romancista britânico, entre seus diversos trabalhos como escritor em parceria com outros desenhistas, podemos citar *Watchmen* (1986), *Do Inferno* (1989-1996), *A Liga Extraordinária* (1999), além de colaborações com a *DC Comics*, como em *Batman: a piada Mortal* (1988), todas foram adaptadas para outras plataformas, como séries de televisão, cinema ou animação. DI LIDDO, Annalisa. *Alan Moore: comics as performance, fiction as scapel*. University press of Mississippi, 2009.

uma narrativa pessimista sobre os possíveis descaminhos daquela mesma sociedade. Isto posto, não cabe aqui problematizar os pontos do autor, mas perceber como o medo de que estes indícios se tornassem reais, serviu de substrato para a narrativa distópica na forma de uma história em quadrinhos.

Como apontado na introdução, umas das colaborações originais que esta tese procura estabelecer é perceber os discos do Pink Floyd como narrativas distópicas. Assim, chamarei provisoriamente *The Dark Side of the Moon* de distopia da vida moderna, *Wish You Were Here* de distopia da indústria fonográfica, *Animals* de distopia típica, *The Wall* de distopia do autoisolamento e *The Final Cut*, de distopia da guerra ou bélica.

Dessa forma, esta seção procurará identificar a origem dos primeiros textos distópicos, passando pela criação de um verdadeiro cânone de clássicos do gênero literário em meados do século XX, bem como os filmes de ficção científica que pulularam em Hollywood a partir da década de 1970 e que perduram, com características distintas, até hoje. Após este resgate, buscarei estabelecer a distopia enquanto gênero ligado a processos históricos específicos, que precisam cumprir certos preceitos para que a narrativa possa ser entendida como tal.

Uma distopia pode ser descrita como uma ficção alocada no futuro ou em um mundo paralelo no qual a vida e as relações sociais tornaram-se extremas ou mesmo intoleráveis. Trata-se de um contexto caótico em que diversos elementos podem estar presentes de forma bem definida, ou central, e cuja origem remonta a situações testemunhadas pelo autor em sua própria sociedade. Uma distopia pode apresentar-se sob múltiplas formas, tais como desastres ambientais, totalitarismo, violência extrema, colapso social, pobreza extrema, repressão policial, presença de um partido político ou classe opressora, robôs, entre outros.

Como é possível perceber, tais elementos podem ser encontrados na sociedade contemporânea, e isto não é por acaso. Tal como um desenhista que faz uma caricatura, o autor (literato, cineasta ou músico) exagera nos pontos mais marcantes de sua sociedade ou modelo a ser representado, de tal forma que o resultado final beira ao grotesco. Não há uma regra para o aparecimento de um ou mais dos elementos acima citados, pois sua existência depende, sobretudo, do contexto em que foram produzidos, dos objetivos da obra e das ideologias do próprio autor ou autores.

O termo “distopia” é sinônimo de antiutopia ou diatopia, ou seja, trata-se da antítese de “utopia”, palavra cunhada por Thomas More, em 1516, na obra de mesmo nome. Dividido em dois livros, *Utopia* tece

uma crítica direta à sociedade e à monarquia inglesa da época, enquanto que na segunda o autor descreve, por meio da narração do personagem, e seu alter ego, Rafael Hitlodeu, as maravilhas de uma ilha cuja sociedade funciona perfeita e equilibradamente por meio da divisão das tarefas e ofícios, tratamento aos escravos, comedida valorização da religião e do ouro, papel dos magistrados, além da guerra e da paz. A partir de então, a palavra “utopia” passou a designar a criação de um lugar perfeito, no qual a sociedade funcionaria de forma harmônica e ideal. Não obstante, há ainda uma utilização questionável do termo para designar projetos políticos e ideológicos como inalcançáveis e impossíveis.¹⁴⁴ O contexto do Renascimento europeu proveu o surgimento de outras obras utópicas, tais como *A Nova Atlantis* (1624), de Francis Bacon e *A Cidade do Sol* (1602) de Tommaso Campanella.

Já a palavra “distopia” tem seu primeiro registro histórico em 1868, no discurso do filósofo e parlamentarista inglês John Stuart Mill, enquanto tratava das terras irlandesas.

É, talvez, muito cortês chamá-los de utópicos, eles devem sim ser chamados de dis-topicos, ou caco-topicos. O que é comumente chamado de utopia é algo muito bom para ser praticável; mas o que eles parecem favorecer é demasiado mal para ser praticável.¹⁴⁵

A intenção de Stuart Mill foi desqualificar os irlandeses com seus objetivos de autossuficiência política. O que é interessante perceber aqui

¹⁴⁴ Há uma série de revistas acadêmicas exclusivas sobre o estudo de utopias e distopias (não há uma distinção entre elas, pois são considerados diferentes ramos do mesmo gênero). Entre os quais podemos destacar *Spaces of Utopia*, publicado pela Universidade do Porto desde 2006, com artigos exclusivamente em inglês. O jornal *The Utopian*, a revista acadêmica *Utopien Studies*, com mais de vinte e três edições, publicado pela *Society for Utopian Studies*. E por último ressaltar a revista *Utopia and Utopianism*, com edições em vários idiomas. Todos os links das respectivas revistas encontram-se na bibliografia desta tese.

¹⁴⁵ Dystopia. In: *Oxford English Dictionary*. 3. Ed. Oxford University Press, 2005. ROTH, Michael S., A Dystopia of the Spirit. In: RÜSEN, Jörn; FEHR, Michael; RIEGER, Thomas Rieger (Eds.). *Thinking Utopia, Steps Into Other Worlds*. Berghan Books, 2009, p. 230.

é a colocação da palavra atrelada a um projeto político de sociedade calcada no real, em contraste com utopia enquanto um projeto ideal.

Os projetos distópicos são, sobretudo, fruto da descrença de seus autores no futuro da humanidade baseada em determinados fatores e contextos, que os levam a externar seus medos de forma a repelir tais pontos negativos. Partindo deste princípio não podemos afirmar que estes elementos negativos estão ligados direta e unicamente à implantação da sociedade capitalista. Todavia, isto não significa que não existam distopias acerca de projetos políticos progressistas, como será exposto adiante. Acontece que o capitalismo, a partir da Revolução Industrial, tornou ainda mais discrepantes as relações sociais e implantou a mecanização da indústria, otimizando o tempo de produção e a obtenção de lucro. Tal processo ocorre até os dias atuais, com a robotização dos meios de produção e o desenvolvimento intermitente e progressivo de tecnologias e inteligências artificiais, sendo isto considerado uma continuação da revolução originada no final do século XVIII.

As duas grandes guerras e o surgimento de diversos regimes de caráter fascista e totalitarista entre elas foram fatores basilares que levantou questionamentos sobre a liberdade do indivíduo, o livre arbítrio e a censura. Na Segunda Guerra Mundial, exemplos como o holocausto judeu e o lançamento de bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki pelos EUA em agosto de 1945. Esta tragédia gerou o medo de uma guerra nuclear iminente, que perdurou por toda a Guerra Fria, enfim, também podem ser apontados como parâmetros para a percepção de uma sociedade catastrófica em formação. Por último, é importante ressaltar que as crises e nuances do sistema capitalista também são relevantes para esta interpretação pessimista de eventos, tais como a crise da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, e os acontecimentos provenientes do Imperialismo no continente africano, como as guerras coloniais e o regime do *apartheid* na África do Sul.

As narrativas distópicas, ganharam ao longo do século XX, novos formatos, meios de contato com o público e linguagens próprias. Podemos citar o cinema, que viria a adaptar diversos romances, o rádio e outras formas de narrativas literárias, como as bandas desenhadas. No entanto, a literatura foi o campo pioneiro na criação de obras de caráter distópico, já considerado como um gênero literário.

As primeiras publicações com caráter distópico, ou com alguns elementos distópicos, remontam ao final do século XIX, com publicação *Os Quinhentos Milhões da Begun* (1879), de Júlio Verne, que trouxe um contraste entre uma sociedade utópica e uma distópica, por meio da

comparação entre a aplicação prática, e as vezes oposta, para distintos inventos científicos.¹⁴⁶ Enquanto isto, Richard Jefferies publicou, em 1885, *After London: or Wild England*, uma descrição de um cenário pós-holocausto.¹⁴⁷ O contexto britânico de superpopulação e escassez de alimentos, de crescimento dos subúrbios em decorrência da Revolução Industrial, marcou o Reino Unido como local fértil para o surgimento de obras distópicas. O país mais rico daquele período gerava contradições expressas em obras que questionavam os reais louros desta riqueza.

No final do século XIX, o escritor britânico Herbert George Wells, criador de diversos equipamentos fictícios que se tornaram populares na ficção científica, como, por exemplo, a máquina do tempo, publicou mais de cinquenta livros. Ademais, foi um dos primeiros a descrever uma invasão alienígena em *Guerra dos Mundos*, que, em 1938, seria adaptada para o rádio¹⁴⁸ por Orson Welles de forma tão realista que causou pânico em algumas partes dos Estados Unidos.¹⁴⁹ No ano seguinte, publicou a primeira ficção distópica de caráter anticapitalista, *Story of days to come*¹⁵⁰, além da obra *When the Sleeper Wakes*, reescrita em 1910¹⁵¹. Já em 1914, com *The World Set Free*, H.

¹⁴⁶ VERNE, Júlio. *Os Quinhentos milhões da Begun*. São Paulo: RBA, 2003.

¹⁴⁷ JEFFERIES, Richard. *After London: or Wild England*. Londres: BiblioLife, 2007.

¹⁴⁸ Ocorreram outras adaptações radiofônicas de Guerra dos Mundos. Em 1949 a Rádio Quito do Equador, fez uma versão com adaptação à realidade da cidade, na ocasião a população queimou a rádio, e seis pessoas morreram. O realismo em Quito foi devido a participação de um imitador que fez a voz do ministro da defesa, prefeito e presidentes equatoriano na época. Os efeitos estéticos de radiodifusão explorado em Guerra dos Mundos foram precursores na e influenciaram toda a década seguinte. Sobretudo a criação de outros sons que ajudavam na atmosfera da música, mas iam além dos instrumentos musicais. Também ocorreu uma encenação brasileira em 1971 na Rádio Difusora, do Maranhão, em comemoração dos dezessete anos da rádio. O Brasil estava em plena ditadura militar e a rádio foi invadida por militares. CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves (org). *Outubro de 1971 – Memórias Fantásticas da Guerra dos Mundos*. São Luís: Ed. UFMA, 2005.

¹⁴⁹ WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. São Paulo: Suma de Letras, 2016.

¹⁵⁰ WELLS, H. G. *Story of days to come*. CreateSpace Independent Platform, 2014.

¹⁵¹ WELLS, H. G. *When the Sleeper Wakes*. Nova Iorque: Aegypan, 2006.

G. Wells fez a primeira predileção de uma catástrofe atômica e do fim da humanidade.¹⁵²

Em 1907 a temática política e social consolidou-se com *O tacão de Ferro*, de Jack London. Nele, há conceitos marxistas sobre capital, trabalho, mais valia e disputa de classes em um futuro distópico de opressão do governo Tacão de Ferro, e dos opositores socialistas.¹⁵³ Enquanto que E. V. Odle escreveu *The Clockwork Man* em 1923, a primeira novela com ciborgues, na qual o protagonista vive com um relógio construído dentro de sua cabeça, uma alusão à sociedade controlada pelo tempo industrial.¹⁵⁴ No ano seguinte, o escritor russo Yevgeny Zamyatin publicou *Nós*, a primeira distopia totalitarista com forte crítica à Revolução Russa e ao futuro da União Soviética. Não por acaso, o livro foi proibido no país e publicado somente três anos depois, quando o autor morava em Nova Iorque.¹⁵⁵ No ano de 1925, houve a publicação de *O Processo*, de Franz Kafka, no qual o autor descreve, com uma perspectiva pessimista, a sociedade moderna e a questão da liberdade do indivíduo. Seu protagonista, Josef K¹⁵⁶, acorda em uma manhã corriqueira e é declarado preso, passando por um longo processo sem saber qual crime cometeu. Tanto Kafka quanto Zamyatin foram fundamentais para a formação dos escritores distópicos muito aclamados do século XX, como George Orwell, Aldous Huxley e Ray Bradbury.

Em 1925 a escritora alemã Thea Von Harour, publicou *Metropolis*. Adaptado para o cinema dois anos depois por seu companheiro Fritz Lang, foi precursor entre as ficções científicas e pode ser considerado o primeiro longametrage distópico. A história é ambientada em 2026, em uma sociedade, sustentada por trabalhadores que vivem no subterrâneo, é extremamente dividida em classes sociais, e a possibilidade de sair desta condição é muito remota.¹⁵⁷ Ainda nesta linha, *Admirável Mundo Novo*, lançado em 1932, por Aldous Huxley, é uma referência para as obras com temática de ciberespaço e realidade

¹⁵² WELLS, H. G. *The World Set Free*. Nova Iorque: CreateSpace, 2014.

¹⁵³ LONDON, Jack. *O Tacão de Ferro*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2003.

¹⁵⁴ ODLE, E. V. *The Clockwork Man*. Texas: HiLobooks, 2013.

¹⁵⁵ ZAMYATIN, Yevgeni. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017.

¹⁵⁶ KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

¹⁵⁷ HARBOUR, Thea Von. *Metropolis*. Nova Iorque: Wildside Pressbook, 2007.

virtual¹⁵⁸, sendo o autor o responsável por introduzir elementos como a cultura de massa e o abuso de tecnologia, clonagem e drogas.

Segundo o sociólogo indiano Krishan Kumar,

[...] depois da Primeira Guerra, as utopias entram em retrocesso por toda parte. Os anos de 1920, 1930, 1940 foram a era clássica das “utopias em negativo”, das anti-utopias ou distopias. Essas são as “décadas diabólicas”, os anos do desemprego em massa, de perseguições em massa, de ditadores brutais e das guerras mundiais.¹⁵⁹

Os anos que sucederam este período, ao qual Eric Hobsbawm chamou de Era da Catástrofe, seriam tempos profícuos para o surgimento de obras distópicas.¹⁶⁰

Em 1945, George Orwell lançou a fábula *A Revolução dos Bichos*, que serviu de base para o disco *Animals* do Pink Floyd. Entretanto, é *1984*, escrita em 1949, que pode ser considerada uma das obras distópicas mais influentes do século XX, dando origem a uma vasta produção acadêmica em diversas áreas do conhecimento ou quanto versões adaptadas para outras mídias.¹⁶¹ O enredo apresenta uma sociedade altamente vigiada pelo Partido e seu líder supremo, o Grande Irmão. Com um ambiente de guerra incessante, controle sobre o pensamento, e reescrita constante da história em favor do Partido, o protagonista Winston Smith se envolve com Julia, em um amor subversivo. A inclinação totalitária e a ênfase na opressão sistemática, controle da mente e da liberdade do indivíduo, tornou-se um paradigma para todas as obras posteriores. Uma geração de autores foi influenciada

¹⁵⁸ HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Publifolha, 2016.

¹⁵⁹ KUMAR, Krishan. *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987. p. 224, apud KOPP, Rudnei. *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. PUC-URGS, 2011 (Tese de doutorado - Comunicação social.), p. 12.

¹⁶⁰ HOBBSAWM, Eric. A Era da Catástrofe. In: *Era dos Extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.p. 29-198.

¹⁶¹ ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

por 1984, entre os quais destaco Kurth Vonnegut, com *Player Piano*¹⁶², de 1952, reeditado sob nome de *Utopia 14*, e Ray Bradbury, com *Fahrenheit 451*, de 1953, que mostra um futuro em que todos os livros foram queimados, a leitura é proibida e opiniões contrárias não são toleradas, no entanto, as pessoas demonstram pré-disposição para serem controladas. Este livro é igualmente fundamental na construção do gênero, sendo posteriormente adaptado para o cinema por François Truffaut.¹⁶³

Rudnei Kopp definiu as distopias como um pesadelo possível¹⁶⁴ e estudou as cinco distopias consideradas por ele as maiores do século XX (*Nós, Admirável Mundo Novo, 1984, Player Piano e Fahrenheit 451*). Segundo o autor, as distopias desta época centravam sua crítica na tecnologia e na comunicação de massa, entendidas como responsáveis – de uma maneira generalista – por manterem a estrutura de poder vigente. Elas tinham em comum a planificação total da sociedade com o estabelecimento de metas, anulando a individualidade por meio de sistemas de controle presentes na educação, lazer, trabalho, punição, e até doença e morte.¹⁶⁵

Renato Bittencourt, analisa, sob perspectiva filosófica, o projeto de vigilância total através do panóptico, nas obras *Admirável Mundo Novo e 1984*.¹⁶⁶ Nelas, o dispositivo análogo ao olho de Deus, “que tudo vê”, está presente em todas as casas, vigia a todos os indivíduos em favor de uma suposta paz social.¹⁶⁷

É relevante destacar aqui a opinião de Marilena Chauí sobre a obra de Orwell,

Os que julgam que 1984 se refere aos regimes totalitários tornaram-se incapazes de perceber que nos chamados países democráticos os procedimentos orwellianos são usados cotidianamente, diante de nossos olhos e

¹⁶² VONNEGUT, Kurth. *Player Piano*. São Paulo: Laurel, 1988.

¹⁶³ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Publifolha, 2016.

¹⁶⁴ KOPP, Rudnei. *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. PUC-URGS, 2011. (Tese de doutorado - Comunicação social.), p. 11.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 255.

¹⁶⁶ ORWELL, George. 1984. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

¹⁶⁷ BITTENCOURT, Renato Nunes. As utopias negativas e a normatividade da disciplina social. In: *Revista de Ciência Política Acheegas*. n. 43, jan./dez. 2010. p. 63-80.

ouvidos, não apenas enquanto ouvintes, telespectadores e leitores, mas de maneira mais assustadora quando somos protagonistas daquilo que o formador de opinião (o jornalista no rádio, na televisão e na imprensa) descreve e narra e que nada tem a ver com o acontecimento ou o fato de que fomos testemunhas diretas ou participantes diretos.¹⁶⁸

A fala de Chauí é sintomática em alguns sentidos, tanto na apropriação da obra de Orwell, quanto na sedimentação de sua influência na cultura do século XX, ao usar o termo “orwelliano”. George Orwell é um exemplo da geração de autores que não passou impune pela experiência da Segunda Guerra Mundial – o próprio autor lutou, e foi baleado no pescoço, na Guerra Civil Espanhola – externando toda a barbárie e desilusão com o mundo por meio de suas obras pessimistas. Ele foi um jornalista progressista e dissidente de parte da esquerda, em decorrência da experiência e frustração com o governo de Josef Stalin na União Soviética, dos diferentes fascismos na Europa, do entre guerras e da bipolarização do mundo com o início da Guerra Fria. Assim, tanto *A Revolução dos Bichos* quanto *1984* são, sim, fortes críticas aos caminhos totalitários que, não somente, mas principalmente, a esquerda tomava naquele contexto. Isto fez do autor um alvo de pensadores de esquerda¹⁶⁹, que o taxaram como um possível autor de direita, que defendia a liberdade do indivíduo no sentido liberal do termo.¹⁷⁰

¹⁶⁸ CHAUI, Marilena. *Simulacro e Poder. Uma análise da Mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006. p.11.

¹⁶⁹ WILLIAMS, Raymond. “George Orwell”. In: *Cultura e sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p. 295-304. WILLIAMS, Raymond. “Orwell”. In: *A política e as letras*. São Paulo: Unesp, 2013. p. 393-401.

¹⁷⁰ O próprio autor escreveu uma carta esclarecendo alguns equívocos sobre as interpretações do texto: “Meu romance recente não foi concebido como um ataque ao socialismo ou ao Partido Trabalhista Britânico (do qual sou um entusiasta), mas como uma mostra das perversões[...] que já foram parcialmente realizadas pelo comunismo e fascismo. O cenário do livro é definido na Grã-Bretanha a fim de enfatizar que as raças que falam inglês não são intrinsecamente melhores do que nenhuma outra e que o totalitarismo, se não for combatido, pode triunfar em qualquer lugar” ORWELL, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters of*

Ainda na década de 1950, pode-se destacar as ficções científicas também relacionadas à exploração de temas futuristas, como a tomada de consciência por uma inteligência artificial¹⁷¹ e elementos da ciência como ocorre nas obras de Isaac Asimov. Este autor publicou centenas de livros, mas destaco *Eu, robô*, de 1950, no qual são estabelecidas as “três leis da robótica”, premissa seguida por muitas obras nas décadas seguintes, tanto na literatura quanto no cinema¹⁷². Já em *O Fim da Eternidade*, de 1955, que apresenta viagens no tempo, e mostra um futuro em que amar é subversivo.¹⁷³

Na sequência dos escritores que cooperaram com o canône de obras distópicas, há Anthony Burgess, que publicou *Laranja Mecânica*, em 1962. No texto, temas como violência extrema praticada por uma gangue de garotos, a tortura e o controle do cidadão pelo Estado formam o cerne de uma narrativa descrita por uma linguagem surgida da mistura entre gírias e combinação de palavras inglesas com o idioma russo. Entretanto, a adaptação cinematográfica realizada por Stanley Kubrick, em 1971, teve um alcance ainda maior e gerou fortes debates e proibições pelo mundo.¹⁷⁴

Walter Fogg analisa a forma como as tecnologias são retratadas nas distopias e, baseadas nas informações, descreve três categorias: “a destruição e transformação da natureza”; “a sociedade manipulada”; e o “homem manipulado”. Esta última categoria aborda temas como condicionamento do comportamento humano, psicologia comportamental, biogenética e suas diversas possibilidades, tais como drogas, torturas ou implantes eletrônicos¹⁷⁵. Tal como ocorre com Alex, personagem principal do livro de Burgess, que é submetido ao

George Orwell, v. 4, *In Front of Your Nose* 1945-1950. Nova Iorque: Penguin Books. p. 546.

¹⁷¹ Dentro destes temas poderíamos incluir obras como *O Exterminador do Futuro* e *Matrix*. Este último teve como diretores e produtores os irmãos Wachowski, que igualmente produziram “*V* de vingança”, originalmente uma história em quadrinhos do escritor Alan Moore. Ainda dentro desta temática de androides, um dos maiores autores é Philip K. Dick, como obras como *Do androids dream of electric sheep?*, de 1968.

¹⁷² ASIMOV, Isaac. *Eu, robô!*. São Paulo: Aleph, 2014.

¹⁷³ ASIMOV, Isaac. *O Fim da Eternidade*. São Paulo: Aleph, 2007.

¹⁷⁴ BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica* – Ed. comemorativa 50 anos. São Paulo: Aleph, 2012.

¹⁷⁵ FOGG, Walter L. Technology and dystopia. In: RICHTER, Peyton E. (Ed.), *Utopia/dystopia?* Cambridge: Schenkman, 1975, p. 68.

tratamento Ludovico, um processo de lavagem cerebral que pretendia inibir a violência com base na aversão a vídeos violentos.

Seja por meio de adaptações de obras ou mesmo com roteiros originais, a indústria do cinema hollywoodiano descobriu na distopia um dos gêneros mais lucrativos, aliado a diversas outras formas de narrativas ficcionais, como espaço cibernético, realidade virtual, invasões alienígenas e sociedades pós-apocalípticas.

A publicação de *Duna* (1966), de Frank Herbert é outro exemplo.¹⁷⁶ A obra estabelece a exploração do espaço e, em 1984, foi adaptada para o cinema por David Lynch. Juntamente com a série de filmes *Mad Max*, dirigido por George Miller a partir de 1979, se transformaram em um marco para o cinema de ficção científica estadunidense, abordando temas como a escassez de recursos hídricos, preocupações ambientais, e escassez de gasolina. O mote era como a humanidade sobreviveria em um contexto de insuficiência de recursos não renováveis. A obra discutia diversas questões do contexto global, tais como a crise do petróleo e Revolução Iraniana. Estas preocupações também estão em *Make room! Make room!*, de 1966, escrito por Harry Harrison e adaptado para o cinema pelo diretor Richard Fleischer sob o título *Soylent Green*, em 1973. A obra, alocada em um futuro próximo, trata das mazelas decorrentes da superpopulação. Assim, descreve uma sociedade que sofreu com a exploração descabida de recursos naturais, e que não fomentou alternativas para renová-los, e, nesta conjuntura caótica, procura uma solução.¹⁷⁷

A década de 1970 tornou-se referência com estética *cyberpunk*, introduzindo um conceito novo de espaço cibernético por John Brunner em *The Shockwave Rider*¹⁷⁸, temática explorada nas películas *Mad Max II*, de George Miller (1981), *Blade Runner*, do diretor Ridley Scott e *Tron* de Steven Lisberger, os dois últimos lançados em 1982. Também vale mencionar o livro *Neuromancer*, de William Gibson, lançado em 1985, consolidando estes temas e acrescentando a dominação corporativa de hipertecnologia.¹⁷⁹

É importante ressaltar que as obras distópicas elencadas até aqui em ordem cronológica não representam a totalidade do que foi produzido. Há uma enorme proliferação de filmes, histórias em

¹⁷⁶ HERBERT, Frank. *Duna*. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.

¹⁷⁷ HARRISON, Harry. *Make Room! Make Room!*. Austrália: Berkley, 1966.

¹⁷⁸ BRUNNER, Jonh. *The Shockwave Rider*. Londres: Harper & Row, 1975.

¹⁷⁹ GIBSON, William. *Neuromancer*. Lisboa: Gradiva, 1988.

quadrinhos e videogames que abordam o assunto, portanto é necessário fazer algumas colocações e propor alguns critérios de análise da própria distopia enquanto gênero literário e da cultura da mídia.

Há ainda uma vasta gama de filmes, seriados, videogames, HQs que também tem nas diversas formas de distopias a base de suas narrativas. Cito os exemplos da obra de Alan Moore, "*V*" de *Vingança*, citado na epígrafe da introdução, também adaptada para o cinema em 2005. Na trama, em uma Inglaterra futurista é dominada por um regime fascista e totalitarista. Bem como a trilogia *Matrix* (1999-2003), dos diretores e irmãos Wachovski. Ambientada em um futuro dominado pelas máquinas, onde o ser humano, encubado e escravizado serve de substrato e combustível para um mundo ultratecnológico, mas há espaço para resistência, organizada em sobre a chegada de um escolhido. E, por último, *2001 - Uma Odisséia no Espaço*, (1968), dirigido por Stanley Kubrick, co-escrita por Arthur C. Clarke, autor do livro homônimo. Cujas temáticas são a evolução humana, vida extraterrestre e existencialismo.

Inicialmente, é interessante expor e demarcar as semelhanças entre a utopia e a distopia. Apesar de serem termos antagônicos em sua definição, possuem objetivos semelhantes dentro de suas respectivas propostas políticas. Enquanto a utopia fundamenta o ideal imaginário em uma sociedade compreendida enquanto "perfeita", ou seja, o que a sociedade *poderia* se tornar, a distopia fundamenta-se no exagero de aspectos negativos, conjecturando o que a sociedade *poderá* se tornar. Desta forma, a alcunha de pessimista aos autores distópicos se justifica, mas não pode ser deliberadamente confundida como despreocupada ou sem esperança. É comum, nas obras distópicas, que o texto não mostre esperança de melhoras em relação à condição humana, relações sociais, violência, ou o modo como os indivíduos lidam com a tecnologia e o meio ambiente. Há, entretanto, uma dose de esperança no desígnio do autor, na intenção da escrita e publicação do texto. Isto leva à conclusão de que a distopia, fundamentalmente no formato de prosa, é uma intervenção política carregada de críticas, expõe mazelas e fragilidades da sociedade. Todavia, nem sempre esboça soluções, mas sim opera como um alerta, que, através de um debate tácito, aborda conceitos de sistemas políticos e econômicos. Porém, esta não é uma afirmação generalizante que se aplica a toda e qualquer produção da cultura da mídia, pode existir exceções.

Com base nos principais elementos das distopias supracitadas, nasceu um pequeno roteiro de análise das narrativas musicais propostas pelo Pink Floyd. É possível utilizar os mesmos elementos para analisar a

literatura, o cinema e música? Trata-se de um esquema que apresenta os critérios básicos para identificar uma obra distópica e começar a compreendê-la, através de elementos comuns aos diversos formatos (entende-se que cada um deles possui uma metodologia e suportes teóricos específicos à sua linguagem).

Ressalta-se, no entanto, que alguns destes elementos podem não estar presentes, ou encontrarem-se de modo sutil ou alterado. Além disso, as variações de linguagem, estilo de escrita e formato possibilitam outras leituras e interpretações. Ademais, esta não é uma regra engessada, mas um guia metodológico e de leitura.

Observa-se, também, que a dinâmica entre o autor e seu público, pode levar a diferentes interpretações das narrativas. Deste modo, a relação não é unilateral, isto pois o contexto, a bagagem, o lugar, a experiência de cada leitor ou expectador, são cruciais na compreensão e interpretação da obra. Cada leitor, ouvinte ou expectador carrega em si, seus valores, bagagens, expectativas e mesmo um objetivo em sua leitura.

Os discursos e narrativas, nas suas suas várias linguagens e aportes linguagem cinematográfica vista anteriormente, apresentam várias formas de transmitir esta mensagem, utilizando-se de diversas figuras de language, como a sátira, a parábola, o apólogo, a fábula, a hipérbole, a alegoria, a metáfora e a antítese para enriquecer o texto. O mesmo vale para o texto musical. Vejamos:

a) Pessimismo – a obra distópica é, em sua maioria, pesada, tensa, repleta de elementos atordoantes, por vezes violentos, chocantes e triste. Quase sempre há uma antijornada do herói rumo a um final compatível com o tom narrativo. Este último item não é regra, pode haver momentos ou personagens que sugerem uma ruptura da realidade distópica, tal como um grupo de rebeldes conspiradores, ou ainda um traço de humanidade em um robô ou a divulgação clandestina de ideais revolucionários. Estes elementos são, entretanto, quase sempre derrotados, para que o futuro sombrio seja, de fato, evitado. Em outras palavras, se os grupos foram derrotados, o futuro sombrio se concretiza.

b) Falsa sensação de atemporalidade – grande parte dos textos produzidos sob este gênero podem transmitir uma falsa sensação de atemporalidade. Falsa, porque não há obra que não seja ligada ao seu tempo. Mas, como coloquei ao longo deste capítulo, a distopia enquanto gênero narrativo é um advento da contemporaneidade, e alguns elementos e contextos sociais, como crises ou guerras inerentes aos sistemas políticos ou formas de governo ainda vigentes, podem parecer

se repetir. Outro ponto que acentua esta sensação é o uso de temas que ainda são comuns na atualidade, como censura, reescrita da história, violência policial, xenofobia, racismo, carência de recursos naturais, fascismo, ditaduras comunistas, vigilância extrema e regimes ditatoriais. A própria cultura da mídia pega o conceito, o roteiro, e refaz diversas adaptações. Vide as versões do filme *1984*, dirigido em 1955 por Michael Anderson, em 1984 por Michael Radford, e outra que está em produção do diretor Paul Greengrass. Tais releituras dizem mais sobre sua época do que sobre o contexto da obra original. Assim, muitas obras são readaptadas ou refeitas, conforme o contexto social, econômico e político vai se alterando. E com essas novas versões, ou mesmo o interesse pela obra original, aparecem novas interpretações e, assim, esta falsa sensação de atemporalidade reaparece.

c) Conexão entre ficção e realidade – Este item está relacionado diretamente ao anterior. Não há produção da cultura da mídia desconectada com sua realidade. Mas a distopia, por mais que aborde comunidades fantásticas, futuristas, extraterrestres ou contendo zoomorfização carrega, inevitavelmente, subsídios diretos que são facilmente relacionáveis com o contexto original da obra. E isto se dá porque apresenta outro elemento comum à estas obras: a crítica social e visão política do autor. A conexão entre ficção e realidade reside justamente na visão direta que o autor tem sobre sua própria sociedade. E nesta visão é possível perceber as inclinações políticas e visão de mundo do autor, como sugeriu Douglas Kellner no primeiro capítulo. Esta é uma afirmação que serve para qualquer produção da cultura da mídia, mas refiro-me à organização desta sociedade fictícia, no modo como operam seus líderes, sua escrita, língua e instituições de maneira geral.

Como se pode identificar, são instrumentos que apenas servem como um guia para a análise dos discos; estes, críticas a uma sociedade em desespero.

CAPÍTULO 2. *THE DARK SIDE OF THE MOON* (1973) E *WISH YOU WERE HERE* (1975): A Vida Moderna e A Indústria Fonográfica

O disco *The Dark Side of the Moon* foi lançado no dia primeiro de março de 1973 nos EUA, pela Harvest, e no dia 16 do mesmo mês no Reino Unido, pela EMI¹⁸⁰ Harvest. A obra alcançou a segunda posição pela *Music Week* “*Top Albums*” no dia 23 de março e número 1 nos EUA pela *Billboard* ‘*Top LPs & Tape*’ no dia 28 de abril do mesmo ano. Ele permaneceu na lista da *Billboard* por mais de quinze anos¹⁸¹.

¹⁸⁰ A *Electric and Musical Industries Ltd* foi fundada em 1931, em Londres, pela *Gramophone Company*, mesmo ano que abriu os estúdios *Abbey Road*. Após 1971, passaria a se chamar apenas *EMI Music* e, posteriormente, *EMI Records*. Até então faziam gravações de *playbacks*, diversos tipos de sons e fabricavam gravadores, equipamentos de áudio. Durante a Segunda Guerra produziram radares e micro-ondas. Posteriormente, participaram do mercado de televisores e outros eletrônicos. Nas primeiras décadas ocorreram diversos acordos de compra, venda e fusão com empresas norte-americanas e britânicas, tais como *RCA*, *CBS*, *Decca Records* e *Capitol Records* entre outros selos menores. A partir da década de 1950, gravaram o primeiro disco em 1952, e, até início dos 1970, a gravadora alcançou enorme sucesso na indústria da música popular. Com a aquisição pela *EMI* de selos como *Parlophone*, *Columbia* e *Capitol Records*, transformou-se na maior gravadora daqueles anos. Gravou artistas como The Beatles, Frank Sinatra, The Yardbirds, Deep Purple, The Beach Boys, The Shadows, The Hollies, Cliff Richard e Nat ‘King’ Cole. O Pink Floyd estreou na *Columbia* em 1967 e depois migrou para outra subsidiária, a *Harvest Records*. Entre 2011 e 2012 a gravadora anunciou falência e vendeu diversas empresas para outros grupos, a maior parte para a *Universal Music Group*, a *EMI Music Publishing*, que controla direitos de músicas e publica revistas para a *Sony Music Entertainment*, e outras para a *Warner Music Group*. Ver: MARTLAND, Peter. *Since Records Began: EMI, the first hundred years*. Londres: Batsford, 1997. p.359. E RACHLIN, Harvey. *The Encyclopedia of the Music Business*. Nova Iorque: Harper & Row, 1981.

¹⁸¹ Cada vez que o Pink Floyd lança uma nova coletânea, como *Discovery* (2011), ou novo disco como *The Endless River* (2014), o disco volta a figurar na lista de mais vendidos. Durante as comemorações dos 40 anos o disco retornou ao primeiro lugar, vendendo mais de 800 mil cópias somente nos EUA. POVEY, Glenn. *The Complete Pink Floyd – The Ultimate Reference*. Nova Iorque: Sterling, 2016. p.204.

Figura sempre entre um dos cinco discos mais vendidos da história da música, com 50 milhões de cópias.¹⁸²

O disco, com quarenta e dois minutos e trinta segundos, tem onze músicas, no lado A estão: “*Speake to Me*”, “*Breathe*”, “*On the Run*”, “*Time*”, “*Breathe reprise*”, “*The Great Gig in the Sky*”. No lado B “*Money*”, “*Us and Them*”, “*Any Colour You Like*”, “*Brain Damage*” e “*Eclipse*”¹⁸³.

Trata-se de uma obra conceitual que acompanha várias etapas na trajetória de vida uma pessoa, com todos os dilemas, medos, problemas e contradições da modernidade. De acordo com Roger Waters, na ocasião em que o músico apresentou a ideia geral da obra para o restante da banda, na casa de Nick Mason, na rua St. Augustine, “o álbum inteiro poderia ser sobre pressões e preocupações que nos desviam de nosso potencial para as atividades positivas, se quiser ver as coisas desta maneira. Uma expressão de empatia política, filosófica e humanitária desesperada para se libertar”.¹⁸⁴ Já David Gilmour afirmou que “era loucura, suponho, para expressar de maneira sucinta”. Enquanto que para Mason “o conceito original era sobre as pressões da vida contemporânea: viagens, dinheiro e por aí vai, mas depois Roger o transformou numa meditação sobre loucura”. Enquanto Richard Wright enxergava a composição das letras de Waters, como um tratado “sobre

¹⁸² LYNCH, Joe. See Pink Floyd's 15 Albums Ranked From Highest to Lowest Charting. Billboard. 17 de agosto de 2015. <<https://www.billboard.com/articles/6327670/pink-floyd-15-albums-ranked-highest-to-lowest-charting>>. Acesso em 8 de dezembro de 2017.

¹⁸³ Durante a celebração de 40 anos do *The Dark Side of the Moon*, a obra foi inserida na *The National Recording Register* da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Até aquele ano, somente 375 artefatos haviam entrado, entre transmissões de rádio, ligações telefônicas, mensagens pioneiras em diversas áreas. Além de gravações de *jazz*, *blues*, peças da Broadway, comédias etc. O objetivo do projeto é salvaguardar a riqueza e a variedade de suportes em áudios cultura em língua inglesa para que possa ser estudado e apreciado por futuras gerações. Arquivo da Biblioteca Nacional do Congresso dos EUA <<https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/about-this-program/>> Acesso em 11 de abril de 2017.

¹⁸⁴ PINK Floyd – The Making of 'The Dark Side of the Moon'. Dir. de Matthew Longfellow. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainment, 2003.

negócios”.¹⁸⁵ Em minha visão, como veremos, todos estes pontos de vista podem estar inseridos nesta distopia.

A noite de lançamento para a imprensa, planejada de forma unilateral pela EMI, foi no planetário de Londres em 27 de fevereiro de 1973. O grupo boicotou o evento, com exceção de Richard Wright, porque discordavam da baixa qualidade das caixas de som do ambiente. O disco seria ligado em um *playback*¹⁸⁶ e executado em estéreo, ao contrário do equipamento quadrifônico que não havia ficado pronto a tempo¹⁸⁷, enquanto o teto escuro do planetário projetava um céu estrelado. Havia também o descontentamento com a insistência em associá-los com temas de ficção científica e viagens espaciais, e o planetário poderia fortalecer tal imagem.¹⁸⁸

Após o grande sucesso de vendas de *The Dark Side of the Moon* houve uma espécie de espanto e autorreflexão sobre terem alcançado tamanho sucesso e obterem “dinheiro suficiente para satisfazer os sonhos mais loucos de qualquer adolescente”. Em razão disto precisavam achar uma resposta sobre a necessidade de continuar com tudo, de modo que houve uma grande desilusão com a indústria fonográfica. Neste mundo, “você se torna parte da máquina de compra e venda”, como colocou Waters.¹⁸⁹ Mason recorda que as gravadoras eram muito poderosas, onipresentes e ninguém trabalhava sem um acordo. Neste sentido Waters lembrou que, dentro daquela lógica, “você não é mais um indivíduo, passa a ser apenas uma cifra. Você interpreta um papel, é uma marionete, você não é dono de si”. De todos estes dilemas, juntamente com um grande tributo ao ex-líder da banda Syd Barrett, surgiu a inspiração para o disco subsequente.

O álbum *Wish You Were Here* foi lançado no dia 12 de setembro de 1975 pela EMI Harvest no Reino Unido e, um dia depois, pela Columbia nos EUA. Gravado durante seis meses, após a grande turnê do disco anterior, o álbum possui cinco músicas divididas em dois

¹⁸⁵ HARRIS, 2006, p.89.

¹⁸⁶ Técnica de gravação e acompanhamento musical previamente gravado que serve de apoio em apresentações ao vivo, quando o músico toca junto com a trilha, ou dubla a si mesmo.

¹⁸⁷ POVEY, 2016, p.189.

¹⁸⁸ MASON, 2012, p.225.

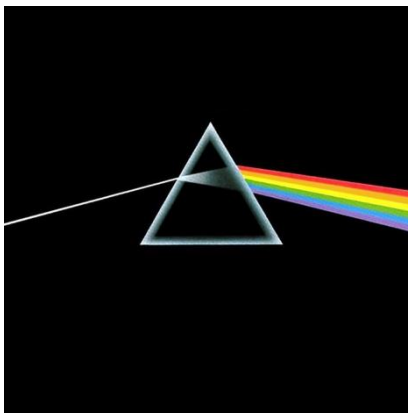
¹⁸⁹ PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Direção de John Edginton. Produção de Joss Crowley, Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, 2012. DVD, son., color. Legendad

lados, de modo que no lado A tem a primeira metade de “*Shine on You Crazy Diamond*”, dividida em cinco partes, e “*Welcome to the Machine*”, e no lado B tem “*Have a Cigar*”, “*Wish You Were Here*” e a segunda metade de “*Shine on You Crazy Diamond*”, que correspondem às partes VI até IX.

Agora, voltaremos à análise da capa dos discos, *The Dark Side of the Moon* e *Wish You Were Here*. Um dos pontos que esta tese defende é que tanto o conceito quanto a narrativa distópica do Pink Floyd extrapolam a lírica e a música, entram em áreas mais diversas, que envolvem o universo do rock de arena e seu aparato luminoso e tecnológico, e também nas capas dos discos. Neste sentido, o que o encarte do “disco do prisma” pode ajudar a compreender sobre a narrativa distópica presente no disco? De início pode-se perceber que a imagem é umas das muitas partes que ajudam a compor o imaginário, e explicar o sucesso, do disco.

Qual é a linha que une o título do disco, a imagem da capa e o conceito proposto pelo grupo? Inicialmente esta não é uma resposta direta e simples: é, portanto, mais tênue, tangencial e indireta do que se supõe. Isto porque entramos em uma área da semiótica e do processo criativo nas artes plásticas, e na publicidade, que tem na maioria das vezes, finalidades diferentes, mas podem apresentar resultados semelhantes e que se confundem. Para compreender o processo de criação da imagem deve-se levar em conta diversos fatores: as pessoas envolvidas, as etapas, que incluem diversas reuniões com o grupo para explorar os diferentes pontos de vista sobre o conceito, para então definir um problema. Faz-se, ademais, estudos de caso e apresentam diversas versões. A Hipgnosis deixava aberto para diversos desenhistas expressarem sua versão. Em seguida há o descarte e o acréscimo de novos elementos ao conceito para a aprovação da versão final.

Figura 1 - Capa *The Dark Side of the Moon* - 1973



Fonte: PINK FLOYD, *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco.

Neste sentido é indispensável entender a relação de amizade do artista gráfico, e fotógrafo, Storm Thorgerson, com o grupo iniciada durante o Cambridgeshire High School for Boys

Storm sempre teve uma boca grande. Quando o conheci, ele tinha quinze anos e eu ainda usava calças curtas. Eu ainda tenho um retrato em minha mente deste estudante que prendia atenção de um grupo de adolescentes com pensamentos similares acerca de sua visão sobre coisas como a arte, as drogas, o sentido da vida e a imortalidade. Nada mudou muito (além de minhas calças). Eu gosto muito de Storm. Ele tem sido meu amigo, minha consciência, meu terapeuta e, claro, meu conselheiro artístico há mais de trinta anos. Ele, com uma equipe de amigos/artistas em mutação, foi responsável por todas as nossas capas de álbuns que podem ser vistas neste livro), bem como muitos de nossos vídeos e

alguns dos filmes que usamos como parte dos nossos palcos nos shows¹⁹⁰.

O prefácio supracitado, assinado pelo então vocalista e líder do Pink Floyd em 1997, David Gilmour, apresenta passagens convenientes que ajudam a estabelecer as redes que marcaram o processo criativo da banda. Obviamente que o texto tem o objetivo de sacramentar o próprio livro de Storm, *Mind Over Matter*, e inclusive segue uma estrutura semelhante aos prefácios escritos em livros biográficos: invocam um passado remoto que estabeleça uma relação entre os dois, contam uma anedota, tecem elogios e ressaltam o trabalho do autor ou biografado.

Thorgerson afirmou que a representação visual pode ser encontrada em livros de física, pois trata-se de um fenômeno natural da luz passando dentro de um prisma, e não uma figura artística em si. O diferencial da arte final do disco seria a imagem deste fenômeno, feita de maneira simples e alinhada, sobre um fundo preto¹⁹¹.

Quando iniciaram o projeto da capa, o pianista Richard Wright sugeriu algo limpo, gráfico, elegante. No entanto, Storm pensava diferente. Sua ideia era reformar um projeto antigo que havia concebido para se tornar o novo símbolo da Hipgnosis, mas que havia sido descartado pela empresa. O prisma também era uma analogia aos shows que tinham alto conceito entre os críticos e público devido à esmerada projeção e jogo de luzes.¹⁹² Havia ainda a questão do formato do prisma. Segundo Thorgerson, o triângulo é o símbolo da ambição, que na visão

¹⁹⁰ “*Storm has always had a big mouth. When I first met him he was fifteen and I was in short trousers. I still have a Picture in my mind of this schoolboy holding forth to a group of similar a similar mindes teenagers his views on things like Art, Drugs, the Meaning of Life and Immortality. Nothing much has changed (apart from my trousers). I am enormously fond of Storm. He has been my friend, my conscience, my therapist ando f course my artistic advisor for over thirty years. He, with a changing team of friends/artists, has been responsible for most of our álbuns covers wich can be seen in this book), as weel as many o four vídeos and some of the films that we have used as part of our stage shows*”. GILMOUR, David. “Foreword”. In: THORGERSON, 1997, p. 9.

¹⁹¹ Como supracitado, *The Dark Side of the Moon* foi provisoriamente executado e chamado de *Eclipse*. Houve, inclusive, uma arte criada para a capa do disco. Trata-se de um busto masculino, cuja cabeça é coberta pela lua. (Anexo B). *Pink Foyd: their Mortal Remains*, 2017, p. 225.

¹⁹² *Ibidem*, p. 52.

do artista, encaixava em algumas letras. Enquanto que a ligação do triângulo com as pirâmides remete tanto à loucura quanto à cobiça¹⁹³.

Mesmo assim, a equipe da Hipgnosis apresentou mais de dez ideias, nenhuma delas contendo a imagem da lua. Todos foram unânimes ao apontar a arte do prisma como a melhor dentre as dez propostas. Roger Waters sugeriu que o espectro colorido poderia tornar-se uma representação gráfica dos batimentos cardíacos, o som que inicia o disco, que, como visto em osciloscópios em filmes com hospitais, com pacientes que lutam para permanecerem vivos.¹⁹⁴

Figura 2 – Encarte interno *The Dark Side of the Moon* – 1973.



Fonte: PINK FLOYD. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco.

A gravadora acabou liberando um capital maior para a finalização do disco, o que permitiu ao grupo adicionar dois pôsteres ao encarte original: um com a banda tocando e outro que mostra as pirâmides do Egito sob a lua cheia. O que interessa é a reinterpretação de Thorgeron e quais elementos ele utiliza para criar sua conexão com o disco:

As pirâmides do Egito eram semelhantes em forma (silhueta) ao prisma, e foram apropriados

¹⁹³PINK Floyd – *The Making of 'The Dark Side of the Moon'*. Dir. de Matthew Longfellow. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainment, 2003.

¹⁹⁴Entre as propostas apresentadas havia a imagem do Surfista Prateado, personagem intergaláctico criado por Stan Lee e Jack Kirby em 1966, da editora de revistas de super-heróis *Marvel Comics*. THORGERSON, 1997, p. 55.

símbolos de ambição e loucura. Mais do que símbolos, eles foram projetados como degraus para os céus de onde a alma do Faraó poderia subir, junto com toda a sua bagagem principesca enterrada ao longo dele.¹⁹⁵

As fotografias das pirâmides na parte interna do encarte foram feitas por Thorgerson. Sobre isso podemos levantar alguns pontos e relacionar com a narrativa distópica.¹⁹⁶ Primeiro, é provável que a gravadora tivesse acesso a um banco de imagens que seria mais em conta que financiar uma viagem para o Egito, fato que pode revelar a importância da simbologia das pirâmides ou uma predileção do artista por imagens singulares e até uma boa reputação que a banda gozava junto a gravadora.

Segundo, a Hipnosis surgiu em meio à contracultura, que, dentre as referências imagéticas, buscava diversos elementos esotéricos, místicos, misteriosos e oriundos de diferentes culturas orientais.

Por fim, se esta é uma distopia sobre a vida, as pirâmides – grandes túmulos de monarcas do Antigo Egito - ilustram não apenas o mistério da vida, mas também o inevitável fim que a todos espera: a morte. Essa correlação simplista não diz respeito ao Egito Antigo, mas ao uso das pirâmides por parte da Hipnosis para evocar esse significado.

Storm Thorgerson, e toda a equipe da Hipnosis de maneira geral, sempre enfatizavam uma predileção pela fotografia, além de montagens, mais do que desenhos, como veremos ao longo desta tese. Thorgerson queria que a capa do disco fosse uma fotografia de um prisma captando a refração da luz e se desfazendo do outro lado em um

¹⁹⁵“*The Pyramids of Egypt were similiar in (silhoutte) shape to the prism, and were appropriatte symbols of vaulting ambition and madness. More than symbols, they were designed as stepping stones to the heavens from which the Paharaoh’s soul could ascend, along with all his princelly baggage buried longside him!*”. Ibidem, p. 58.

¹⁹⁶Thorgerson foi ao Cairo com um assistente e sua família para fazer as fotografias, mas acabou sozinho na madrugada pois seu companheiro contraiu uma infecção alimentar. O fotógrafo foi abordado por três militares com fuzis no meio do deserto, informando que ele estava em área do exército e teria que sair. Como ele não havia conseguido a foto perfeita, arriou subornar os guardas e obteve sucesso. Idem.

espectro de cores. De forma que na versão comemorativa dos 20 anos ela foi relançada conforme sua versão.¹⁹⁷

Já o projeto gráfico do disco seguinte, *Wish You Were Here*, apresentou uma experiência diferente para os fãs: duas capas distintas, a primeira consistia em um plástico preto com um adesivo circular colado na frente, e a outra, logo após o plástico ser rasgado, a fotografia de dois homens, um deles em chamas, em um aperto de mão. Vejamos a primeira:

Figura 3 - Plástico na capa externa de *Wish You Were Here* – 1975



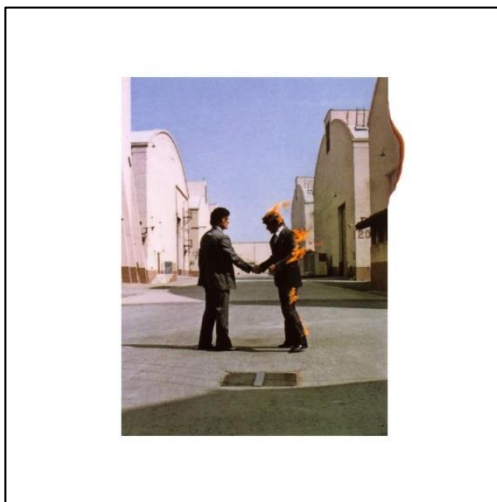
Fonte: PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco.

¹⁹⁷ A versão comemorativa dos 20 anos vinha em CD em 5.1 Canais, que consiste em um som dividido em quatro caixas laterais e uma na frente, além de um *subwoofer*, caixa que reverbera sons mais graves, como do contra-baixo. A intenção do grupo era que o expectador tivesse a experiência do disco ao vivo. PINK Floyd – The Making of 'The Dark Side of the Moon'. Dir. de Matthew Longfellow. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainment, 2003. No livro que detalha sua relação com o grupo, este desenho acabaria por ocupar uma página inteira, enquanto que a original apenas um canto da página anterior, dividindo com outras três fotografias e uma caixa de texto. A única mudança feita por Thorgeron foi alterar, com computação gráfica, os locais e ângulos de entrada e saída da luz e das cores para um que coincidissem com o desenho da capa de 1973. THORGERSON, 1997, p.56

O conceito central do disco é a ausência, que pode ser verificada em diversas esferas: ausência de Syd Barrett, a principal delas, ausência de empatia entre os integrantes, sobretudo após a estafa gerada pelo sucesso de *The Dark Side of the Moon*, bem como a ausência de humanidade nas relações comerciais da indústria fonográfica, que minam a criatividade do artista. Mas como retratar a ausência em um projeto visual? Thorgerson vivia um dilema, deixar um espaço em branco já havia sido utilizado na arte minimalista do *The Beatles* (1968), conhecido como “álbum branco”. Assim surgiu a ideia da primeira capa acima: um plástico celofane preto e opaco com o adesivo escondendo a verdadeira capa do público. Vejamos a frase de Thorgerson sobre o projeto: “Ouvi dizer que algumas pessoas cuidadosamente cortaram a borda com uma lâmina e deslizaram o disco para fora. Assim eles têm o álbum envolto até hoje em plástico preto e nunca viram o homem queimando na frente. Quão ausente isto pode ficar?”.¹⁹⁸ O colorido adesivo foi uma marca criada por Georgie Hardie em que os quatro elementos - fogo, ar, terra e água - simbolizam os quatro membros da banda bem equilibrados e harmonizados artisticamente. Enquanto que o aperto de mão com duas mãos mecânicas faz referência à “*Welcome to the Machine*”. O aperto de mão, símbolo gestual que sela um acordo no mundo dos negócios, também está na capa principal do disco:

¹⁹⁸“*I have heard it said that some folks carefully cut the edge with a blade and slide the record out. Thus they have the album to this very day still wrapped in black plastic and have never seen the burning man on the front. How absent can you get?*”. THORGERSON, 1997, p. 76.

Figura 4 - *Capa do disco Wish You Were Here – 1975.*



Fonte: PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco.

Pode-se, a partir das referências visuais, fazer apontamentos e estabelecer relações com o conceito do disco, que enriquecem a experiência da narrativa distópica. A começar pela posição vertical da fotografia, de modo que sobra um grande espaço em branco que evoca, novamente, a ausência. No canto superior direito podemos notar a ponta do papel chamuscada, um sinal de que as chamas já consumiram parte da imagem, tal como a presença e a mente do ex-integrante, que foi consumida lenta e gradualmente pelo LSD. Segundo, a cena fixada na fotografia, que contou com a participação de dois dublês e uma equipe de bombeiros nos estúdios da Warner Brothers, em Los Angeles, permite algumas conclusões interessantes. A própria locação sugere – e antecipa para o ouvinte – parte do conceito do disco: Hollywood é um local onde nada é de verdade e todos estão, de maneira metafórica, representando papéis. Outro elemento é a posição central do aperto de mãos: se pegarmos as técnicas e inovações da pintura renascentista, como o ponto de fuga, no qual todas as linhas convergem para um ponto central na pintura, o que possibilitou, através da perspectiva, proporcionar mais volume às obras. Podemos perceber a intenção em chamar a atenção do espectador para as mãos, para o acordo selado. Os

dois homens que compactuam o gesto são o empresário representante das gravadoras à esquerda, e o jovem e criativo músico no lado direito¹⁹⁹.

Existe uma expressão em inglês, muito utilizada na indústria fonográfica chamada *get burned*, cujo significado é “ficar queimado”. E remete a uma determinada situação ruim ou ter algum prejuízo decorrente de alguma relação comercial no ambiente de negócios. Desta maneira, o homem queimado pode ser o próprio Syd Barrett, que saiu descontente na relação da banda com o sucesso. Há ainda uma interpretação possível para a imagem: “O pacto com o diabo”. Basta considerarmos a maneira como os empresários da indústria fonográfica são apresentados nas músicas “*Have a Cigar*” e “*Welcome to the Machine*”. Vejamos uma imagem da parte detrás do encarte:

Figura 5 - Contracapa do disco *Wish You Were Here* – 1975



Fonte: PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco.

¹⁹⁹Os dois dublês Ronnie Rondell e Danny Rogers tiveram que trocar de lugar para realizar a foto, pois um vento forte vez com que Rondell queimasse suas sobrancelhas e bigode. THORGERSON, 1997, p.76.

Um homem no deserto segurando um disco de platina. A ilustração na contracapa pode sugerir duas interpretações que estão interligadas. A primeira refere-se a Barrett, pois diversos itens identificam o amigo ausente: pulsos e tornozelos inexistentes, o rosto sem expressão, a mala como símbolo de alguém que partiu para longe e o deserto em si, um local onde não há “nada”. Já a segunda leitura liga a outra parte importante do conceito do disco: a indústria fonográfica. Neste sentido o homem de terno e luva seria um representante desta indústria, que, ao mostrar o disco de platina ou diamante, seduz os músicos sobre possibilidades de venda do álbum²⁰⁰. A ausência de tornozelos, rosto e pulsos são representações da falta de humanidade do homem de negócios, o que interessa nele é justamente o símbolo de sucesso que ele representa²⁰¹.

Segundo Scarfe, a visão de mundo do pintor belga René Magritte serviu tanto como inspiração para a capa do disco quanto para videoclipe de “*Shine on You Crazy Diamond*” (Apêndice A): “A Hipgnosis foi inspirada por artistas surrealistas, incluindo René Magritte, Salvador Dalí e Man Ray. A imagem de um homem sem rosto usando chapéu coco na contracapa de *Wish You Were Here* presta homenagem a Magritte, que repetidamente pintou chapéus coco”²⁰² (Anexo D). Como exemplo, os inúmeros autorretratos que se

²⁰⁰ A Federação Internacional de Indústria Fonográfica (IFPI) é o órgão regulador que atribui prêmios e certificações para vendas de discos. Existem os discos de ouro, platina (5 vezes o de ouro) e diamante (10 vezes o de ouro), com variações menores como prata, ou duplo platina. Os números variam conforme o mercado e realidade de cada país.

²⁰¹ O tema da ausência também está nas demais artes do disco, como um homem nadando nas areias de um deserto; um forro de tecido translúcido flutuando em meio a um bosque arborizado (Anexo E) ou ainda uma paisagem com um lago espelhado, refletindo a formação rochosa de fundo. A imagem é interrompida pelo mergulho de um homem, cujo corpo está metade submerso, mas não há agitação na água pela sua entrada, como se ele não fizesse parte daquela paisagem, ou não exercesse qualquer influência ao seu redor. PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco.

²⁰² “*Hipgonisis were inpired by surrealists artists including René Magritte, Salvador Dalí and Man Ray. The image of a faceless bowlwer-hatted man on the back cover of Wish You Were Here pays homage to Magritte, who repeatedly painted bowlwer hats*”. Pink Floyd: Their Mortal Remains, 2017, p.232.

assemelham ao tema da ausência, tais como o homem sem rosto em *The Pilgrim* (1966), outros com a face coberta por uma maçã, *The Son of a Man* (1964) ou uma ave, como em *Man in a Bowler Hat* (1964)²⁰³.

A narrativa distópica do Pink Floyd recebia novos significados nos espetáculos ao vivo. E em algumas montagens o título entregava a “moral” da história. Como exemplo, as primeiras vezes que tocaram *The Dark Side of the Moon*, antes mesmo de gravá-lo, quando o chamavam “*Dark Side of the Moon – A Piece for Assorted Lunatics*”. Em outras ocasiões substituíam o nome provisório do disco por “*Eclipse*”.

Entre o grande volume de equipamentos, havia a réplica de um avião de quatro metros repleto de luzes que voava sobre o público e explodia junto com o estrondo final em “*On The Run*”. Os antigos projetores de luzes e tintas deram lugar a uma grande estofa circular (Anexo C). Dentre os vídeos exibidos durante o show, havia animações de Ian Eames, diretor de cinema inglês, então estudante na Birmingham Art College. Como por exemplo a sequência exibida durante a parte instrumental de “*Time*”, com imagens de um relógio de bolso amarelo com fundo branco, ora girando em um turbulento céu azul, ora multiplicando-se em dezenas de imagens do mesmo relógio. Depois eles passavam em fila, giravam em espiral ou esticavam e encolhiam sobre um céu azul celestial. As imagens, em conjunto com os acordes estendidos do teclado de Wright e dos repiques da percussão de Mason, transmitiam uma soturna sensação sobre a passagem melancólica do tempo.²⁰⁴

²⁰³ René Magritte (Bélgica, 1898 – 1967) fez parte da última geração de surrealistas europeus. Até 1926 trabalhava na ilustração de papeis de parede, cartazes e propagandas. Seu traço realista era marcado pelo imprevisto, sobreposição de objetos em lugares inesperados, brechas e vazios que denotavam ilusão e esperteza. GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000. p. 434. Ver: ALLMER, Patrícia. *This Is Magritte* Londres: Laurence King, 2017.

²⁰⁴ Mais de nove toneladas de equipamentos, sendo uma mesa com 28 canais de som, e um sistema de som quadrifônico foram utilizados para imergir a audiência na narrativa audiovisual. Havia ainda um sistema inovador de montagens, com elevadores hidráulicos criados pelo engenheiro da equipe. POVEY, 2016, p. 216. Pink Floyd – “*Speak To Me*” / “*Time*” – Filmes para projeção em turnê (1973, 1987). Em <<https://www.youtube.com/watch?v=dO4qfrSpx1M>>. Acesso em 10 de março de 2017.

A proposta do Pink Floyd era uma imersão do público no conceito do disco. A apresentação começava e terminava com sons de batimentos cardíacos, o que dava a ideia de um ciclo fechado, mais especificamente, de uma vida inteira.²⁰⁵ Como exemplo a resenha do jornal britânico *Record Mirror*, sobre o show ocorrido em Londres no Earls Court no dia 19 de maio de 1973, que descreveu a noite como uma “experiência aural total”, cujos efeitos e músicas entravam como “sons celestiais invadindo cada fibra da consciência”, o que rendeu dez minutos de palmas antes de o grupo voltar com a música “*One of These Days*”²⁰⁶.

Apesar dos esforços da banda em negar a ligação do disco com viagens espaciais, eles utilizavam desta mesma fama para promover a turnê. Vejamos o *tour book*, uma revista que era distribuída na entrada dos shows em 1974²⁰⁷.

²⁰⁵Cada show da turnê foi dividido em duas partes, de modo que na primeira parte tocavam as músicas “*Obscured By Clouds*”, “*When You-re In*”, “*Set the controls to the heart of sun*”, “*Childhood’s End*”, “*Careful With That Axe, Eugene!*”, já na segunda parte o novo disco era executado integralmente, na ordem original de lançamento. Idem, p. 216.

²⁰⁶Ibidem, p.217.

²⁰⁷Durante a turnê francesa em 1974, eles exploraram algumas possibilidades de relacionar a música com outras expressões artísticas. Além das trilhas sonoras já citadas, podemos citar o projeto com a companhia do Balé de Marselha do francês Roland Petit. O que era para ser uma peça baseada na obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, acabou utilizando algumas músicas do próprio Pink Floyd com apresentações lotadas em Marselha e Paris. Dividido em três atos, apenas o terceiro era sobre a banda “3- The Pink Floyd Balé. Um Balé em quatro movimentos, baseados no *set list* seguinte: “*One of these Days*”, “*Careful With That Axe, Eugene*”, “*Obscured by Clouds*”, “*When You’re In*” e “*Echoes*”.” MASON, 2012, p. 220. E POVEY, 2016, p. 205.

Figura 6 - Capa e contracapa Pink Floyd Tour Book -1974-75.



Fonte: THORGERSON, 1997, p.81-82.

O *tour book* de 16 páginas foi uma criação da Hipnosis, juntamente com Nick Mason, Gerald Scarfe e outros desenhistas convidados. Somente as páginas da Figura 7 são coloridas, as demais são em papel jornal preto e branco. Entre o conteúdo está o nome de toda equipe, dos *roadies* aos músicos convidados para a turnê, um *quiz* de 16 perguntas sobre a história da banda²⁰⁸.

²⁰⁸ *Quiz* é um passatempo comum nos pubs do Reino Unido. O guia também trazia as letras de três músicas, um desenho cartunescos de Gerald Scarfe, da banda tocando no palco. Há, ainda, quatro aventuras distintas, cada qual envolvendo um membro sozinho. A primeira é “*Rog of the Rovers*”, uma história de duas páginas sobre Roger Waters, jogador de futebol e artilheiro do time, um dos antigos sonhos e grande paixão do músico, como aparece na letra de “*Money*”. A história seguinte é “*Captain Mason, R. N.*”, uma aventura naval na Segunda Guerra, onde Nick Mason é um capitão de um navio inglês que combate nazistas. Em seguida há a história “*Rich Right - He’s Rich & He’s Right*”, uma grande festa surreal repleta de personalidades e referências à cultura pop na qual o protagonista, Richard Wright, está cercado de mulheres nuas, tem bastante amigos, muito dinheiro, mas – como descrito na introdução – não tem uma história, um

Porém, analisaremos a Figura 7, que acaba por delimitar duas questões importantes presentes nos discos que são o mote deste capítulo. A imagem da direita, a capa da filipeta, apresenta dois alienígenas humanóides dentro de uma nave espacial observando o mesmo fenômeno físico apresentado na capa de *The Dark Side of the Moon*. Um deles pergunta: “O que é isso? Poderia haver alguma forma de inteligência criativa lá fora?”. O outro responde: “Eu não sei, Storm... Mas eu estou recebendo resposta de Nil do meu globo de transferência!”²⁰⁹. Aqui os extra-terrestres tem os nomes dos artistas da Hipgnosis, que provavelmente tiveram liberdade criativa dos membros para publicar este programa, mesmo carecendo da aprovação dos mesmos. O curioso é que o conceito por eles repudiados de viagem interestelar psicodélica, serviu como uma primeira apresentação imagética ao fã que, ao receber o programa, começava a experienciar o espetáculo. Essas contradições podem ser em virtude da liberdade criativa do desenhista, que criava uma arte que nem sempre precisava passar pelo crivo da banda nessas publicações secundárias, se comparada à uma arte de capa. Ou ainda uma fase de transição, em que era difícil de desfazer totalmente das antigas propagandas e paradigmas.

Os temas na contracapa são as drogas recreativas usadas para ampliar experiências visuais e auditivas nos shows e a insistência em associar o grupo às viagens espaciais e ficção científica. A série de seis quadros, formando uma tira de história em quadrinho tem o título no canto superior esquerdo: “Você cavou o show, e você cavou a música. Agora ... ligue-se com o sinal da sorte da pirâmide do Pink Floyd”. De acordo com Storm ela “descreve os procedimentos para um fã seguir e transmutar para outro plano de existência, sem fazer uso de nenhuma substância ilegal. Houve uma breve tentativa entre as audiências do Floyd para fazer o sinal em massa, mas não durou. Acho que não funcionou muito bem”²¹⁰. Talvez isso fosse uma tentativa de desvincular a imagem da banda da contracultura e do LSD.

roteiro. A última é “*The Exploits of Dave Derring*”, na qual David Gilmour é um piloto de bicicleta em uma corrida traiçoeira.

²⁰⁹ “*What is it? Could there be any form of creative intelligence out there? I don't know, Storm... But I'm getting Nil Response from my transfer globe!*” THORGERSON, 1997, p.82.

²¹⁰ “*Depicts the procedures for a fan to follow in order to transmute onto another plane of existence, without the ingestion of any illegal substances. There was a brief craze amongst Floyd audiences for doing the sign en masse, but it didn't last. I guess it didn't work too well*”. Ibidem. p.80.

A resenha do jornalista Mick Farren sobre a turnê de 1977 para a *New Music Express* apresenta alguns elementos convenientes para esta tese²¹¹. O primeiro deles é, novamente, a insistência em associar o grupo com viagens espaciais, que pode ser verificado tanto no título da matéria – “*Pink Floyd: Eyeless In The Galaxy*” – quanto em frases como: “O Floyd, [...], parecem mais com técnicos do que estrelas do rock. Visualmente eles têm mais em comum com controladores terrestres da NASA do que com The Rolling Stones”²¹². Em seguida, Farren continua a análise:

O visual tende a confirmar essa impressão de uma deprimentemente e desesperada de viagem através de um cosmos ameaçadoramente estéril. Na tela do monstruoso disco, um mar de sangue em ebulição se afunda contra monólitos brilhantes e sem rosto, uma flor se abre apenas para voltar a se fechar uma bola de aço inexpressiva. Um triceratops mecânico marcha implacavelmente através de uma paisagem marciana. Eles são maravilhosamente concebidos e executados, mas não há vestígios de humanidade sobre eles.²¹³

²¹¹ Somente em 1977, com a turnê *In the Flesh*, que o Pink Floyd tocou *Wish You Were Here* na íntegra. De modo que, na segunda parte, *Animals* era igualmente executado por completo.

²¹² “*The Floyd, plus their extra guitarist and horn player, look more like technicians than rock stars. Visually they have more in common with NASA ground control than with The Rolling Stones*”. FARREN, Mick. *Pink Floyd: Eyeless In The Galaxy*. Londres: *New Musical Express*, 26 de Março de 1977. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-eyeless-in-the-galaxy>> Acesso em 11 de outubro de 2017.

²¹³ “*The visuals tend to confirm this impression of a depressingly hopeless journey through a menacingly sterile cosmos. On the monster disc screen, boiling seas of blood dash themselves against gleaming faceless monoliths, a flower opens only to snap shut into a featureless steel ball. A mechanical triceratops marches relentlessly across a Martian landscape. They're beautifully conceived and executed, but there isn't a trace of humanity about them*”. FARREN, Mick. *Pink Floyd: Eyeless In The Galaxy*. Londres: *New Musical Express*, 26 de Março de 1977. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-eyeless-in-the-galaxy>> Acesso em 11 de outubro de 2017.

A descrição acima é sobre a animação de Gerald Scarfe durante a execução da música “*Welcome to the Machine*”. É compreensível associar um terreno desértico com uma paisagem marciana, e monstros robóticos com naves espaciais, afinal, o Pink Floyd apresentava-se, pelo menos até 1972, como rock espacial, com longas jams instrumentais viajantes que exploram temas do espaço. E, nas visões dos críticos, deveria haver indícios, mesmo após cinco anos, que pudessem conectar todos os elementos e dar um sentido às imagens e música do grupo.

As cenas pós-apocalípticas e desoladoras iniciam em um deserto com uma grande esfera metálica com pétalas que abrem e fecham, em sincronia com o som ondular e mecânico de “*Welcome to the Machine*”. Para, em seguida, transbordar sangue junto de enormes torres de ferro. Há também o supracitado monstro robótico que caminha nesta paisagem insolita, o qual Scarfe define como “apenas um cachorro grande, um pouco como um cachorro de Goya”²¹⁴. Todos estes elementos presentes na estética da animação de Scarfe em muito assemelham-se às obras distópicas *Duna* (1965) escrita por Frank Herbert, e adaptada para o cinema pelo diretor David Lynch em 1984 e a série de filmes *Mad Max* (1979,1981,1985) do diretor George Miller, posteriores ao disco. Entretanto não afirmo haver uma ligação direta entre as animações de Mike Stuart e estes filmes²¹⁵. O que é comum a ambos, são símbolos que são caros às narrativas distópicas, em sua maioria ficções científicas alocadas em um futuro no qual as máquinas dominam um lugar sem humanidade.

²¹⁴ “*Just a big dog, a bit like a Goya dog*”. SCARFE, 2010, p.29. Referência à obra *The Drowning Dog* (pintado entre 1819-1823) do pintor espanhol Francisco Goya, situado no Museu do Prado, Madri. Trata-se de uma pintura vertical, em uma porta de madeira, com tons escuros e marrons, na qual a cabeça de um cachorro aparece pequena, na parte inferior do quadro, atrás do que parece ser um cômodo de areia, sugerindo que o animal estaria caminhando em uma paisagem árida, em um declive do terreno. <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-drowningdog/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-a b1c6969bca6>>. Acesso em 17 de Outubro de 2017.

²¹⁵ O ilustrador e animador britânico Mike Stuart participou de diversas animações, como animador das séries de TV dos The Beatles (1965-66), *O Submarino Amarelo* (1968), o filme *Monty Python – o sentido da vida* (1983) e uma série animada infantil, *Kipper* (1997-2000), entre outras colaborações.

2.1 Diamantes do passado: Syd Barrett, drogas e contracultura na Inglaterra

Rick e eu dávamos uns tapinhas no baseado de vez em quando, mas Roger e Nick não. Não fazíamos nossos discos sob influência de drogas, mas tínhamos saído do que se chamava era psicodélica, e nenhum de nós ficava chocado com tais rótulos. Acho que nossa música induzia muito mais aquele tipo de lance do que outras; estávamos a muito tempo envolvidos em fazer música para a mente, assim como para o coração, mas não era parte essencial de nós.²¹⁶

Convém fazermos um recuo temporal para compreender os alicerces da crítica social presente nas músicas. O Pink Floyd emergiu da cultura jovem e *underground* inglesa em meados da década de 1960.

O historiador britânico Arthur Marwick, em seu livro sobre os anos sessenta, classifica este período como “a longa década” que vai de 1958 até 1974. Época também chamada de “mini-renascença”. Pois, assim como o Renascimento Europeu (1300-1600), “Em que as normas e os valores artísticos, as idéias sobre a sociedade e as relações entre os indivíduos com ela foram transformados e, portanto, teve efeitos profundos sobre séculos seguintes”.²¹⁷ A baliza determinada por Marwick inicia em 1958 quando as mudanças econômicas implementadas no pós-guerra começaram a fazer efeito no comportamento das famílias, em especial dos jovens. E termina em 1974, pois assim como a denominação de Hobsbawm para o fim da Era de Ouro de 1973, ano da crise do petróleo, Marwick utiliza o ano seguinte, pois foi quando a população sentiu a crise.

Marwick enumera uma série de tópicos para compreender a década de 1960:

Se tivessem que explicar o barulho, sejam os sobreviventes da década ou os observadores das repetidas tentativas de conjurá-la,

²¹⁶GILMOUR, David. In: HARRIS, 2006, p.196.

²¹⁷MARWICK, Arthur. *The Sixties - Cultural Revolution in Britain, France, Italy and United States*, c. 1958-c.1974. Londres: Bloomsbury Publishing, 1998.p.20

provavelmente conseguiriam juntar uma lista de seus traços mais marcantes, que poderiam parecer como algo assim: direitos civis negros; cultura juvenil e vanguarda jovem; idealismo, protesto e rebelião; o triunfo da música popular baseada em modelos afro-americanos e o surgimento dessa música como linguagem universal, com os Beatles como heróis da era; a busca de inspiração nas religiões do Oriente; mudanças maciças nas relações pessoais e no comportamento sexual; uma audácia geral e franqueza nos livros e na mídia, e no comportamento comum; relaxamento na censura; o novo feminismo; libertação gay; o surgimento do “*underground*” e da “contracultura”, otimismo e fé genuína no surgimento de um mundo melhor²¹⁸.

De acordo com Marwick os movimentos de maio de 68 tiveram desdobramentos diferentes em cada país. No caso da Inglaterra ele não foi tão violento como na Itália e França. A própria situação dos estudantes era mais confortável do que nos demais países, nos quais o autoritarismo e o racismo eram muito mais acirrados e latentes do que na Inglaterra. As reivindicações centrais dos estudantes de Oxford e Cambridge eram os direitos estudantis e aumentar sua representação.²¹⁹

Animados com o inédito sucesso internacional de bandas britânicas como The Beatles, The Rolling Stones e The Who a

²¹⁸ “*If asked to explain the fuss, both survivors of the decade and observers of the repeated attempts subsequently to conjure it up again could probably manage to put together a list of its most striking features, which might look something like this: black civil rights; youth culture and trend-setting by young people; idealism, protest, and rebellion; the triumph of popular music based on Afro-American models and the emergence of this music as a universal language, with the Beatles as the heroes of the age; the search for inspiration in the religions of the Orient; massive changes in personal relationships and sexual behaviour; a general audacity and frankness in books and in the media, and in ordinary behaviour; relaxation in censorship; the new feminism; gay liberation; the emergence of ‘the underground’ and ‘the counterculture’; optimism and genuine faith in the dawning of a better world*”.²¹⁸ Ibidem, 1998, p.14.

²¹⁹ Ibidem. p.113.

juventude inglesa da década de 1960 estava envolta em uma atmosfera que estimulava a criatividade e incentivava as expressões artíficas. Além da cena *underground* londrina havia o movimento beatnik – ou geração *Beat* – oriunda dos Estados Unidos, com a música de Bob Dylan e a contracultura do Oeste, em especial de São Francisco.

Segundo a pesquisa de Rodrigo Merheb,

A diferença mais significativa na linguagem aconteceu quando os ingleses entraram em cena dialogando de igual para igual com os americanos. O rock britânico fez uma transição relâmpago do papel de figurante para definidor de novas tendências, no bojo de uma transformação que englobou toda paisagem cultural londrina. Essa interlocução surgiu exatamente quando ideólogos da contracultura perceberam a possibilidade de criar um vínculo filosófico entre as múltiplas visões contrárias ao *establishment*²²⁰.

De acordo com Jeremi Suri a contracultura foi uma resposta ao contexto da Guerra Fria e à insatisfação dos universitários aos rigores do Ensino Superior.²²¹ Segundo a autora, Theodore Roszak foi um dos pioneiros na tentativa de tentar compreender o movimento ainda nos anos 1960. Foi ele quem popularizou o termo e foi um dos pioneiros em tentar compreender o fenômeno ainda durante a década de 1960. E o definia como subculturas urbanas e boêmias que teriam nutrido jovens desde o início do século XX, fazendo-os desafiar as autoridades e suas imposições, bem como a padronização estética da “civilização ocidental”.²²²

Ademais, a contracultura internacional é, ao mesmo tempo, produto e agente transformador da Guerra Fria. Pois, apesar de ela não revolucionar o mundo, é indiscutível que exerceu uma poderosa influência nas políticas da Guerra Fria, vários de seus líderes de ambos

²²⁰ MERHEB, Rodrigo. *O Som da Revolução. Uma História Cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.18.

²²¹SURI, Jeremi. The rise and Fall of an International Counterculture, 1960-1975. In: *American History Review* Vol.114.1, Fev, 2009. p.46.

²²² Idem,

os lados da cortina de ferro abandonaram seus projetos ideológicos, com promessas de renovação.²²³

A arte moderna, a literatura e a música emergiram dessas comunidades culturais, assim como os novos hábitos pessoais. A liberação sexual e os usos sociais de novas drogas tornaram-se identificando características para esses grupos culturais. Seu comportamento incorporou a dissidência política, mas centrou-se mais diretamente na rebelião e nas experiências culturais²²⁴

Assim como Marwick, o autor coloca movimentos como o rock, literatura *beat* ou expressionismo abstrato como formas distintas de rebelião cultural nas sociedades industriais do pós-guerra, seriam grupos que cultuavam sentimentos de não alienação, propondo uma volta ao mundo “natural”, em oposição ao “não natural”, cercado por propagandas da sociedade industrial. Entretanto, há na contracultura da década de 1960 algumas características que a tornam única, sobretudo por sua composição social e sua expansão geográfica.

A geração de jovens que desafiou o *status quo* em 1968 vivia em melhores condições do que as gerações passadas, especialmente em países como Alemanha Ocidental, União Soviética e Estados Unidos. Era uma geração que teve acesso a bens de consumo, educação e lazer. Eles inclusive viviam de maneira mais segura, mesmo em países comunistas, se comparado ao período stalinista e as recessões norte-americanas. Segundo Suri, “isso foi uma revolta, em muitos casos, dos privilegiados contra os líderes que conferiram privilégios”.²²⁵

Jovens estudantes universitários, em particular, estudando em instituições concebidas em um contexto de Guerra Fria para treinar a próxima geração de líderes de Estado, rejeitaram não

²²³ *Ibidem*, p.68.

²²⁴ “*Modern art, literature, and music emerged from these cultural communities, as did new personal habits. Sexual liberation and the social uses of new drugs became identifying characteristics for these cultural groups. Their behavior embodied political dissent, but it centered more directly on cultural rebellion and experimentations*”. *Ibid*, p.47.

²²⁵ *Ibid*, p.46.

apenas as políticas dos seus anciãos, mas os próprios pressupostos sobre os quais os mais velhos tinham construído sua autoridade²²⁶.

Uma visão menos eurocêntrica deste contexto, a qual o autor chamou de “efervescência de utopias”, é a de Rafael Rosa Hagemeyer:

O ano de 1968 entrou para história como o marco de uma rebelião mundial da juventude. Lutava-se pelos direitos civis e contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, pela autonomia dos trabalhadores na França, contra a intervenção soviética na Tchecoslováquia, pela liberdade sexual em toda parte. Foram batalhas amplamente difundidas por agências de notícias na imprensa mundial, o que fortalecia os laços de solidariedade entre movimentos estudantis no mundo inteiro. Seria uma distorção bastante grave, porém, colocar os Estados Unidos ou a França como epicentro dos conflitos; afinal, os grandes heróis daquela geração vinham do chamado Terceiro Mundo. Era Mao Tsé-Tung, o líder da revolução chinesa, que havia conclamado a juventude para realizar sua “revolução cultural”. Era Ho Chi Minh, o líder da guerrilha vietnamita, que desmoralizava a intervenção militar da principal potência do planeta. E era, principalmente, Ernesto Che Guevara, que simbolizava – como simboliza até hoje – os ideais daquela época.²²⁷

A frustração popular não era somente uma reação à Guerra Fria. Era também, inspirada na retórica desta guerra e encorajada por seus líderes.²²⁸ De maneira que a contracultura não era sobre necessidades

²²⁶ “Young college students, in particular, studying at institutions designed in a Cold War context to train the next generation of state leaders, rejected not just the policies of their elders, but the very assumptions upon which their elders had built their authority”. SURI, 2009, p.46.

²²⁷ HAGEMEYER, Rafael Rosa. *Caminhando e cantando. O imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968*. São Paulo: EDUSP, 2016. p.17.

²²⁸ SURI, 2009, p.54.

materiais. Concentrou-se em demandas espirituais e ideológicas satisfeitas que os cidadãos acreditavam estarem sendo bloqueadas pela Guerra Fria e seus líderes. “Era uma competição entre o capitalismo e as energias das reformas domésticas”²²⁹.

Dentre os novos desafios proclamados pelos diversos grupos, podemos destacar os direitos civis, a descolonização, o desarmamento nuclear e a igualdade de gênero. Em um movimento que balançou as estruturas do poder político, mas não o derrubou, embora tenha colocado seus líderes em alerta, fazendo-os tomar contra-medidas para controlar estes protestos. Isto ajuda a explicar, em parte, porque a década de 1970 viu a hegemonia de governos conservadores, em detrimento de políticos emergidos da Nova Esquerda.²³⁰

A Londres daquele contexto era repleta de bares, personalidades e espaços de experimentação e vanguarda artística. Entre os exemplos a publicação semanal *International Times*, lançada em outubro de 1966. Assim como *Marquee Club*, um *pub* no centro da capital inglesa que no final dos anos 60 recebeu nomes como The Jimi Hendrix Experience, Jethro Tull, The Yardbirds, Led Zepellin, The Who, The Rolling Stones e o Pink Floyd.

Outro exemplo é a centenária construção no norte de Londres, Roundhouse, que recebeu diversos shows do movimento *underground*, como em 1967, quando sediou o congresso internacional “*Dialectics of Liberation*”, com participação de diversos acadêmicos, entre eles o pensador Herbert Marcuse, o poeta beat Allen Ginsberg e do médico psiquiatra Ronald D. Laing²³¹.

Podemos citar a *UFO*, como outro exemplo de convívio e efervescência da contracultura na capital inglesa. Mais do que uma casa noturna, o local funcionava como epicentro do movimento *underground* de Londres, no qual o Pink Floyd tornou-se a banda da casa. A estética do grupo, do público e do clube em si, seguia a palavra da moda, “piscodélica”, uma imagem que perseguiria a banda por muito tempo (Anexo A). Ao avaliar este período o baterista Nick Mason ponderou:

²²⁹ “*The counterculture was not about material needs. It focused on unrealized spiritual and ideological demands that citizens believed were being stymied by the Cold War and its dominant leaders. Competition between capitalism and energies from domestic reforms*”.

²³⁰ *Ibidem*, p.46.

²³¹ Sobre o congresso ver: COOPER, David. *The Dialectics of Liberation*. Nova Iorque: Penguin Books, 2016.

Na minha opinião a associação com o *underground* era certamente uma conveniência. Acredito que todos concordávamos com isto. Mas, como ocorre com esse tipo de coisa, havia algo bom no lance, misturado a um bocado de conversa fiada. Surgiam algumas boas ideias, e certas opiniões generosas bem fundamentadas. Mas havia também um número igual de pessoas com cartas de tarô e cristais. A quantidade de rosários de amor que acumulávamos... Nunca cheguei a acreditar que fosse uma boa maneira de projetar nosso futuro.²³²

É possível perceber que se trata de uma fala distanciada, não somente temporal, mas ideologicamente, daquele movimento. Como grande parte dos livros de memórias, a opinião de Mason revela mais o amadurecimento frente aquelas questões, do que talvez um envolvimento com a cena *underground* em si.

A definição de Richard Neville sobre aquele contexto é elucidativa e reveladora, pois trata de um formador de opinião e escritor, que participou daquele momento. Proveniente da Austrália, Neville publicou em Londres a revista *Oz* (1966-1973).

O objetivo da cultura alternativa era abalar a situação existente, romper as barreiras entre sexos, raças e sabe-se lá o que mais, e era também curtir os bons momentos [...] ampliar o elemento lúdico de que cada um gozava ocasionalmente na vida e tornar isso mais presente não só para si mesmo como para todo mundo. Eu, particularmente, batalhava para abolir a distinção entre trabalho e diversão. Havia algo incrivelmente oprimido na cinzenta massa de cidadãos nas ruas. Eu achava que as pessoas em geral pareciam infelizes, atormentadas, sombrias e tolas, enredadas em ninharias. Acreditava que o que acontecia em Londres traria cor para aquelas faces pálidas e aqueles quartos fúnebres. Com um pouco de sexualidade, músicas excitantes e flores, [...] de

²³² HARRIS, 2006, p.32.

certo modo o rumo da sociedade poderia ser alterado.²³³

O tema da loucura aparece nos dois discos sopesados neste capítulo, e, ao fazer isto a banda evocava diretamente a Syd Barrett. A colocação de John Harris é pertinente, ao notar que havia “algo particularmente fascinante no fato de que o álbum que permitiu que o Pink Floyd se libertasse tenha sido parcialmente inspirado no destino de Barrett”.²³⁴

Syd era um verdadeiro hippie em muitos aspectos. Se ele tivesse uma guitarra, pudesse tocar algumas canções e cantar um pouco de suas maravilhosas partículas de poesia, e alguém lhe fornecesse um bom espaço onde pudesse ouvir seus discos do Bo Diddley, aquilo era o bastante. Mesmo quando começou a ganhar dinheiro, Syd não vivia de forma extravagante. Estava bem contente em morar num flat sem nenhuma mobília. Neste sentido, era um verdadeiro boêmio. Nunca senti que possuísse as características de um *popstar*; não foi feito para isto²³⁵

Nas primeiras formações do Pink Floyd, ainda em Cambridge, Barrett conseguia dar um toque pessoal com sua guitarra e ir além dos três acordes. Seus voos e fantasia musical eram facilmente associados à uma viagem com drogas. Mas o sucesso do primeiro disco, escrito por ele numa súbita manifestação criativa entre o final de 1966 e início de 1967, impulsionado pela música “*See Emily Play*”, fez com que o grupo deixasse a noite londrina e excursionasse por toda Inglaterra de modo a prolongar este sucesso. Foi nesta ocasião, que, segundo Peter Jenner, Barrett começou a dar sinais de problemas: “ficava cada vez mais afastado. Era difícil falar com ele, de casualmente introvertido passou a muito estranho. Sua vida cada vez mais autocentrada, até que raramente o víamos. Aí comecei a me preocupar, achando que algo muito errado estava acontecendo”.²³⁶

²³³ Ibidem, p.30.

²³⁴ Ibidem, p.17.

²³⁵ Ibid, p. 39.

²³⁶ Idem.

No início de 1967 Barrett mudou-se para o bairro de Earl's Court, no oeste de Londres. Entre os colegas que dividiam o apartamento estava Brian Scott, mais conhecido como "Scotty", que havia planejado colocar ácido na caixa de água central da capital do Reino Unido, era seguidor do psicólogo e neurocientista Timothy Leary. Peter Jenner afirmou que o então líder do Pink Floyd "parecia estar sob efeito de ácido todos os dias".

O declínio veio em uma exaustiva turnê juntamente com o Jimi Hendrix Experience e The Nice, quando o vocalista, por vezes recusou-se a cantar ou tocava uma única nota em uma guitarra desafinada. A convivência causou enorme desconforto entre os demais integrantes que tentavam evitar qualquer confronto. Em uma série de apresentações em Birmingham, Syd somente ficava em pé, em frente do palco, sem fazer nada, apenas balançava as pernas. De acordo com Gilmour, a saída de Barrett foi num dia, quando viajariam de Londres para Southampton e alguém falou "devemos pegar Syd? E alguém respondeu: não, não vamos nos incomodar. E assim foi."²³⁷

Percebe-se que a banda, sobretudo Roger Waters, culpa o movimento *underground* e a contracultura pela derrocada mental do ex-líder do grupo. Waters proferiu, no contexto do lançamento de *The Dark Side of the Moon*:

Havia um resíduo de Syd em tudo isso. Era algo muito recente. Ele era a principal força criativa da banda no início; talvez tenha fornecido alguns dos mecanismos. Assim, quando ele sucumbiu à esquizofrenia, foi um golpe muito duro. E também, quando você vê aquilo acontecer com alguém íntimo, de quem você conhece quase a vida inteira, sua mente se pergunta como podem ser as sensibilidades e capacidades mentais humanas [...] Isso foi certamente expressado em "*Brain Damage*": a sensação de que a pessoa não é necessariamente mestre de sua própria identidade; que somos todos marionetes, e as cordas de nossas vidas

²³⁷PINK Floyd – The Story. Produção de Caroline Wright. Londres: BBC TV - Omnibus, 1994. (40:34 min). E THE PINK Floyd Story – Which One's Pink. Direção de Chris Rodley. Produção de Chris Rodley. Música: Pink Floyd. BBC. Londres: 2007. (59:58 min), son.,color.

são manipuladas por nossas histórias, experiências, pais, ancestrais e daí por diante.²³⁸

Um dos primeiros meios de tentativa de tratamento de Barrett foi com a abordagem alternativa do médico escocês Ronald D. Laing, chamada de antipsiquiatria, uma linha de pensamento em alta dentro do movimento *underground* britânico. Um dos argumentos centrais era que as fraquezas da civilização do século XX se manifestavam em casos isolados de colapsos mentais.²³⁹ Não obstante, parte das ideias em “*Brain Damage*” coincidem com os conceitos da antipsiquiatria de Ronald Laing. Inclusive em seu livro, *A Política da Experiência*, há um capítulo intitulado “*Us and Them*”, oitava música do disco²⁴⁰. Jonh Harris sugere que a primeira estrofe da música apresenta, de certa maneira, semelhanças com os conceitos presentes no livro: “A irmandade humana é evocada por homens particulares de acordo com suas circunstâncias. Mas raramente se estende a todos. Em nome de nossa liberdade e irmandade estamos preparados para explodir a outra metade da humanidade ou ser explodidos por ela”.²⁴¹

Vale trazer à luz um exemplo no livro que descrevia a esquizofrenia como uma escolha voluntária, um desejo racional de ausentar-se de situações inevitáveis do cotidiano. Para Laing, “A experiência e o comportamento classificados como esquizofrênicos são uma estratégia especial que a pessoa cria para viver numa situação não vivível”²⁴². Não obstante diagnosticaram o quadro clínico de Syd Barrett

²³⁸ HARRIS, 2006. p.97.

²³⁹ O grupo era formado majoritariamente por psiquiatras britânicos que se posicionavam contra as antigas práticas clínicas, como por exemplo eletrochoque e o uso de psicofarmáco, além de muitas restrições à liberdade dos doentes. De maneira geral eram contra o modo com que a medicina mental era tratada e mesmo a distinção entre “louco” e “normal”. DELACAMPAGNE, Christian. “A contestação antipsiquiátrica”. In: *Mental*. Ano 2, n. 2 Barbacela, jun 2004. P.27-34.

²⁴⁰ LAING, R. D. “Capítulo IV - Nosotros Y Ellos!”. In: *La Política de la Experiencia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1977. p.69-89.

²⁴¹ LAING, Ronald. D. Apud, HARRIS, 2006. p. 98.

²⁴² “*The experience and behavior that gets labeled schizophrenic is an special sort of strategy that a person invents in order to live in and unlivable situation... the person has come to be placed in an untenable position. He cannot make a move... without being beset by contradictory pressures both internally, from himself, and externally, from those around*

dentro destes conceitos, o que o aproximou de Laing²⁴³. O paciente esquizofrênico era visto como alguém capaz de fazer e perceber coisas notáveis que outras pessoas não seriam. A própria sociedade seria responsável por inibir e esconder o potencial de um indivíduo com desarticulação mental inevitável. Segundo Laing, “a pessoa comum é um fragmento murcho, dissecado, do que a pessoa pode ser”.

A visão de Waters como testemunha das práticas de Laing era mais cética e crítica:

Havia muita gente assim, acreditando que era bom ser louco e que os outros é que não faziam sentido algum. Pode até ser que exista algo de pertinente na ideia de que as pessoas consideradas loucas tenham a capacidade de ver coisas que os demais não conseguem, e que suas experiências possam iluminar a vida para nós. Mas ele parecia pensar que a insanidade era uma ideia totalmente subjetiva; que talvez a loucura pudesse dar às pessoas uma percepção mais apurada. No caso de Syd, talvez se pudesse dizer que a tendência para a esquizofrenia foi que lhe deu o talento para externar coisas levemente intangíveis. Mas confesso que sinto muito menos isso agora que naquela época.²⁴⁴

A opinião do empresário da banda, Peter Jenner, também revela sentir certa parcela de culpa, pela condição de Syd, em algumas músicas tanto em *The Dark Side of the Moon* quanto em *Wish You Were Here*:

him. He is, as it were, in a position of checkmate”. LAING. Ronald. D. *The Politics of Experience*. Nova Iorque: Ballantine 1968, p.187.

²⁴³Em um encontro programado entre o músico e Ronald Laing, Syd ficou resistindo e não saiu do carro quando Roger Waters o levou até a casa do médico. Já a família de Barrett estava relutante em admitir seu quadro clínico. Houve discussão entre Waters e seus irmãos, sobre quem era o culpado, a mãe do músico acusava Waters de tê-lo levado para um clube de strip-tease e enchido sua cabeça de drogas. “A verdade é que nunca tive nada a ver com o uso de drogas. Certamente não com Syd, ainda que tenha se entregado completamente ao ácido, o que, tratando-se de um esquizofrênico incipiente, era a pior coisa do mundo a acontecer”. HARRIS, 2006, p.85.

²⁴⁴Ibidem, p. 41.

“foi culpa nossa ou dele? Quem de fato está louco: ele ou todos nós? Será que o maluco está falando a verdade?” Para Jenner, a situação se agravava quando percebia que todo o Pink Floyd estava caminhando no limite naquele contexto, mas “o que havia de errado em Syd andar sobre o limite? Em que ser original, novo e diferente significava ser biruta? Parecia impossível dizer. É um círculo vicioso.”²⁴⁵

Todos os relatos e testemunhos do início do Pink Floyd descrevem Syd Barrett como alguém carismático, engraçado, muito bem relacionado com todos, com uma presença magnética e um constante brilho no olhar, como revelou Gilmour no documentário *Wider Horizons* (2015) sobre seu processo de composição, sua relação com a música e seu último disco. Segundo o guitarrista, após a deterioração da saúde mental, seu colega havia se tornado monossilábico e perdido aquele brilho no olhar. Gilmour recorda que foram cinco shows nos quais a banda tocou com cinco membros.²⁴⁶ Semelhante afirmação é a do produtor do Pink Floyd na época, Joe Boyd “e seus olhos pareciam desligados, como se alguém tivesse apagado sua luz”.²⁴⁷ Segundo Gilmour, “sentíamos que a loucura de Syd era em parte devida às... exigências da indústria fonográfica”. Ou seja, sobre a pressão em ter de fazer um novo *hit*, *single* ou comparar as músicas novas com as anteriores, ou fazer shows mais elaborados e rentáveis, isto por que “a coisa da celebridade não te traz felicidade, pode afastá-lo da sociedade”²⁴⁸.

A composição lírica nos discos analisados neste capítulo, como veremos, é repleta de referências à expansão da mente, mas delimitada por uma linha muito tênue que, ao ser cruzada, pode trazer complicações na saúde mental. Um dos pilares dentro do movimento da contracultura

²⁴⁵Idem, p.45.

²⁴⁶Documentário produzido pela BBC de Londres para promover e divulgar o disco de David Gilmour, *Rattle That Lock* (2015) DAVID Gilmour – Wider Horizons. BBC. Documentário, Kieran Evans (Dir.). Londres.72 min. 2015.

²⁴⁷ Joe Boyd produziu vários artistas, tais como Jimi Hendrix, Taj Mahal, Nick Drake e R.E.M. PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Dir. de John Edginton. Prod. de Joss Crowley Et. All. Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, 2012. 34'09”.

²⁴⁸PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Dir. John Edginton. Produção de Joss Crowley, Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, DVD, son., color. Legendado.2012.

era a busca da “expansão da consciência” e aumento da criatividade através do uso de drogas alucinógenas. Buscava-se chegar aos limites da capacidade cerebral o alcançar “o segredo”. Dois expoentes dentro desta temática foram Aldous Huxley e Timothy Leary²⁴⁹.

Na obra *As portas da percepção* (1954), Huxley relata o uso, resultados e efeitos colaterais da mescalina²⁵⁰. O título é baseado numa passagem do poeta William Blake: “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito”. Uma ressignificação bem peculiar da obra do poeta britânico. De acordo com Huxley, as portas ficam semiabertas justamente para proteger o indivíduo, pois ao escancará-las, pode revelar coisas muito pesadas ou gerar um colapso, caso a saúde mental da pessoa não esteja preparada. Isso se torna bastante evidente com a experiência de Syd. Para Wright, “Certamente o ácido tinha algo a ver com isso. A questão é, não se sabe se o ácido acelerou esse processo que estava acontecendo no cérebro dele, ou se foi a causa disso. Ninguém sabe. Tenho certeza que as drogas tinham muito a ver com isso”.²⁵¹

Já Timothy Leary, neurocientista e psicólogo – tanto inspirado quanto próximo de Huxley – foi um dos mais expressivos e influentes gurus da contracultura. Foi expulso de Harvard ao fazer uma experiência, junto com Dr. Richard Alpert, com ácidos lisérgicos em alunos do curso de graduação em psicologia. O *Harvard Psilocybin Project*, estudava um alucinógeno semelhante ao LSD, derivado de

²⁴⁹ Outro autor, cujos temas eram semelhantes, No Brasil as obras do antropólogo peruano Carlos Castaneda *A Erva do Diabo* (1968), *Uma Estranha Realidade, Viagem a Ixtlan* (1972) e *Porta para o infinito* (1974). Em suma elas relatam experiências extra-sensoriais e xamânicas com o povo Yaqui, uma tribo indígena mexicana, através do uso do peiote, um alucinógeno derivado de uma espécie de cacto.

²⁵⁰ HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção- Céu e Inferno*. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

²⁵¹ “Certainly acid had something to do with it. The point is, you don’t know whether the acid accelerated this process that was happening in his brain, or was the cause of it. No one knows. I’m sure drugs had a lot to do with it”. SCHAFFNER, 1991, p.76.

cogumelos²⁵². O projeto terminou em 1963, quando o colegiado decidiu pelo seu fim, tendo em vista a segurança dos alunos e por se mostrarem céticos quanto aos métodos nada ortodoxos e com o rumo demasiadamente holístico e esotérico das pesquisas.²⁵³

Autor de mais de vinte livros, Leary acreditava que, através da prática de psicoterapias com alucinógenos, poderia acessar partes do subconsciente do paciente e assim alcançar um estado mais elevado de consciência, ou mesmo livrando-o de certos traumas, doenças mentais e depressão²⁵⁴. Ele mesmo, relatou em um dos seus livros, *Flashbacks*, que a utilização do LSD o salvou da depressão²⁵⁵. No entanto, em 1966 a droga foi declarada ilegal nos EUA. Assim, Leary, foi tomado como

²⁵² Outro autor naquele contexto é Ken Kesey, cujo livro sobre ele e sua trupe, os “*Merry Pranksters*” (alegre e brincalhão em tradução livre) foi publicado em 1968 pelo jornalista nova-iorquino Tom Wolfe, *O Teste do ácido do Refresco Elétrico*. Wolfe apresenta um relato da reunião de livres pensadores, poetas, hippies e roqueiros que buscavam usar o LSD como uma forma de libertação social e expansão da consciência na Califórnia. O texto centra na figura de Kenneth Elton Kesey, mais conhecido como Ken Kesey, autor de *Um Estranho no Ninho* (1962) e de outros dez livros, que havia participado de experimentos com LSD mediados pela CIA na universidade de Standford em 1957. Depois fundou uma comunidade alternativa nas montanhas de Los Angeles, La Honda, focada em terapias alucinógenas e posteriormente andava com caminhão colorido distribuindo um ponche lisérgico como o teste descrito no título do livro. Kesey sofreu várias prisões e perseguições na segunda metade dos anos 1960. WOLFE, Tom. *O Teste do ácido do Refresco Elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

²⁵³ Site do departamento de Psicologia de Harvard. <<https://psychology.fas.harvard.edu/people/timothy-leary>> Acesso em 16 de abril de 2017. Ver LATTIN, Don. *The Harvard Psychedelic Club - How Timothy Leary, Ram Dass, Huston Smith, and Andrew Weil Killed the Fifties and Ushred in a New Age of America*. Nova Iorque: HarperCollins, 2010.

²⁵⁴ Entre os livros escritos na década de 60, podemos destacar. LEARY, Timothy. *Flashbacks. “Surfando no caos”*. São Paulo: Beca, 1999. *The Politics of Ecstasy*. Los Angeles: Ronin Publishing, 1965. *Psychedelic Prayers & Other Meditations*. Los Angeles: Ronin Publishing, 1997. Original de 1966. E LEARY, Timothy, METZNER, Ralph Et. All. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. Nona Iorque: Citadel Press, 1992, de 1964.

²⁵⁵ LEARY, Timothy. *Flashbacks - Surfando no Caos*. São Paulo: Beca, 2008.

bode expiatório e preso inúmeras vezes, foi taxado pelo governo de Richard Nixon, como o que havia de pior na contracultura.²⁵⁶

2.2 “Tempo é dinheiro”: alienação e vida moderna em *The Dark Side of the Moon*

Se há uma mensagem central é esta: a vida não é um ensaio. Pelo que sabemos você só tem uma chance e deve fazer suas escolhas baseado em qualquer posição moral, filosófica ou política que vier a adotar... Você faz escolhas durante sua vida, e elas são influenciadas por considerações políticas, por dinheiro e pelo lado obscuro de nossas essências. Você tem, de certa forma, a chance, por menor que seja, de tornar o mundo um lugar mais alegre ou mais sombrio. Todos temos a oportunidade de transcender as tendências e sermos complicados, cruéis e gananciosos. Todos fazemos uma pequena marca na pintura da vida.²⁵⁷

Segundo David Gilmour no documentário *The Making of the Dark Side of the Moon* (2003) - que comemora os 30 anos do disco - foi no trabalho anterior que alcançaram um equilíbrio tanto na musicalidade quanto na relação entre os integrantes: em “*Meddle* que descobrimos o caminho, “*Echoes*”, em especial, foi um avanço”²⁵⁸. Segundo Roger

²⁵⁶Em 1969 Leary concorreu para o cargo de governador da Califórnia contra Ronald Reagan, o *jingle* foi composto por seu amigo John Lennon, mas, descartado, acabou se tornando a música “*Come Together*”, do disco *Abbey Road* (1969). Ele participou, com sua esposa, do clipe “*Give Peace a Chance*”, no mesmo ano. Também recebeu citações em letras de Moody Blues, “*Legend of a Mind*” (1968), e The Who, “*The Seeker*” (1970). Também colaborou com o poeta *beat* Allen Ginsberg, iniciou um projeto de apresentar os alucinógenos para diversos intelectuais. GOFFMAN, K; JOY, D. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. Nova Iorque: Villard, 2004.p.250–252.

²⁵⁷ WATERS, Roger. Entrevista em 2003, ocasião dos 30 anos do *The Dark Side of the Moon*. In: HARRIS, 2006, p.89.

²⁵⁸ A base do roteiro deste documentário são entrevistas dos músicos, além de outros profissionais envolvidos no projeto, trinta anos depois do

Waters, dentre as inspirações que o levou ao conceito do disco estava o medo de morrer nas constantes viagens de avião.²⁵⁹ É interessante vermos como problemas do cotidiano de uma banda em turnê mundial podem, de alguma maneira, formar a base para um conceito muito maior.

Na parte final do documentário há uma edição de diversas imagens que buscam sintetizar o conceito do disco. Começa com explosões e algumas pessoas caminhando, indiferentes umas às outras. Em seguida aparece um relógio correndo e corta para uma cena de civis protestando nas ruas intercalado com imagens de líderes políticos, entre eles Saddam Hussein, Benito Mussolini, Yitzhak Rabin e Yasser Arafat, primeiro ministro de Israel e o presidente da Palestina, apertando as mãos. Em seguida surgem figuras sensualizadas de mulheres e imagens de aviões. Uma variação deste conjunto de imagens e vídeos era exibido nos projetores da turnê na década de 1970.

Todas estas imagens são intercaladas com uma outra, da lua aproximando-se do sol para formar um eclipse. A capa do disco surge, na sequência, em uma esteira de uma linha de montagem. No final as faixas de cores despontam do prisma e formam uma animação de um batimento cardíaco, semelhante ao encontrado no encarte original. A imagem distancia e revela que tudo se passava dentro de um olho. Este clipe sugere um cataclisma de imagens tão angustiantes quanto frustrantes sobre a vida moderna.

Para dar ainda mais profundidade aos temas que tangenciam o conceito do disco, Roger Waters criou uma série de cartões com perguntas aleatórias, cujas respostas pudessem tangenciar alguns temas do álbum. Entre as perguntas, estavam “Qual a última vez que você foi violento? Você tinha direito?”, ou “já pensou que está ficando louco? Tem medo de morrer?”, “*The Dark Side of the Moon* é sobre o que,

lançamento. Portanto devemos ter em vista que se trata de uma lembrança revisitada cuja memória daquele período é afetada não somente pelo longo corte temporal que separa as entrevistas da década de 70, como também pelo próprio sucesso do disco, o que acarreta em um discurso retrospectivo e circunspeto. Assim, este projeto audiovisual celebra o próprio disco e acompanha todo um novo projeto gráfico e de remasterização do som original. PINK Floyd – The Making of 'The Dark Side of the Moon'. Direção de Matthew Longfellow. Produção de Nick Degrundwald, Martin R. Smith. Música: Pink Floyd. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainment, 2003. (49 min.), dvd, son., color. Legendado.

²⁵⁹PINK Floyd – The Making of 'The Dark Side of the Moon', 2003.

afinal?”²⁶⁰. Antes da rodada de perguntas mais profundas, o entrevistado recebia uma série de questões triviais, de maneira a quebrar o gelo e deixá-lo mais à vontade, como “qual sua cor favorita?”. Os participantes eram, em sua maioria, trabalhadores que faziam parte do universo da

²⁶⁰Entre as perguntas no cartão estavam: “1. Qual sua cor favorita? 2. Por que as bandas de rock and roll se separam?. 3. Quando foi a última vez que você bateu em alguém? 4. Por que você fez isso? 5. Você pensou que estava no direito [em realizar um ato violento]? 6. Você está com medo de morrer? 8. Por que você está com medo de morrer 9. Você já pensou sobre o lado escuro da lua? 10. Você acha que está enlouquecendo? 11. Se sim, por quê? 12. O que você acha do lado escuro da lua?”. PINK Floyd. *The Dark Side of the Moon – Immersion box set*. EMI: Londres, 2011.

banda: *roadies* que os acompanhavam na estrada, engenheiros de som, faxineiros e porteiros dos estúdios Abbey Road²⁶¹.

Uma das entrevistas mais interessantes foi com o *roadie* Roger Manifold²⁶².

²⁶¹ É um estúdio de gravação sonora, situado no número 3 da rua Abbey, em Westminster, região central de Londres. Formalmente chama-se *EMI Studios*, em razão da gravadora que o fundou. O complexo, originalmente um edifício residencial, é formado por três estúdios, de modo que o maior comporta uma orquestra sinfônica inteira, com mais de oitenta músicos, além de salas menores para gravação, mixagem e equipamentos. Em 1958 Cliff Richard gravou o compacto “*Move it*”, considerado o primeiro registro de rock produzido na Europa. Mas foi na década de 1960, sobretudo após virar “a casa” dos The Beatles, que o estúdio cresceu e inovou nas técnicas de gravação, mixagem e masterização e deu abertura para bandas que buscavam a experimentação sonora, tais como o Pink Floyd, The Hollies e o supracitado The Beatles. Que, inclusive, homenageou o lugar no disco *Abbey Road* (1960), cuja capa são os quatro músicos atravessando uma faixa de pedestres na esquina desta rua. Dentre as bandas que já gravaram no estúdio, estão Deep Purple, Radiohead, Oasis, Red Hot Chili Peppers e Muse. Além de músicos brasileiros, tais como Skank, Cachorro Grande, Lobão e Roupas Nova, entre outros. É notória a qualidade e excelência do local em suas produções, estrutura, equipamentos, bem como uma qualificada equipe profissional, formada por músicos, engenheiros de som, produtores e *roadies*. E, o próprio fato de gravar neste local já carrega em si certa fama, ou, por vezes, estratégia de mercado, mas também é provável que muitos destes artistas contemporâneos realizam sonhos profissionais, e pessoais, com o feito. Sobre o estúdio e seu contexto, ver: SOUTHALL, Brian; VINCE, Peter; ROUSE, Alan. *Abbey Road: The Story of the World's Most Famous Recording Studios*. Londres: Omnibus Press, 2010. E MACDONALD, Ian. *The Revolution in the Head – The Beatles Records and the Sixties*. Londres: Random House, 2005. E LEWISOHN, Mark. *The Complete Beatles Recording Sessions: The Official Story of the Abbey Road Years*. Londres: Hamlyn Publishing Group Limited, 1988.

²⁶² Entre outros participantes que responderam o questionário estavam os integrantes da banda The Wings, cujo líder era o ex-beatle Paul McCartney. Paul respondeu às questões de forma decorada e brincalhona, como se tivesse interpretando alguém. Gilmour o considerou “muito esperto e fechado” enquanto Waters achou interessante a interpretação, mas inútil, “pois estava tentando ser engraçado e não queríamos nada daquilo”. HARRIS, 2006, p.156.

Roger Waters: - Como você se sente a respeito disto? Tem Medo?

Roger Manifold:- Da morte? Uau. O que é isso cara...cara, me diga. Não sei. Uma vez tive minha cabeça lida por uma garota que estava nessa transa de astrologia. Dei a ela minha data de nascimento e tudo o mais. Você saca isso? Cara, ela me disse para onde minha energia estava canalizada e falou que um destes canais eram “experiências”. Assim, quando você der de cara com a morte vai ser uma viagem, não vai? Como nunca experimentei isto antes, então vai ser legal [risos]. Não me chateia de maneira alguma. Vivo hoje, morto amanhã. Sou assim, não há com que se preocupar. Nunca me preocupei. É uma coisa nova, não é? ²⁶³

Este disco também é um divisor de águas na função de Roger Waters como principal letrista do Pink Floyd. No supracitado documentário é consenso entre todos que este trabalho representa o amadurecimento de Waters no desenvolvimento lírico. Ao qual Mason define como uma ideia inteligente em abordar um assunto sobem diversos ângulos, transformando assuntos “banais” com apelo universal sobre preocupações emocionais e psicológicas²⁶⁴.

Vejamos a declaração do próprio músico, sobre seu papel como força criativa e líder da banda:

Esta sempre foi minha luta no Pink Floyd: tentar arrastá-lo, à força, de volta dos limites do espaço, dos caprichos de Syd, por mais bonitos que fossem, para minhas preocupações, que eram muito mais políticas e filosóficas. Mesmo hoje as pessoas falam de espaço. Que porra é essa? Nada tinha a ver com minhas questões. Espaço: de que estavam falando? Espaço interior, talvez. Fiz um esforço consciente quando escrevia as letras de *The Dark Side of the Moon* para tirar enorme risco de ser banal em relação a muitos aspectos, de maneira que

²⁶³Idem.

²⁶⁴PINK Floyd – The Making of ‘The Dark Side of the Moon’. 2003.

as ideias fossem colocadas de maneira mais simples e claras possível.²⁶⁵

Há alguns pontos interessantes nesta colocação de Waters, um deles é uma tentativa evidente de afastar o grupo daquela atmosfera musical que envolvia a fase inicial, e tudo aquilo que ela poderia representar: psicodelia, *underground* e uso de entorpecentes. Entretanto sobre este movimento, as declarações do grupo não necessariamente apontam uma negação, mas antes um distanciamento, ou certo desapontamento com a contracultura e a cena *underground*. O que pode soar contraditório, haja vista que os dois discos deste capítulo são parcialmente inspirados naquela época. No entanto, acredito que é precisamente esta decepção que gera uma posição contrária, uma antítese. Enfim, a distopia surgiria, portanto, como desengano acerca das utopias da década de 60. O outro ponto da fala de Waters é a dissociação do *The Dark Side of the Moon* com um conceito espacial. Vejamos a resenha do *The Wisconsin State Journal* sobre o concerto da turnê realizado na capital do estado, Madison. O “Pink Floyd se atualizou e vem com uma leve roupagem de rock espacial, uma mistura de um *set* duramente conduzido, truques eletrônicos e som quadrifônico”.²⁶⁶

Existia, de fato, uma tendência em associar o Pink Floyd com uma temática de ficção científica. Seja pela exploração de novas tecnologias nos shows. Diversas músicas da primeira fase do grupo também eram neste sentido, como “*Set the Controls for the Heart of the Sun*”, “*Astronomy Domini*” e “*Interstellar Overdrive*”. Segundo Harris, o grupo apareceu em um especial da BBC em julho de 1969, para comemorar o pouso da Apollo-11 na Lua.²⁶⁷

A parte lírica deste disco é marcada, portanto, pelo uso de linguagem e mensagens mais diretas e simples, sem tantas metáforas e aliteraões, diferente da fase Barrett²⁶⁸. Mesmo assim, diversas pessoas sentiam-se imbuídas da missão de decodificar o disco, segundo Gilmour, Roger Waters estava farto destas teorias.

²⁶⁵ HARRIS, 2006, p.100.

²⁶⁶ “*Pink Floyd has updated and come around into something loosely labelled space-rock, a mixture of some hard-driving sets, electronic gimmickry and quadrasonic sound*” In: POVEY, 2016, p. 210.

²⁶⁷ HARRIS, 2006, p. 67.

²⁶⁸ MASON, 2012, p.205.

Naqueles dias eles falavam sempre em nos desmistificar. *The Dark Side of the Moon* foi feito para isso. Para ser simples e direto. Quando as cartas começaram a chegar aos montes dizendo ‘isso significa determinada coisa e aquilo quer dizer não sei o quê’, foi um deus-nos-acuda. Mas com o passar dos anos você percebe que está preso a isso. E trinta anos depois você tem *O mágico de Oz* para lhe surpreender. Alguém me mostrou uma vez como funcionava, ou não funcionava. Como me senti? Exausto.²⁶⁹

Uma das diferenças na gravação e produção do *The Dark Side of the Moon* foi que suas músicas já estavam sendo tocadas ao vivo para plateias norte-americanas, europeias e japonesas ao mesmo tempo em que era aprimorado, revisto, editado, enfim, trabalhado de maneira mais lenta. O que permitiu uma maturidade das músicas tanto entre os integrantes, dentro do conceito do próprio disco, quanto na recepção por parte do público.²⁷⁰

A primeira música, “*Speak to Me*”, tem um minuto e meio e funciona como um prelúdio de toda a narrativa distópica. De acordo com Nick Mason, foram retirados trechos de todas as músicas enquanto que o som de batimentos cardíacos foi realizado com um bumbo acolchoado, apesar de o baterista ter tentado utilizar o som de um coração, mas o resultado ficou inaudível.²⁷¹ O acorde de piano na música é mantido por mais um minuto com apoio de um pedal de sustentação²⁷². Tanto o grito desesperador quanto a risada estão associados à loucura, e fazem uma referência à música “*Brain Damage*”.

A música seguinte, “*Breathe*”, tem dois minutos e quarenta e três segundos. Como esta distopia trata de uma vida humana, os primeiros versos indicam uma mãe conversando com seu filho recém-nascido:

²⁶⁹ A fala de Waters faz referência ao suposto sincronismo, já refutado pela banda como não intencional, entre o disco e o filme. HARRIS, 2006, p.13.

²⁷⁰ Idem, p.16.

²⁷¹ MASON, 2012, p.210.

²⁷² O pedal de sustentação, quando acionado, sustenta as cordas e as afasta dos abafadores, o que permite o som vibrar por mais tempo e durar mais. MASON, Nick. *Speak to Me*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado A, faixa 1.

“Respire, inspire o ar/ Não tenha medo de se importar/ Vá, mas não me deixe/ Olhe em sua volta e escolha seu próprio chão”²⁷³.

A primeira frase da estrofe de abertura veio de um uma música que Waters compôs junto com Ron Geesin, chamada “*The Body*”, que falava sobre poluição atmosférica. Enquanto os acordes conservam claras semelhanças com a música “*Down By the River*” (1969) de Neil Young e o piano de Wright foi inspirado em “*Kind of Blues*” (1959), de Miles Davis. Ao adicionar novas frases e encaixar no conceito do disco ela ganha um significado totalmente diferente: o nascimento do protagonista. Deste modo ela inicia com todos os instrumentos em um ritmo lento, até abrir para um solo de Gilmour, executado com um *slide guitar*, que pode ser interpretado como um choro de um recém-nascido²⁷⁴. O guitarrista canta os versos de maneira suave, com efeito de *reverb* (eco) para emular o carinho maternal pelo filho que respira pela primeira vez. Em verdade, todas as músicas deste disco apresentam uma atmosfera e amplitude.²⁷⁵

²⁷³ “*Breathe, breath in the air/ Don't be afraid to care/ Leave, but don't leave me/ Look around/Choose your own ground*”. WATERS, Roger; GILMOUR, David; WRIGHT, Richard. *Breathe*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado A, faixa 2.

²⁷⁴ *Slide Guitar* também conhecida como *Bottleneck Guitar*, é uma técnica de tocar a guitarra deslizando um tubo cilíndrico de metal, vidro ou cerâmica, no dedo indicador ou anelar. Inicialmente uma técnica utilizada na guitarra havaiana e depois para o *blues*, daí o segundo nome, pois adaptavam o pescoço das garrafas de vidro para tocar. David Gilmour utiliza uma guitarra com um suporte para tocar sentado.

²⁷⁵ Em várias músicas do Pink Floyd é possível captar uma suave e profunda atmosfera, tal como um eco que ajuda a criar uma ambiência e algumas sensações e impressões. Proveniente das inovações dos estúdios *Abbey Road*, não era exclusiva do Pink Floyd e marcou uma geração de banda nas décadas de 60 e 70. Tal efeito é gerados pela *Abbey Road Reverb Plates*, instalada em 1957, consiste em quatro placas de ressonância sonora que auxiliam no controle e ampliação do tempo de reverberação fixa nas câmaras de eco do local. O equipamento, projetado pelos engenheiros de som dos Laboratórios de Pesquisa Central da EMI, proporciona uma maior diminuição de ruído e pode variar o tempo de reverberação em até seis segundos. Há, dentro das placas, amplificadores que permitem uma versatilidade de características sonoras. Cada uma abriga uma folha de metal, presa por molas nas extremidades. A definição técnica de Matthew Weiss, engenheiro de som nominado ao Grammy, é elucidativa:

A letra revela as primeiras preocupações da mãe, a importância do filho em conhecer o mundo e encontrar seu lugar nele, mas sem esquecer das raízes: “Para que você tenha uma vida longa e voe alto/ E sorrisos você dará e lágrimas você chorará/ E tudo que você toca e tudo que você vê/ É tudo que a sua vida sempre será”²⁷⁶.

É imprescindível perceber que as tenacidades dos versos iniciais, gradativamente, dão lugar à uma figura mais realista, que mostra que não existem somente coisas boas no mundo, mas que ele é, sobretudo, repleto de decepções e limitações. As nuances no vocal, enaltecem a preocupação da figura maternal.

Corra, coelho, corra
 Cave o buraco, esqueça o sol
 E quando o último trabalho for feito
 Não se sente é hora de cavar mais um
 Para que você tenha uma vida longa e voe alto
 Mas só se você entregar-se à maré
 E equilibrado na maior onda
 Você disputa a corrida para a sepultura
 precoce.²⁷⁷

A palavra *run*, acompanhada de uma nota de órgão que interrompe os conselhos do verso anterior, apontam para o protagonista aquilo que tomará a maior parte de sua vida: o mundo do trabalho. O verbo imperativo da primeira frase indica a hierarquização e

“Em uma folha bidimensional, os ecos mantêm a mesma densidade do início ao fim da reverberação. [...] Como a velocidade do som é muito mais rápida no metal do que no ar, as placas têm uma densidade maior de “eco”. Estes dois fatores são o que dão a assinatura “suave” às caudas de reverberação das placas. Por fim, os tons de frequência mais alta esgotam sua energia muito mais rápido que os tons mais baixos, enquanto os tons mais baixos realmente levam mais tempo para se acumular. WEISS, Matthew. 5 Different Types of Reverb Explained. In: The Pro Audio Files. 22 de setembro de 2017.<<https://theaudiofiles.com/5-different-reverb-types-explained/>> Acesso em 18 de janeiro de 2018.

²⁷⁶“*Long you live and high you fly/ And smiles you'll give and tears you'll cry/ And all you touch and all you see/ Is all your life will ever be*”.

²⁷⁷“*Run, rabbit, run/ Dig that hole, forget the sun /And when at last the work is done/ Don't sit down/ It's time to dig another one/For long you live and high you fly/ But only if you ride the tide/ And balanced on your biggest wave/ You race towards an early grave*”.

subalternização do trabalho. Enquanto que a segunda assinala para o trabalho manual, ou operário, e os sacrifícios necessários para alcançar voos mais altos. O sol desta frase é uma alegoria de algo positivo, o qual o protagonista deve esquecer, pois está concentrado no trabalho.

A força da maré - como sugerido na sexta linha - é um evento natural controlado pela lua. De maneira que é muito mais fácil uma pessoa chegar a um destino utilizando a maré a seu favor do que ir contra ela. Em outras palavras, a mãe apresenta este mundo do trabalho duro, em que apenas é possível ascender, através do autosacrifício e sem questionar. O que apresenta o trabalho como meio de alcançar determinado *status*, mas que, a jornada exaustiva provavelmente o levaria a um final prematuro.

A terceira música é uma peça instrumental, de três minutos e cinquenta segundos, intitulada “*On the Run*”²⁷⁸. Trata-se de uma peça experimental produzida em um sintetizador de som chamado *SynthiA*, “o sucessor do VCS3 (*Voltage Controlled Studio*), era um sintetizador de fabricação inglesa e foi projetado por Peter Zinovieff e uma equipe da *BBC Radio*”.²⁷⁹

Ela inicia com o órgão da música anterior em suspensão, em ordem de manter a continuidade do disco, como instrumentalizar os últimos versos da mesma. A música apresenta várias texturas mecânicas e sons repetitivos semelhante a um metrônomo acelerado, ora com sons ondulares que remetem à sonoridade de filmes de ficção científica. Vários efeitos pré-gravados em fita magnética foram inseridos para dar significados, simbolismo e profundidade à narrativa. O primeiro deles é uma voz feminina que anuncia os horários de voos em um aeroporto. Em seguida escuta-se passos apressados, que foram mixados de modo que alternam entre as caixas, esquerda e direita, e dão a impressão de movimentos circulares. Na metade da música é possível ouvir vozes do que parecer ser um piloto do avião, além de algumas gargalhadas longas e ainda um berro agudo denota sinal de estresse da vida atribulada. Um chimal e um som ondulado acompanham a música inteira e, junto com outras camadas de timbres, podem ser interpretados como a sociedade tecnológica contemporânea.

Nota-se, por conseguinte, sons de avião passando sobre a cabeça do protagonista, junto com barulhos de turbina, que culminam

²⁷⁸ WATERS, Roger; GILMOUR, David. *On the Run*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado A, faixa 3.

²⁷⁹ MASON, 2012, p. 211.

em uma explosão no final da música. Como supracitado, nas apresentações ao vivo um avião foi projetado para encerrar a música e indica parte do medo da banda em turnê, e das consequências de se correr tanto atrás da máquina. Após a explosão podemos ouvir o protagonista correndo com dificuldades para respirar, enquanto sons de relógio crescem lentamente para anunciar a próxima música.

A quarta música é “*Time*”, uma peça de seis minutos e quarenta e oito segundos, retirada de uma gravação com Roger Waters tocando em um violão desafinado. A música abre com uma série de badaladas e tique-taques de relógios que tocam simultaneamente até se tornarem um som desorganizado e caótico. O efeito foi gravado, por Alan Parsons para a EMI, utilizando sinos, despertadores e relógios de parede em uma relojoaria, para demonstrar o potencial do som quadrifônico.²⁸⁰

Após os tique-taques podemos ouvir a colaboração de Nick Mason nos ratatãs, conjunto de percussão afinado com notas específicas, tocando no início, junto com as viradas do contrabaixo, notas soturnas de teclado, e dos sons das longas badaladas dos relógios de pêndulo. O instrumental funciona como o anúncio de uma mensagem sobre o tempo não aproveitado e o tempo arrependido. Cada virada do pêndulo indica, de maneira tensa, a proximidade do narrador, o eu lírico.

Contando os momentos que compõe um dia
monótono
Você desperdiça e perde as horas de uma
maneira improvisada
Perambulando em um pedaço de terra em sua
cidade natal
Esperando alguém ou algo para mostrar-lhe o
caminho.²⁸¹

O primeiro verso de “*Time*” é cantado com uma voz explosiva e raivosa de Gilmour. A entonação nas palavras *around*, *ground* e *town* - traduzidas na terceira frase supracitada - produzem o sentido de estresse.

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ “*Ticking away the moments that makes up a dull day/You fritter and waste the hours in an off hand way/ Kicking around on a piece of ground in your home town/ Waiting for someone or something to show you the way*”. WATERS, Roger; GILMOUR, David; WRIGHT, Richard. *Time*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado A, faixa 4.

A letra descreve alguém completamente perdido em sua terra natal, que não teve ambição para sair de lá e trilhar o próprio caminho, e nem tampouco encontrou algum sentido na vida permanecendo nela. De maneira que aguarda ser resgatado por outro, que lhe mostre o caminho. A palavra “resgate” sugere uma situação de desespero e desconforto. A guitarra e o contrabaixo seguem acompanhando com um som funk e soul, provenientes do blues, e recuam para a entrada do segundo verso, cantado pelo tecladista Richard Wright.

Cansado de deitar-se na luz do sol de ficar em
 casa observando a chuva
 Você é jovem e a vida é longa há tempo para
 aproveitar o dia
 E depois, um dia você descobrirá que dez anos
 ficaram para trás
 Ninguém te avisou quando correr você perdeu o
 tiro de partida.²⁸²

Os apoios vocais femininos passaram por um *Frequency Translator*, um dispositivo que alterava a frequência (distinção pelo ouvido entre ondas agudas e graves), em efeitos práticos dava profundidade às vozes, tornando semelhante aos corais litúrgicos. Este efeito tem objetivo de incidir tranquilidade ao personagem principal desta distopia, cuja voz estava presente no primeiro verso. Aqui temos o retorno da mãe presente em “*Breathe*”, que busca acalmar a raiva do filho, e tirar o peso de sua frustração e auto cobrança pela sua inércia perante a vida. A última frase deste verso, “tiro de partida”, é uma referência ao início das provas de atletismo. Desta maneira percebemos que o personagem está inserido em um mundo de disputa, onde é preciso agir para não ficar para trás.

O senso de velocidade do final da frase é enaltecido pela guitarra de David Gilmour, que abre para um solo. Aqui é interessante rever a teoria de Robert Walser, acerca do sentido de velocidade e liberdade que o solo de guitarra pode acarretar, em oposição aos demais instrumentos.

²⁸² “*Tired of lying in the Sunshine staying home to watch the rain/ You are young and life is long and there is time to kill today/ And then one day you find ten years have got behind you/ No one told you when to run you missed the starting gun*”.

Musicalmente, uma dialética é muitas vezes estabelecida entre o poder pontencialmente opressivo do baixo, bateria e guitarra rítmica, e o veículo libertador e capacitador do solo de guitarra... A sensação de liberdade criada pela liberdade de movimento dos solos de guitarra, assim como os preenchimentos podem ser apoiados em várias ocasiões, defendidos ou ameaçados pelo poder físico do baixo e pela violência dos tambores. O solo posiciona o ouvinte: ele ou ela pode se identificar com o poder de controle sem se sentir ameaçado porque o solo pode transcender qualquer coisa²⁸³.

O estudo de Walser é sobre o *heavy metal*, principalmente acerca das virtuosas guitarras que marcam firmemente os solos deste gênero, mas podemos aplicar esta frase à guitarra de Gilmour, cuja característica é ser muito melódica e lenta. Uma das inúmeras marcas que fazem com que o ouvinte identifique o som produzido pelo Pink Floyd é a guitarra de David Gilmour, seja o modo como ele toca, expressa sentimentos, reações e como aqui defendo: cria modos de comunicar certos sentidos dentro de um conjunto que compõe uma narrativa distópica. Segundo Alan Parsons, produtor musical e engenheiro de som que trabalhou no álbum, os solos de guitarra de *The Dark Side of the Moon* foram improvisados, e que “Dave costumava tocar em volumes ensurdecedores... Eu usava só um microfone, a uns 30 cm de distância”. Durante da gravação do disco, Gilmour afirmou que “é só você tocar o

²⁸³ “Musically, a dialectic is often set up between the potentially oppressive power of bass, drums, and rhythm guitar, and the liberating, empowering vehicle of the guitar solo... The feeling of freedom created by the freedom of motion of the guitar solos and fills can be at various times supported, defended, or threatened by the physical power of the bass and the violence of the drums. The solo positions the listener: he or she can identify with the controlling power without feeling threatened because the solo can transcend anything”. In: WALSER, 1993, p.53-54.

que se sente e ouvir no que resultou, e geralmente a primeira tomada sai melhor”²⁸⁴.

Como visto no primeiro capítulo, quando se tem a música como fonte histórica, não só o componente lírico deve ser considerado, como também o instrumental e vocal juntos, que formam elementos como melodia, ritmo e harmonia. Ademais, se compreendo a canção como uma narração, na qual estes elementos funcionam como ferramentas imprescindíveis para estabelecer – por vezes transmitir – direção, sensações, estrutura e significados, é preciso discorrer sobre como outro instrumento pode colaborar nesta narrativa. Isto posto, a guitarra de Gilmour é um referencial sonoro, de modo que é imperioso vermos sobre seu estilo e técnica de tocar.

Marcos Napolitano, ao discorrer sobre a melodia, postulou: “pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico”²⁸⁵. E estes adjetivos, ou estados emocionais que Napolitano elenca, podem ser identificados em diferentes arranjos e solos de Gilmour. Mas, como ele transmite estes sentidos?

A palavra *feeling* é amplamente empregada quando se refere ao seu modo de tocar guitarra. Como podemos defini-la? Nesta acepção, *feeling* é uma espécie de *timing*, em saber tocar a nota certa, na hora exata e do modo correto, contudo não se trata unicamente de tempo. A própria tradução da palavra é um referente: “algo que você sente através da mente ou dos sentidos. As emoções da pessoa, em vez de seus pensamentos ou ideias. A capacidade de entender alguém ou fazer algo de forma sensível. A atmosfera de um lugar, situação”²⁸⁶. O estilo de Gilmour é, portanto, uma combinação de *feeling*, técnica e criatividade que compõem uma das características mais marcantes do Pink Floyd.

A técnica de Gilmour é muito própria, o modo como desenha linhas melódicas, a expressividade dos solos e o próprio timbre de sua

²⁸⁴PINK Floyd – The Making of ‘The Dark Side of the Moon’. Dir. de Matthew Longfellow. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainment, 2003.

²⁸⁵ NAPOLITANO, 2002, p.8.

²⁸⁶“*Something that you feel through the mind or through the senses. Person’s emotions rather than their thoughts or ideas. The ability to understand somebody or to do something in a sensitivity way. The atmosphere of a place, situation*” Oxford – Advanced Learner’s Dictionary. 8ª. Ed. Oxford University Press, 2010, p. 564.

guitarra. Ressalta-se, por conseguinte, que ela não é tão complexa, no sentido de não ser repleta de virtuosidade e velocidade²⁸⁷. Ao contrário, ele procura preencher um compasso²⁸⁸ com menor número de notas possíveis. Para tal, faz uso de determinados recursos para transmitir dramaticidade, emoção e profundidade sem tantos acordes. Primeiro, a base de seus solos é a escala pentatônica, considerada tecnicamente simples. Isto pois, uma escala natural tem sete notas, enquanto que são cinco na escala pentatônica. Retira-se duas delas, geralmente a quarta e sétima notas, porque podem gerar uma dissonância, algo como um som fora do lugar. Esta escala é bastante intuitiva, permite improvisar com mais facilidade e com uma margem menor para cometer erros. A segunda é sobre técnicas combinadas e aplicadas, para tirar o máximo de camadas sonoras de uma nota e fazê-la prolongar-se no compasso, como *bend*²⁸⁹, *vibrato*²⁹⁰, *slide*²⁹¹, *arpejo*²⁹² e *delay*²⁹³.

²⁸⁷ David Gilmour possui uma guitarra que usa desde 1970, trata-se de uma Fender Stratocaster preta. Phil Taylor, técnico responsável por seu equipamento desde 1974, como também foi chefe da equipe de técnicos de instrumentos do Pink Floyd, escreveu um livro sobre a história da Fender preta e a estima que Gilmour tem por ela. O livro *The Black Strat* (2008), com arte de Storm Thorgerson e ilustrado com 170 fotografias, foi lançado junto com uma guitarra customizada, *David Gilmour Signature Stratocaster*, feita pela Fender em parceria com Phil Taylor. TAYLOR, Phil. *The Black Strat - A History of David Gilmour's Black Fender Stratocaster*. Londres: Hal Leonard Books, 2008.

²⁸⁸ Compasso é a maneira com que se divide a composição musical, quantitativamente, com base em intervalos regulares de tempo, em grupos de sons, os pulsos e repousos, ou seja, tempos fortes e fracos. O compasso determina o ritmo, o pulso e a unidade de tempo, pois divide a música em partes iguais. Vários estilos musicais possuem compasso pré-determinados. MED, Bohumil. *Teoria da Música*. (4ª Ed.). Brasília: Musimed, 1996. p.114.

²⁸⁹ O *bend* – também chamado de *string bend* – é uma técnica em que se pressiona a corda com o dedo, seja levantar ou abaixar, com auxílio do polegar segurando na parte de cima, para assim deslocá-la de sua nota original, e assim atinge outra nota. É um recurso muito utilizado no *blues* e pode ocasionar longas e harmoniosas variações nos solos. Em WALSER, Robert. *Eruptions: heavy metal appropriations of classical virtuosity*. In: *Popular Music*. Volume 11/3. Cambridge University Press, 1992, p.291.

²⁹⁰ Na execução do *vibrato* segura-se uma ou mais cordas com os dedos da mão que está segurando o braço da guitarra, para assim vibrá-las, para cima e para baixo, de maneira uniforme. E serve, basicamente, para dar mais

Vejamos a continuação de “Time”. O verso seguinte é o retorno do personagem principal:

E você corre e você corre para alcançar o sol
 mas ele está se pondo
 E dando uma volta para se levantar atrás de
 você outra vez
 O sol permanece, relativamente, o mesmo mas
 você está mais velho
 E com menos fôlego e a cada dia mais próximo
 da morte²⁹⁴

A primeira frase do verso transforma em palavras a sensação de velocidade que a guitarra vinha preparando o ouvinte/ espectador. Aqui percebemos a dualidade que está exposta ao longo de todo o disco: o sol como agente positivo e benéfico para o protagonista, enquanto a lua é sua antagonista, responsável em esconder nossos segredos, medos sombrios de sucumbir aos poderes da mente. A frase é cantada de modo que os sons permaneçam conectados quase sem pausa, e transmite uma sensação de frustração e ansiedade, enaltecida pela repetição da ação de correr, pois o protagonista tenta mais de uma vez, e, sem êxito, torna-se incapaz de atingir o objetivo. Este trecho nos fala do desencantamento

intensidade ao tocar as notas, sobretudo no solo. Os dois recursos, *bend* e *vibrato* podem ser combinados, como no solo de “Shine on You Crazy Diamond”.

²⁹¹ O *slide* consiste em deslizar os dedos sobre as cordas ao trocar de acorde, o que denota mais fluidez e continuidade na dinâmica da música. WALSER, 1992, p. 291.

²⁹² O arpejo (chamado de *arpeggio* na Itália e EUA) funciona quase como uma quebra de um acorde, em que o músico deixa de tocar todas notas juntas, e sim uma por uma, gradualmente, com quem “soletra” as notas dentro de um acorde. Como exemplo o primeiro solo executado majoritariamente com arpejos em “Comfortably Numb”, que veremos no *The Wall*, e “Time”. *Ibidem*, p.284.

²⁹³ Por último há o *delay*, executado com um pedal, que cria uma ambiência através da reverberação e eco. Como exemplo a faixa “Hey You”, do *The Wall*.

²⁹⁴ “And you run and you run to catch up with the sun but it's sinking/ And racing around to come up behind you again/ The sun is the same in the relative way but you're older/ And shorter of breath and one day closer to death”.

da juventude que corre contra o tempo para buscar “seu lugar ao sol”. A última frase assinala o futuro pessimista desta situação, as palavras “*breath*” e “*death*”, ganham uma entonação similar àquela dos versos anteriores, colocando o protagonista em uma situação de conformismo com seu futuro. Vejamos a última parte, com o retorno de Wright ao vocal:

Cada ano está ficando mais curto você parece
nunca ter tempo
Planos que tampouco deram em nada ou em
meia página de linhas rabiscadas
Esperando em um desespero silencioso, este é o
modo inglês
O tempo se foi, a canção terminou pensei que
eu teria algo mais a dizer²⁹⁵

No final de “*Time*” percebemos que a sensação acelerada da passagem de tempo cresce à medida que os afazeres ocupam boa parte do cotidiano. E isto leva à relativa sensação de que os anos estão cada vez menores, pois a rotina alienante impede o cidadão de perceber as diferenças entre os dias. Assim, a mente armazena como se fosse uma repetição, já que não há nada de diferente ou novo que quebre a rotina. Logo, tem-se a percepção de que o ano passou rápido. A segunda frase pode aludir a duas possibilidades: a listas de planos e projetos para o futuro, os quais o protagonista jamais alcançou; ou ainda às tentativas frustradas de alcançar o sucesso como escritor, poeta e, principalmente, letrista renomado. A terceira frase sugere um “modo inglês” de tratar os anseios e desesperos: sofrer em silêncio e sozinho de maneira a reprimir seus ambições e medos. Veremos nas demais músicas que internalizar todos estes dilemas da vida moderna acabam por aprofundar problemas psicológicos, podendo levar à loucura. As últimas sentenças salientam a velocidade da passagem do tempo, fazendo uma analogia com a própria música, que está acabando antes que o autor pudesse transmitir a mensagem desejada. O ritmo atenua na segunda metade do verso, novamente a bateria e o contrabaixo emulam batimentos cardíacos, junto de um vocal mais afetuoso de Wright, e assim ligar com a próxima música.

²⁹⁵ “*Every year is getting shorter never seem to find the time/ Plans that either come to naughtor half a page of scribbled lines/ Hanging on in quiet desperation is the English way/ The time is gone the song is over thought I'd something more to say*”.

“*Breathe Reprise*”, como o nome sugere, apresenta a sensação de ser uma repetição da segunda música. Contudo, como o disco é uma narrativa contínua, tão-somente parte do instrumental assemelha-se à segunda música do disco.

Em casa, novamente em casa
 Eu gosto de estar aqui quando posso
 E quando volto para casa com frio e cansado
 Gosto de aquecer meus ossos ao lado da
 lareira²⁹⁶

Em “*Breathe*” assistimos ao nascimento do protagonista, com as palavras de consolo e alerta da mãe. Agora acompanhamos uma fase adulta, longe de casa, e, em virtude de uma vida corrida, não é sempre que pode visitar a casa da família. A palavra “casa” é mencionada duas vezes para dar sensação de alívio nesta viagem de retorno. A própria repetição do tema reforça a importância da mãe e da casa como refúgio dos problemas do cotidiano.

Lá longe, do outro lado do campo
 A badalada do sino de ferro
 Faz os fiéis se ajoelharem
 Para ouvir os feitiços ditos em palavras
 suaves²⁹⁷

A segunda parte é anunciada por uma virada de bateria e com a voz de Gilmour acompanhada pelo teclado. Há uma mudança de atmosfera que prenuncia o tema da música seguinte. Ao longe o protagonista ouve o sino de uma igreja, para onde os fiéis vão, de joelhos, ouvir os feitiços e orações. Ao optar por utilizar a palavra “feitiço”, proveniente da magia, em vez de “oração”, Roger Waters pode ter revelado um lado cético. Podemos ver que o protagonista apenas observa, mas não se dirige à igreja, o que o coloca em uma relação distante com a fé. O que não significa que as badaladas dos sinos não

²⁹⁶ “*Home, home again/ I like to be here when I can /When I come in cold and tired/ It's good to warm my bones beside the fire*”. WATERS, Roger; GILMOUR, David; WRIGHT, Richard. *Breathe Reprise*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado A, faixa 5.

²⁹⁷ “*Far away across the field/ The tolling of the iron bell/ Calls the faithful to their knees/To hear the softly spoken magic spell*”

lhes sejam reconfortantes. Não obstante, a espiritualidade é o tema da próxima música.

“*The Great Gig in the Sky*” tem quatro minutos e quarenta e cinco segundos cujo vocal é de uma cantora convidada, Clare Torry²⁹⁸. É sobre a relação do protagonista com alguns mistérios da vida, tais como Deus e a fé, ou a ausência dela. O instrumental abre com o piano de Wright, para acrescentar, paulatinamente, a *slide guitar* de Gilmour, que assume a função de conexão musico-instrumental com as canções previamente apresentadas e transmitir um efeito de contemplação e espaço. Antes do fim do primeiro minuto, podemos escutar a colaboração de Gerry O’Driscoll, zelador dos estúdios *Abbey Road*, com a frase: “Não tenho medo de morrer. Qualquer hora serve. Não me importo. Por que deveria ter medo de morrer? Não há motivo para isso. Você tem de ir um dia”²⁹⁹.

Os músicos não sabiam, literalmente, como concluir a peça, quando Torry teve uma ideia³⁰⁰:

Talvez eu devesse fingir que sou um instrumento, rolem a fita de novo. Após

²⁹⁸Clare Torry tinha 22 anos na época, era uma compositora e cantora de um selo independente. Negociou com a banda um cachê de 30 libras. David Gilmour foi o único que deu a direção, explicou: “estamos gravando este álbum e temos uma faixa que não sabemos o que fazer”. PINK Floyd – *The Making of 'The Dark Side of the Moon'*. Dir. de Matthew Longfellow. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainment, 2003. TORRY, Clare; WRIGHT, Richard. *The Great Gig in the Sky*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado A, faixa 6.

²⁹⁹MASON, 2012, p. 214.

³⁰⁰Houve uma disputa judicial entre Torry e o Pink Floyd pela divisão dos direitos autorais e pagamento retroativo pela venda da música. Torry alegava que o vocal foi uma criação sua em cima da música do grupo, portanto ela deveria ser creditada como coautora da composição. Isto porque as regras gerais ao registrar-se uma música: leva-se em conta dois aspectos: a harmonia, ou seja, geralmente é o acompanhamento feito pela parte instrumental, e a melodia, que coube a Torry criar, como supracitado. O tribunal deu ganho de causa para Torry com base nas gravações, entrevistas e fitas, mas o valor retroativo pago não foi divulgado. Depois de 2005, os créditos de “*The Great Gig in the Sky*”, foram divididos com a cantora, cuja referência era “escrito por Richard Wright e composição vocal por Clare Torry”. POVEY, 2010, p.160.

encontrar uma sequência de nota Gilmour pediu “faça outra... porém ainda mais emocional. Então eu gravei a segunda tomada e ele disse: ‘acho que podemos fazer outra ainda melhor’. Comecei no meio do caminho e, percebi que estava me tornando repetitiva, derivativa. Começava a soar forçada. Então disse: ‘acho que vocês já têm o suficiente’. Na verdade, achei que soava como um miado de uma gata no cio.³⁰¹

A música começa em Mi Menor até evoluir para Si Bemol, o que representa uma drástica variação, mas que funcionou. Em termos harmônicos isto é bem incomum, pois explora notas em escalas distintas que, juntas, soam dissonantes, provocando um desconcerto ao ouvinte. Todavia a sensação de desconforto, ou “algo fora do lugar” é intencional pois tem o objetivo de preparar para o vocal desesperador de Clare Torry.

O vocal livre de Torry é repleto de agudos, berros e gritos e levam a momentos de histeria, desespero e podem sugerir medo, angústia, incompreensão e solidão, ao criar uma atmosfera intimista. Estas variações bruscas de estado emocional servem para expressar a dúvida e as várias faces que o ser humano tem sobre o sagrado, “o grande espetáculo do céu”. No acompanhamento instrumental há uma virtuosa bateria junto do órgão Hammond de Wright, que remete a timbres de um órgão de tubos, como aqueles utilizados em catedrais. Na metade da música há um período de calma e Torry passa a cantar mais baixo, como que controlando mais a sua voz, enquanto que o único acompanhamento passa ser um piano, como se o protagonista tomasse consciência de seu lugar e houvesse encontrado, em parte, uma resposta para algumas de suas dúvidas.

O lado B inicia-se com “*Money*”, com seis minutos e trinta segundos, começa o barulho de moedas caindo e de uma caixa

³⁰¹Na versão ao vivo durante a turnê norte-americana a voz feminina foi substituída por David Gilmour tocando a melodia no órgão Hammond, enquanto Wright fez a harmonia no piano elétrico.³⁰¹ Nas turnês subsequentes, como exemplo o disco ao vivo *Pulse* (1994), no lado B, quando *The Dark Side of the Moon* foi executado integralmente, a substituição de Torry coube a um conjunto de três *backing vocals*. MASON, 2012, p.312 e HARRIS, 2006, p.170.

registradora, gravados por Waters e Mason, com uma panela industrial que sua esposa utilizava para misturar argila em um galpão de jardim. Posteriormente o efeito de *loop* foi regravado em estúdio, com um saco de moedas arremessado a dois metros de altura enquanto o dinheiro rasgado foi produzido com tiras de papel, já a caixa registradora foi captada por Mason. No total, sete diferentes tipos de sons aparecem na música³⁰², além destes, os demais foram retirados da biblioteca sonora da EMI³⁰³.

O contra baixo de Waters transmite o efeito de subida em uma escada com a repetição da progressão de cinco notas que termina com a guitarra e órgão tocando juntos, até entrar o primeiro, dos três versos cantados por David Gilmour.

Dinheiro, fuja
 Arrume um bom emprego
 Com um salário melhor você fica OK
 Dinheiro, é um gás
 Agarre essa grana com as duas mãos
 E faça um estoque
 Carro novo, caviar, quatro estrelas, sonhar
 acordado
 Acho que comprarei um time de futebol³⁰⁴

O mote central é sobre as pretensões de uma sociedade capitalista em que a posição social e o dinheiro proveniente de um bom emprego são os norteadores para encontrar a felicidade e estabelecer padrões sociais de sucesso. A palavra *money* ganha destaque com apoio instrumental, seguida ora de um adjetivo negativo, como na primeira linha, e outro positivo, como na quarta linha (*it's a gas* é uma gíria inglesa da época, algo como “é demais” ou o “máximo”) e denota uma relação dúbia, de amor e ódio, entre o protagonista e o dinheiro. Outro

³⁰² São sete tipos de som, porque a música começa em um compasso, em 7/8, diferente do tradicional 4/4, onde cada compasso tem 7 tempos. De modo que o compasso volta a ser 4/4 no solo. Então cada barulho marca um tempo do compasso na música, como um metrônomo.

³⁰³ HARRIS, 2006, p.124.

³⁰⁴ “*Money, get away/ Get a good job/ With more pay and you're O. K./ Money it's a gas/ Grab that cash with both hands/ And make a stash/New car, caviar, four star, daydream/ Think I'll buy me a football team*”. WATERS, Roger. Money In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado B, faixa 1.

exemplo disto é a necessidade de “agarrar”, que remete à avareza e à ganância.

Advoga-se, ao longo desta tese, o argumento de que a distopia está amparada na realidade social do autor (ou autores) envolvidos, e assim evitar a falsa sensação de atemporalidade. Isto porque há uma correlação entre os problemas e os dilemas sociais amplos, através de uma visão de mundo dos criadores, interligados com questões interpessoais, de seu círculo social, familiar, profissional, enfim, mais restrito. Assim, todos os discos incluem questões pessoais do grupo, sejam através de referências diretas ou autocríticas nas entrelinhas. Em “*Money*” isto pode ser percebido na sétima linha supracitada, ao falar de carros e times de futebol. Sobre este assunto Waters, em uma entrevista semanas após o lançamento do disco, já um sucesso em vendas, ponderou:

Acho que é um grande perigo se envolver nesses negócios de carros de esporte. É tudo muito traiçoeiro e difícil, e temos grandes discussões na banda sobre isso. Defendo princípios vagamente socialistas e falo muito sobre a preocupação de ter bastante grana. E estamos ganhando um monte de dinheiro agora. Não poderia ser feliz num Jaguar E-Type, simplesmente porque me parece, de alguma forma, errado. Quero dizer, quem precisa de um motor de 4.2 litros e um grande capô lustroso?”³⁰⁵

O baterista Nick Mason comprou seu primeiro carro esportivo com os lucros da venda do disco e desde então é um conhecido colecionador de carros de corrida raros, incluindo Ferraris, Bugattis, McLaren, Aston Martins, Masseratis, Porsches, entre dezenas de modelos. Enquanto que o devaneio sobre comprar um time de futebol revela parte da paixão de Waters, torcedor fervoroso do Arsenal, time inglês, pelo qual o músico abandonava gravações e ensaios para assistir aos jogos: “Eu literalmente sonhava em jogar no Arsenal naqueles dias. Morei na *New North Road*, em Islington, de 1968 até 1975. Quando

³⁰⁵ HARRIS, 2006, p.89.

estava em Londres, ia ver todas as partidas que o Arsenal jogava em casa”.³⁰⁶ Vejamos a continuação da letra:

Dinheiro, volte
 Eu estou bem, cara
 Tire suas mãos do meu monte
 Dinheiro, é um sucesso
 Mas não me venha com esse papo furado
 Estou naquela de olá - fidelidade
 Viagem de primeira classe
 E acho que preciso de um jatinho³⁰⁷

Podemos perceber que as ambições do protagonista aumentam - viajar de primeira classe não é tão exclusivo quanto ter seu próprio jato – e, com ela, sua arrogância com outras pessoas. Após os versos acima há um interlúdio instrumental que inicia de maneira mais lenta com o saxofone do músico convidado Dick Parry, após alguns instantes há um solo de guitarra com distorção, até entrar a segunda parte.

Dinheiro, é um crime
 Divida-o de modo justo
 Mas não pegue um pedaço da minha torta
 Dinheiro, assim eles dizem
 É a raiz de todo o mal hoje em dia
 Mas se você pedir um aumento
 Não é surpresa que
 Eles não estejam dando nenhum³⁰⁸

Após uma *jam* com viradas de bateria e guitarra há o retorno do andamento igual às estrofes anteriores. A letra revela certa tomada de consciência por parte do protagonista, que reconhece os perigos de uma

³⁰⁶ Segundo Alan Parsons, nas noites de futebol na televisão, o trabalho do grupo acabava mais cedo, o mesmo valia quando passava Monty Python. Os próprios integrantes formavam um time de futebol para jogar nas horas de lazer. *Ibidem*, p.120.

³⁰⁷ “*Money get back/ I'm all right Jack/ Keep your hands off my stack/ Money it's a hit/Don't give me that do goody good bullshit/ I'm in the hi – fidelity/ First class traveling set/ And I think I need a Lear jet*”.

³⁰⁸ “*Money it's a crime/ Share it fairly/ But don't take a slice of my pie/ Money so they say/ Is the root of all evil today/ But if you ask for a raise/ It's no surprise that/ They're giving none away!*”

sociedade desigual, mas nada faz para resolver - ou não doaria dinheiro seu para sanar esta “raiz de todo mal”. As últimas três frases estabelecem, novamente, uma relação direta com o mundo do trabalho. A relação de disputa, troca e negociação entre empregados e patrões, e anunciam o conceito da música seguinte, “*Us and Them*”. Segundo Rose, esta é uma expressão comum à classe trabalhadora britânica para se referirem aos patrões. Adotada, principalmente, nos discursos de membros do *Labour* (Partido Trabalhista Britânico) e dos líderes de sindicatos do Reino Unido para acentuar as diferenças de classe e interesses que dividiam os patrões e empregados.

A música “*Us and Them*”, de sete minutos e cinquenta e um segundos, começa com o órgão de Wright em Ré Maior, criando uma atmosfera de tensão. Após alguns segundos entra o restante dos instrumentos. A guitarra limpa, com efeito de *delay*, dedilhada e sem muitos efeitos. A música transmite uma sensação de tranquilidade, em comparação com a anterior. O órgão em suspensão, o sopro menos vigoroso no saxofone, a dinâmica dos instrumentos e o andamento lento reforçam a sensação de relaxamento. Contudo a ideia original era completamente oposta, porque Richard Wright compôs uma peça de piano chamada “*The Violent Sequence*” para a trilha sonora do filme *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni, cuja trilha sonora foi composta pelo Pink Floyd: “Nós e eles/ E afinal somos todos homens comuns/ Eu e você/ Só Deus sabe que/ Não é isso que teríamos escolhido fazer.”³⁰⁹ As frases trazem a relação entre o macro e o micro, em outras palavras o diálogo do amplo para o plano individual, mais próximo.

O vocal inteiro é realizado por David Gilmour, na primeira frase há um grande *reverb*, de maneira que as palavras do título repetem cinco vezes. Segundo Tagg, “uma das razões mais para acrescentar esse “*reverb*” [...] é produzir uma ilusão de grande espaço, imitando a acústica de uma grande sala de concertos e dando à gravação uma dimensão ampla ou mesmo “sinfônica”.”³¹⁰ Assim, o *reverb* ressalta o

³⁰⁹ “*Us and them/ And after all we're only ordinary men/ Me and you/ God only knows/ It's not what we would choose to do*”. WATERS, Roger; WRIGHT, Richard. *Us and Them*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado B, faixa 2.

³¹⁰ “*One of the mais reasons for adding such “reverb” [...] is to bring about an illusion of large space, imitating the acoustics of a large concert hall and giving the recording a broad or even “synphonic” dimension*”. TAGG, Philip. *Kojak – 50 Seconds of Television Music: Towards the Analyses of*

enorme espaço que há entre as pessoas, seja na divisão de classes sociais provenientes das disputas inerentes ao capitalismo, da música anterior ou entre trabalhadores e patrões, na gíria proletária. Contudo, aqui Waters utiliza a alegoria da guerra para exemplificar as consequências máximas que esta indiferença pode levar. Notemos que as primeiras frases tratam de um soldado do lado vitorioso, se deparando com uma cena na qual, um homem ordinário, não tinha escolha, se não participar. Vejamos a continuação:

Adiante! Gritou ele de costas/E o pelotão de
frente morreu
E o general sentou-se/ E as linhas no mapa
Eram traçadas de um lado para o outro/ Pretas e
azuis
E quem saberia dizer qual é qual/E quem é
quem
Para cima e para baixo
E no fim/ É apenas uma continuidade de
círculos
Você não ouviu? É uma batalha de palavras
Gritou o homem que carregava o cartaz
Ouça, filho, disse o homem com o revólver
Há um quarto para você lá dentro³¹¹

Na primeira metade da letra observamos que os soldados seguem ordens de alguém que berra na retaguarda. Provavelmente um estadista, que, sentado à distância de todo conflito, faz da guerra um esquema desumano, no qual os soldados tornam-se apenas linhas coloridas no seu grande mapa. As cores semelhantes, azuis e pretas, que podem se confundir, dão um ar mais impessoal à hierarquia militar. A palavra “círculo”, cantada com efeito de eco, transmite a ideia de continuidade: após a queda, o pelotão será, fatalmente, sucedido por outro. Esta fonte inesgotável de recursos humanos, sempre pronta para a

Affect in Popular Music, (Tese de doutorado). Universidade de Gotemborg, 1979.

³¹¹“*Forward he cried from the rear/ And the front rank died/ And the General sat and the lines on the map/Moved from side to side/ Black and blue/ And who knows which is which and who is who/ Up and Down/ And in the end it's only round and round and round/ Haven't you heard? It's a battle of words/ The post bearer cried/ Listen son, said the man with the gun/ There's room for you inside*”.

guerra, é mostrada nas últimas quatro linhas do verso. Há uma cena sobre o recrutamento de novos soldados: de um lado há um ativista anti-guerra segurando um cartaz de protesto, e do outro um agente das forças armadas, com arma em punho. O militar alicia o jovem pobre, sem perspectivas, a ingressar no exército, onde haveria um abrigo para ele. Tanto nos EUA quanto no Reino Unido o alistamento militar não é obrigatório, portanto é feito através de diversas propagandas diretas, com cartazes e campanhas, ou indiretas como o cinema nacionalista de Hollywood. Aqui o soldado o convida a entrar no trailer de alistamento para saber dos supostos benefícios de servir seu país.

Caído e fora de combate
 Não pode ser socorrido/ Mas há um bocado
 disso por aí
 Com, sem/ E quem há de negar
 Que essa é a razão de toda a luta?
 Saia do caminho, é um dia de muito trabalho
 E tenho coisas em mente
 Por querer saber o preço do chá e uma torrada
 O velho homem morreu³¹²

A letra segue com uma visão fatalista sobre a guerra. A partir do terceiro verso podemos perceber o motivo principal de toda a luta, o fato de as pessoas terem ou não – “com ou sem” – dinheiro e poder³¹³. No final de cada verso a voz aumenta, acompanhada dos *backing vocals* femininos, que dão dimensão de grandiosidade e uma dinâmica que transmite empolgação. Aqui o efeito enaltece a impaciência do interlocutor, que, indiferente à sua causa, empurra o pacifista de seu caminho. A apatia ainda aparece na última frase, o interlocutor por não se preocupar nem com a alteração do preço de coisas básicas da

³¹²“*Down and Out it can't be helped/ But there's a lot of it about/ With, without/ And who'll deny/ That's what the fighting's all about/ Get out of the way, it's a busy day/ And I've got things on my mind/ For the want of the price of tea and a slice/The old man died*”.

³¹³Roger Waters iniciou, em 2017, a turnê mundial intitulada “*Roger Waters Us + Them World Tour*”. O músico via com pessimismo e preocupação as relações de identidade e alteridade do mundo contemporâneo, tais como o muro na Cisjordânia, os projetos de Donald Trump para construção de um muro entre EUA e México e a xenofobia e racismo aos imigrantes aos refugiados na Europa, fizeram o músico pensar em renovar o conceito sobre empatia entre os povos e pessoas.

alimentação (aqui simbolizado pela torrada e chá ingleses) morreu de velho. A expressão “morrer na velhice” é uma metáfora para uma morte sem questionar, nem se preocupar com a sociedade, ou seja, não querer envolver-se em lutas, que julga não serem suas. Segundo Waters, os versos “expressavam uma preocupação que eu tinha e continuaria a ter, com o potencial dos seres humanos para reconhecer a humanidade de cada um e responder a isso com empatia, e não com antipatia. É dessa ideia fundamental que a letra trata”³¹⁴.

Antes do final da música podem-se ouvir trechos da entrevista de Roger Manifold feita por Waters:

Quero dizer, elas podem até te matar. Então se você dá nelas um choque rápido, curto e grosso, não voltam a fazer aquilo, sacou? Quero dizer, ele se safou numa boa, porque eu podia ter-lhe dado uma surra...Só acertei um soco... Boas maneiras não custam nada, custam?³¹⁵

A intenção de Waters, ao fazer estas inserções de última hora, era criar falas “espontâneas” para transmitir certa noção de realidade ao conceito do disco. Obviamente que esta espontaneidade pode ser questionada, sobretudo se pensarmos, que, as perguntas foram induzidas, depois recortadas e colocadas dentro de um novo contexto e assim auferiam novos sentidos. Porém é interessante ressaltar que as falas de “pessoas comuns” dão a dimensão de verticalidade do conceito do disco. No trecho supracitado, que serve de ponte para a música seguinte, percebemos a falta de empatia e o excesso de violência entre as pessoas.

A terceira música, inteiramente instrumental, é “*Any Colour You Like*”, primeiramente chamada de “*The Travel Section*”, tem três minutos e cinquenta segundos. O conceito é sobre o livre arbítrio que o protagonista tem ao longo da vida, em supostamente poder escolher qualquer caminho³¹⁶. Também há uma relação com a arte da capa, que

³¹⁴ HARRIS, 2006, p. 75

³¹⁵ PINK Floyd. *The Dark Side of the Moon – Immersion box set*. EMI: Londres, 2011.

³¹⁶ WATERS, Roger; WRIGHT, Richard, MASON, Nick. *Any Colour You Like*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado B, faixa 3.

apresenta a decomposição das cores do arco-íris no lado direito do disco. Entretanto em uma entrevista realizada em 1995 com o musicólogo Phil Rose, Waters afirmou que:

“Any Colour You Like” [...], porque denota oferecer uma escolha onde não há nenhuma. E também é interessante que na frase, se você vai “qualquer cor que você gosta, elas são todas azuis”. Não sei por que, mas na minha mente é sempre que eles são todos azuis, que se você pensar sobre isso, se relaciona muito com a luz e escuridão, sol e lua, o bem e o mal. Você faz sua escolha.³¹⁷

A cor azul é uma metáfora para tratar da falsa sensação de liberdade que é pré-condicionada por elementos que fogem ao nosso controle. Nesta narrativa distópica passamos por diversos destes elementos, tais como medo de morrer, proteção materna, guerra, pressão para sair de casa, achar um bom emprego, ganhar dinheiro, adquirir bens materiais e as relações sociais. De maneira que em muitos destes casos, é a circunstância e o contexto que escolhem por nós. Há um senso de derrotismo e inevitabilidade ao afirmar isto. Que toda esta pressão pode te levar à loucura. E, não obstante, este é o tema da peça seguinte.

“Any Colour You Like” principia com o órgão de Wright, e abre levemente com a bateria de Mason em contratempo. Podemos dividir em duas sessões distintas onde em cada uma delas um instrumento assume a função melódica. Na primeira metade a música é dominada pelo sintetizador que emula diversas camadas de instrumentos. Após uma nota aguda da guitarra há um hiato para assim entrar o mesmo instrumento com efeito de *wah wah*³¹⁸, um pedal de efeito de guitarra. No final os dois instrumentos tocam juntos e se confundem.

³¹⁷ *“Any Colour You Like” is interesting in that sense, because it denotes offering a choice where there is none. And it's also interesting that in the phrase-if you go "any colour you like, they're all blue - I don't know why, but in my mind it's always they're all blue, which if you think about it, relates very much to the light and dark, sun and moon, good and evil. You make your choice but its always blue”.* ROSE, 1995, p. 46.

³¹⁸ O pedal assemelha-se a um acelerador automotivo e seu nome é uma onomatopeia em função do som que ele emite. Ele não altera a nota tocada, mas atenua algumas frequências.

A penúltima música é “*Brain Damage*”, com tempo total de três minutos e cinquenta segundos, é sobre os danos mentais que a jornada da vida causou ao protagonista. Se, como postulado na última parte do capítulo anterior, a distopia termina, invariavelmente, com final triste, onde a personagem não venceu seus medos, o que denota uma sensação de derrota ao ouvinte/ espectador, as duas últimas músicas delimitam este arco narrativo.

A música começa com a marcação leve de Mason no chimbau, que consiste em uma peça acionada por pedal que, quando pressionado, faz dois pratos baterem e vibrarem. Em apresentações ao vivo ou ensaios, geralmente é o baterista que conta o tempo para iniciar a música. A marcação prolongada pelas estrofes serve como prólogo para ressaltar as partes principais da música. Concomitantemente a guitarra limpa acompanha as duas primeiras partes, com um pequeno solo agudo no final de cada frase, para causar um certo desconforto no ouvinte. A sensação de perturbação mental levada pelo som é intencionalmente relacionada ao tema da música. Vejamos a primeira estrofe:

O lunático está sobre a grama (2X)
 Lembrando jogos
 E tiara de margaridas e sorrisos
 É preciso manter os lunáticos no caminho
 O lunático está no corredor
 Os lunáticos estão no meu corredor
 O jornal prende seus rostos dobrados no chão
 E todo dia o jornaleiro traz mais³¹⁹

Eles são cantados de modo melancólico por Waters, como se o protagonista estivesse à espreita, com receio de algo. Segundo o autor: “o gramado ao qual me refiro é o que fica entre o *King’s College Chapel* e o rio. Posso vê-lo na minha cabeça de maneira muito clara e viva”. Lembra Waters ao se referir à época da juventude em Cambridge e na politécnica de Londres. Já o segundo verso, a expressão “*daisy chain*”, em tradução literal seria guirlanda, faz referência às tiaras de flores que

³¹⁹ “*The lunatic is on the grass/ The lunatic is on the grass/ Remembering games/ And daisy chains and laughs/ Got to keep the loonies on the path/ The lunatic is in the hall/The lunatics are in my hall/ The paper holds their folded faces to the floor/And every day the paperboy brings more*”. WATERS, Roger. *Brain Damage*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado B, faixa 4.

ficaram conhecidas na contracultura do final dos anos 60. Aqui, parece negar ou criticar as utopias do final da década passada da qual o próprio Pink Floyd emergiu, e da qual Barrett era um dos expoentes.

Vejamos a continuação da letra:

E se a barragem ceder
 Daqui a muitos anos em breve
 E se não houver espaço sobre a colina
 E se sua cabeça explodir
 Com maus presságios também
 Verei você no lado escuro da Lua³²⁰

Os versos supracitados são anunciados pela virada na bateria de Mason, bem como por potentes *backing vocals* femininos que deixam o refrão com mais textura. Aqui é interessante fazer uma colocação sobre o movimento total do álbum. Não obstante, vemos “*Brain Damage*” encaminhando o espectador para o “*grand finale*”. E isto não pelo simples fato de serem estas as últimas músicas, e sim por apresentar alguns elementos que constroem um final apoteótico. O primeiro, a marcação do chimbau parece preparar o ouvinte com um instrumental crescente. Segundo, o vocal de Waters recebe o apoio da segunda voz de Gilmour e, juntas, explodem com um coral feminino no refrão. Terceiro, é somente na penúltima música que o nome do disco é citado, como se fosse uma conclusão após todas as músicas. Não por acaso, estes versos revelam a catarse do personagem. A condição totalmente instável do protagonista, segue na próxima parte.

O lunático está em minha cabeça (2x)
 Você levanta a lâmina, você faz a mudança
 Você me reorganiza até eu ficar são
 Você tranca a porta
 E joga fora a chave
 Há alguém em minha cabeça
 Mas não sou eu
 E se a nuvem irromper, o trovão em seu ouvido
 Você grita e ninguém parece ouvir
 E se a banda da qual você faz parte

³²⁰ “*And if the dam breaks open/ Many years too soon/And if there is no room upon the hill and if your head explodes/ With dark forebodings too/ I'll see you on the dark side of the moon*”.

Começar a tocar músicas diferentes
Verei você no lado escuro da Lua³²¹

No final da música o órgão Hammond emula uma melodia contínua e ainda mais perturbadora que aquela da guitarra na primeira parte. Após a letra já ter esboçado todos os sintomas da loucura, o órgão simula um passeio pela cabeça do protagonista. Anteriormente anunciado na primeira frase do último verso. O protagonista parece ter se fechado definitivamente para o mundo. Não há mais tratamento e cura que restaure sua sanidade. Ao citar a realidade passada com o antigo líder, como exemplo a frase “e se a banda da qual faz parte começa a tocar em tons diferentes”, que quem sabe não teria sido o vocalista que mudou, e sim a própria banda, e que talvez ela estivesse em um tom errado, ou ao menos diferente, de Barrett. As risadas lunáticas que aparecem no interlúdio marcam a perda da sanidade do protagonista. Elas são de Peter Watts, gerente de turnê, ao responder uma pergunta sobre loucura. Mais adiante escuta-se a resposta do *roadie* Chris Adamson, “sou louco há uma cacetada de anos, absolutamente anos”. Já Gerry O’Driscoll, zelador irlandês do estúdio, fixou a máxima: “Sempre fui louco, sei que sou louco para a maioria de nós”.³²²

O conforto final, ou a ponta de esperança, é lançada por Waters na frase “Verei você do outro lado da Lua”. Em entrevista para o crítico Karl Dallas, da revista *Melody Maker*, Waters revelou que “a frase “verei você no lado escuro da lua” sou eu falando para o ouvinte: Eu sei que você tem esses sentimentos ruins e impulsos, porque eu também, e uma das maneiras que eu posso fazer contato direto com você é compartilhar o fato de que eu me sinto mal às vezes”.³²³

³²¹ “*The lunatic is in my head/The lunatic is in my head/ You raise the blade you make the change/You re-arrange me till I’m sane/You lock the door/And throw away the key/ There’s someone in my head/But it’s not me/ And if the cloud bursts, thunder in your ear/ You shout and no one seems to hear. And if the band you’re in/ Starts playing different tunes/ I’ll see you on the dark side of the moon*”.

³²² MASON, 2012, p.214.

³²³ “*The line I’ll see you on the dark side of the moon is me speaking to the listener saying: I know you have these bad feelings and impulses because I do too and one of the ways I can make direct contact with you is to share with you the fact that I feel bad sometimes*”. DALLAS, Karl. *Bricks in the Wall*. Nova Iorque: Shapolsky Publishers. 1987, p. 107.

A música que encerra o disco é “*Eclipse*” com dois minutos e três segundos. Como todas as músicas deste álbum, ela continua a anterior, através das viradas de bateria nos tontos, peças percussivas que ficam acima do bumbo. O teclado de Wright inicia em uma progressão, até entrar os primeiros versos:

Tudo que você toca
 Tudo que você vê
 Tudo que você prova
 Tudo que você sente
 Tudo que você ama
 Tudo que você odeia
 Tudo que você suspeita
 Tudo que você protege
 Tudo que você dá
 Tudo que você negocia
 Tudo que você compra
 Implore, empreste ou roube³²⁴

A partir da quarta linha podemos ouvir o apoio dos vocais femininos. A letra tem uma retomada dos conceitos e experiências pelas quais passou o protagonista, e de todas as relações humanas. É preciso lembrar que a desastrosa jornada da vida é um alento e um aviso do que pode acontecer, caso cedam para todas estas pressões da vida, como Barrett cedeu. Assim, as duas primeiras linhas foram pinçadas de “*Breathe*”. Em seguida temos as palavras relacionadas à “*Money*”, como os verbos “negociar”, “comprar” e “roubar”. Através de uma análise lírica pode-se concluir que os sentimentos, e as relações humanas são ricos em significados, que podem ser contraditórios e quiçá antagônicos, mas que devem ser levados todos para compreender o que nós podemos nos tornar. A insistência em se utilizar o advérbio “tudo” é para enaltecer a grandiosidade do mundo que nos cerca perante a pequenez de nossas ações.

Tudo que você cria
 Tudo que você destrói

³²⁴ “*All that you touch/ All that you see/ All that you taste/ All you feel/ All that you love/ All that you hate/ All you distrust/ All that you save/ All that you give/ All that you deal/ All that you buy/ Beg, borrow or steal*”. WATERS, Roger. *Eclipse*. In: Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. Lado B, faixa 5.

Tudo que você faz
 Tudo que você diz
 Tudo que você come
 Todo mundo que você conhece
 Tudo que você despreza
 Todo mundo com quem você briga
 Tudo que é agora
 Tudo que já passou
 Tudo que está por vir
 E tudo sob o sol está em perfeita sintonia
 Mas o sol está encoberto pela lua³²⁵

Esta parte inicia com o apoio de mais membros da banda fazendo a segunda voz, o que aumenta o sentido de cumplicidade e fortalece o significado de universidade das ações presentes na parte lírica. Os versos finais fazem alusão à “*Time*”, enquanto que as brigas e desprezo resgatam os valores de “*Us and Them*”. A grande peça com pujante instrumental, juntamente com um coro de vozes ao estilo gospel, anunciam que a “ópera rock” distópica chegou ao final. Podemos perceber que as últimas frases descrevem um eclipse solar, quando a terra está alinhada – ou em perfeita sintonia, como lê-se na letra – com a lua, que encobre o sol.

É possível escutar após um breve silêncio, a volta dos batimentos cardíacos que abriam o disco, igualmente ilustrado na parte interna do encarte, seguido da frase “na realidade não existe lado escuro da lua; no fundo é tudo escuro”, cunhada por Jerry Driscoll, porteiro dos estúdios Abbey Road. A relação de oposição entre o sol e a lua que apareceu em diversas músicas ao longo do disco, é trazida à tona novamente. Podemos concluir com esta frase, em certa medida pessimista, que a loucura ou uma mente afetada pelos distúrbios da sociedade, é uma realidade mais próxima e plausível para todas as pessoas do que podemos imaginar.

Em uma entrevista realizada na década de 70, Waters foi questionado sobre a obsessão do ocidente em uma vida baseada em ganhos materiais. O músico respondeu que “o interessante é saber se nascemos com isso ou não. Se não, significa que isso nos é imposto pelo

³²⁵ “*All you create/ All you destroy/ All that you do/ All that you say/ All that you eat/ Everyone you meet/ All that you slight/Everyone you fight/All that is now/ All that is gone/All that's to come/ And everything under the sun is in tune/ But the sun is eclipsed by the moon*”.

sistema”. E que construir uma vida fora destes moldes era “impossível em nossa sociedade, pois somos bombardeados com as aquisições pessoais”.³²⁶

Para ser franco, assumo que, àquela época, me tornei um capitalista. Você pode se chamar do que quiser, mas se você de repente ganha um monte de dinheiro, a impressão é que você virou um capitalista, não dá pra fingir...Pode expor ideias humanitárias, o que eu sempre faço, mas a coisa se torna um pouco mais complicada. Em outro trecho, ele afirma que, com tanto dinheiro, tem que decidir se dá aos pobres ou se investe. Decidi doar um pouco e investir o resto.³²⁷

O autor afirmou que vivia num dilema “vindo do meio social que viera não podia mais fingir que era um socialista, “mas 25% do dinheiro ia para um fundo beneficente que mantenho desde então. Não faço muito alarde disso e atua sobretudo na Inglaterra e tem a ver com crianças. Nada que seja inovador. Uma das vantagens de ser capitalista é que você se torna um filantropo, até certa medida”.

Parte do desenvolvimento ideológico do grupo passou por uma formação familiar com pensamento socialista. Isto posto, a alienação, que permeia o disco, é um conceito central no marxismo. Consiste em uma ação em que um indivíduo, um grupo, sociedade ou instituição “se tornam alheios, estranhos, enfim, alienados aos resultados ou produtos de suas próprias atividades e/ou à natureza em que vivem, e/ou seres humanos”³²⁸. Entretanto é possível reverter o processo de alienação,

³²⁶HARRIS, 2006, p.91.

³²⁷Idem, p.196.

³²⁸Não é viável, nem o objetivo, trazer este longo debate sobre o conceito de alienação em Marx uma vez que procuro elucidar este conceito através de uma narrativa distópica do disco. Sobre este assunto, ver BOTTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.p.5. MENDEL, Ernest. *A Formação do Pensamento Econômico de Karl Marx*. De 1843 até a redação de *O Capital*. (2ª. Ed). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores: 1963. p. 171. KARL, Marx. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1964, p.247. KARL, Marx. *O Capital*. Vol. 1/1. 22ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p.54-65.

através da desalienação, o que se percebe como um movimento revolucionário de libertação de determinada condição de exploração humana.

Podemos considerar que a alienação da sociedade é uma das bases da distopia do *The Dark Side of the Moon*. E isto pode ser visto em vários exemplos; há alienação do homem ao processo de consumo capitalista, em “*Money*”, há a alienação ao uso de drogas, ainda que implícito, há alienação do homem com o tempo e como somos controlados por ele em “*Time*”. E ainda alienação perante a ausência de empatia para com o outro, como vimos em “*Us and Them*”.

Diversos críticos captaram parte do conceito do disco em suas resenhas. Alguns dos questionamentos, inclusive, são pertinentes às análises que propomos aqui. Para Ian MacDonald, do *New Music Express*, na ocasião do início da digressão do disco em fevereiro de 1974, “*The Dark Side of the Moon* é uma visão passivamente compassiva do mundo vista pela geração britânica de jovens pós-ácido, cuidadosamente ligada às origens burguesas da mesma geração”. De modo que algumas questões propostas por Roger Waters pudessem ser percebidas em suas entrelinhas: “O que aconteceu com o Espírito de Woodstock? O que aconteceu com a guerra-estar-sobre-você? O que aconteceu com o idealismo, o antimaterialismo e a fraternidade humana?”.³²⁹

Na opinião de Loyd Grossman, da *Rolling Stone*, o disco “é uma única peça estendida ao invés de uma coleção de músicas. Parece tratar principalmente sobre fugacidade e a depravação da vida humana, dificilmente temas comuns do rock”. O autor o considera rico e grandioso, e que transcende a música melodramática e convida o ouvinte a se envolver com os conceitos. Entretanto Grossman pondera que “*The Great Gig in the Sky*” é um dos “pontos fracos”. Para o autor, poderia ser diminuída e até mesmo cortada.³³⁰

³²⁹ MACDONALD, Ian. Pink Floyd: *Dark Side Of The Moon*. New Music Express: Londres, 23 de fevereiro de 1974. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-idark-side-of-the-mooni>> Acesso em 13 de setembro de 2017.

³³⁰ “*Is a single extended piece rather than, a collection of songs. It seems to deal primarily with the fleetingness and depravity of human life, hardly the commonplace subject matter of rock*”. GROSSMAN, Loyd. Pink Floyd: *The Dark Side of the Moon*. Rolling Stone, 1973. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd--the-dark-side-of-the-moon>>. Acesso em 8 de setembro de 2017.

Dave Thompson, na extensa matéria sobre os 35 anos do disco para a *Goldmine*³³¹, enumera uma série de fatores, tais como a extrema qualidade da estrutura lírica, os temas universais, os músicos e as cantoras convidadas e ainda o som quadrifônico e a mixagem para explicar o longo sucesso do disco. Tudo isto associado a um efeito cascata após o primeiro milhão de vendas. “Por quê? O que teve de tão especial - e não espectacular - sobre esse álbum que deveria explodir além dos confins não só da carreira de Pink Floyd, mas também de toda audiência do rock em geral?”³³².

The Dark Side of the Moon é uma facada de Roger Waters ao responder a tais perguntas, é um esforço tortuoso, às vezes banalmente desajeitado - como um homem sonolento tateando no escuro para o interruptor de luz da cabeceira - mas tem seus momentos de clareza (como o segundo verso de “*Brain Damage*”), e a própria consciência turva de Waters é amplamente falada, transformada com sucesso na consciência incomodada de todos nós.³³³

³³¹ *Goldmine* é uma revista estadunidense fundada em 1974 sobre música pop, especializada em guias para colecionadores. Enquanto que Dave Thompson trabalhou, além da *Goldmine*, na década de 90, nas revistas *Melody Maker*, *Rolling Stone*, *Mojo*, *Q*, *Record Collector* e na *All Music Guide*. Assim, escreveu mais de cem livros, grande parte guias sobre discos em diversos estilos, como rock, pop, blues e jazz. Há também um grande número de biografias tais como U2, David Bowie, Red Hot Chili Peppers, Depeche Mode, Deep Purple, Kurt Cobain, Cream e Rod Stewart.

³³² “*Why? What was so special – nay, spectacular – about this album that it should so explode beyond the confines not only of Pink Floyd's career, but of the rock music audience in general?*”. THOMPSON, Dave. Pink Floyd: *See You On The Dark Side Of The Moon*. *Goldmine*. 8 de agosto de 2008. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-see-you-on-the-dark-side-of-the-mooni>>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

³³³ “*The Dark Side Of The Moon is Roger Waters' stab at answering such questions, It's a fumbling, sometimes banally clumsy effort – like a drowsy man groping in the dark for the bedside light-switch – but it has its moments of clarity (such as the second verse of 'Brain Damage'), and Waters' own troubled conscience is, broadly speaking, successfully transformed into the troubled conscience of us all*”. Idem.

Na resenha retrospectiva de Dave Thompson, há a expressão “temas universais”, para referir-se ao conceito do disco. O que diverge de elementos postulados na quarta parte do primeiro capítulo, acerca das características inerentes à distopia. Sobretudo o segundo item: “falsa sensação de atemporalidade”. A ideia central seria, portanto, de que os temas de *The Dark Side of the Moon* são universais, ou seja, comum a todas as coisas, pessoas, lugares e, podemos colocar aqui, o tempo. Porém, como vimos, apesar de existirem apropriações ou reinterpretações – o que seria uma produção diferente da original – parece complicado postular tais questões nestes termos. Obviamente, uma resenha crítica não é, e nem tem pretensões, de ser uma produção acadêmica e, neste sentido, esta caracterização de Thompson é mais celebratória, ocasião de 35 anos do disco, e enaltecida do que analítica ou conceitual. Além disto, é perfeitamente compreensível e aceitável esta apreciação sobre a obra, isto pois, como postulado, são temas recentes sobre um mundo que ainda está sob a égide do mesmo sistema econômico e social.

Por fim, *The Dark Side of the Moon* definitivamente colocou o Pink Floyd em um novo patamar: como uma banda que projeta discos conceituais com narrativas críticas acerca da sociedade. Como também abriu para um caminho de extremo sucesso, seja de vendas, de público e de crítica. Não é exagero afirmar que passaram por uma “Pink Floyd Mania”, guardada as comparações do sucesso sem precedentes que The Beatles tiveram na segunda metade dos anos 1960. Enfim, *The Dark Side of the Moon* sucederia em espetáculos de arena em todo mundo e uma expectativa para que o novo trabalho superasse o último. Em outras palavras, é factível proferir que o grupo ficou revém de seu próprio sucesso e de sua produção musical, caindo em uma nova roda de autocritica no tocante do papel do músico na própria indústria fonográfica.

2.3 *Wish You Were Here*: O Pink Floyd faz parte da máquina

Roger Waters considerou que o processo de produção de *The Dark Side of the Moon* “era algo bem comunitário. Qual é aquela velha máxima marxista? ‘De cada um segundo suas capacidades; a cada um de acordo com suas necessidades’. Era mais ou menos assim que a banda trabalhava naquela época”. Entretanto as coisas mudaram no regresso aos estúdios Abbey Road para as gravações de *Wish You Were Here*. Roger lembrou que “a maioria de nós não queria estar ali de modo algum. Desejávamos estar em outro lugar. Não me sentia feliz porque

tinha a sensação de que não estávamos juntos”.³³⁴ Pode parecer curioso o relato de um grupo que havia passado por um estrondoso sucesso com um disco conceitual cujo tema era justamente sobre a empatia e as relações humanas. Mas expressar-se sobre determinados assuntos não faz do autor um especialista neles. Pode ser justamente o inverso: parte da criatividade e inspiração das composições, assim como os intrincados conceitos sobre o comportamento humano e a necessidade de empatia entre as pessoas, discorrem mais sobre o próprio grupo, indicando os dramas e as inquietudes de seus integrantes. O disco *The Dark Side of the Moon* ratifica as contradições e nuances da vida moderna e não tem pretensões de ser um manual de comportamento seguido pela banda.

Waters, de modo muito exagerado e fatalista, chegou a afirmar que o disco “acabou com o Pink Floyd de uma vez por todas. Alcançar aquele tipo de sucesso é a meta de todo grupo. Uma vez que se chegou lá, está tudo acabado”.

Depois daquele tipo de sucesso você tem de olhar tudo e considerar o que aquilo significou para você e o que se deve esperar: chega então àquele estranho impasse em que não se tem certeza de mais nada. É fantástico, mas ao mesmo tempo você começa a pensar: ‘Que diabos vamos fazer agora?’³³⁵.

Gilmour concorda com esta sensação de vazio e desânimo no estúdio, e também que foi justamente deste “vazio” que emergiu o trabalho seguinte, mas depois “daquela sensação de ligeiro vazio veio outro grande álbum. Tão bom, na minha opinião, se não melhor”. Nick Mason afirmou que até o disco viviam pagando dívidas de equipamentos e moravam em apartamentos, somente depois compraram casas maiores e melhores.

A previamente denominada distopia da indústria fonográfica explora a temática da fama e da estrela de rock almejada por muitos, mas que, ao mesmo tempo, pode tornar-se tão perigosa. As longas e fatigantes turnês, o afastamento da família, o excesso de convivência muito próxima entre os membros, gerando atritos, o dinheiro, muitas parceiras e/ou parceiros, as drogas e o álcool, entre outras questões. Diversos músicos viveram além do limite e acabaram falecendo no auge

³³⁴ HARRIS, 2006, p.197.

³³⁵ *Ibidem*, p.17

de suas carreiras, em alguns casos de modo trágico, como suicídio e overdose de drogas. Como exemplo, podemos citar o “clube dos 27”³³⁶.

O desejado sucesso de adentrar no *show biz* pode fazer um artista sucumbir de diversas maneiras. Com isto em mente, *Wish You Were Here* é, portanto, uma obra nostálgica sobre a “presença de uma ausência”, um momento de autorreflexão sobre os perigos de ceder à pressão da fama e do mundo dos contratos, com a imagem de grandes figuras que representam as gravadoras e selos fonográficos.

O álbum é sobre nenhum de nós estar realmente lá, ou estar lá apenas marginalmente. Sobre a nossa não-presença naquela situação que nós tínhamos habituados à ideia, e ainda estamos nos habituando profundamente – em ser o Pink Floyd.³³⁷

Roger Waters, ao refletir sobre a relação entre sucesso e felicidade, quando alcançaram o número um nas paradas, afirmou:

Nesse ponto todas as nossas ambições foram realizadas. Quando você tem quinze anos e pensa: “Certo, eu vou começar uma banda”, o pináculo que você vê (além de pensamentos muito vagos sobre apartamentos de solteiro bastante inteligentes e não ter que acordar até as quatro da tarde)... é o Grande Álbum. O número um na *Billboard*. E uma vez que você tenha feito isso, muitas das suas ambições foram alcançadas... Sim, ele te faz sentir maravilhoso

³³⁶Entre os integrantes do “clube dos 27” podemos citar Brian Jones, guitarrista do Rolling Stones, Jimi Hendrix, Jim Morrison, líder do The Doors, Kurt Cobain, do Nirvana, Gary Thain, baixista do Uriah Heep e Janis Joplin. Ver: SOUNES, Howard. *Amy e o clube dos 27*. São Paulo: LEYA, 2014.

³³⁷“*I definitely think that the Wish You Were Here recording sessions most of us didn’t wish we were there at all, we wished we were somewhere else. I wasn’t happy being there because I got the feeling we weren’t together. The album is about none of us really being there, or being there only marginally. About or non-presence in the situation we had clung to through habit, and are still clinging to thorough habit – being Pink Floyd*”. POVEY, 2016, p. 225.

por um mês ou algo assim... e então você começa a lidar com isso, que realmente não fará qualquer diferença como você se sente sobre qualquer coisa, e - não significa mudanças. Se você é uma pessoa feliz, você foi antes e você não será depois. E esse tipo de coisa não faz uma diferença cega em como você se sente sobre qualquer coisa. Mas mesmo que você saiba disto, ainda leva muito tempo para assimilar³³⁸.

Segundo Nick Mason, o disco *The Dark Side of the Moon* trouxe um fardo, junto com seu sucesso. Isto porque a crítica, os fãs e a indústria fonográfica não esperavam nada menos que um disco semelhante ao último, e nem qualquer gravação antiga e sem planejamento que poderia ser julgado como um caça níquel, atrás do sucesso de seu antecessor. Na verdade, segundo Mason, não havia pressão da EMI para que entregassem algo como “*Dark Side II: the Lunatics Returns*”.³³⁹

O nome Pink Floyd... não os indivíduos na banda, mas o nome Pink Floyd sozinho vale milhões de libras. O nome provavelmente representa um milhão de vendas de um álbum, qualquer álbum que lançarmos. Mesmo se nós apenas tossimos, um milhão de pessoas terão comprado simplesmente por causa do nome...

³³⁸ “*At that point all our ambitions were realized. When you’re fifteen and you think. “Right, I’m gonna start a group,” the pinnacle that you see (apart from very vague thoughts about rather smart bachelor flats and not having to ge up till four in the afternoon)...is the Big Album. The number one in Billboard. And once you’ve done that, a lot of your ambitions have been achivied...Yes, it does feel wonderful for a month or something...and then you begin to start coping with that it’s not going to make any difference really to how you feel about anything, and – it doesn’t mean changes. If you’re a happy person, you were before and you won’t be afterwards. And that kind of thing doesn’t make a blind bit of difference to how you feel about anything. But even though you know that, it still takes you a long time to assimilate that*”. In: SCHAFFNER, Nicholas. *A Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odissey*. Nova Iorque: Harmony Books, 1991. p.172.

³³⁹ MASON, 2012, p.231.

Tornamo-nos muito bem sucedidos... tendo feito isso, todos nós poderíamos ter aceitado que é por isto que nós estávamos nesta, nós poderíamos então ter nos separado graciosamente nesse ponto. Mas não podemos.³⁴⁰

Um dos responsáveis pela boa vendagem nos EUA, tanto de *The Dark Side of the Moon* quanto *Wish You Were Here*, foi o presidente da gravadora americana *Capitol Records*, Bhashkar Menon, um imigrante indiano graduado em Oxford. Durante sua gestão cortaram de 400 para 83 o número de contratados, mas mantiveram o Pink Floyd, porque estava no auge. Segundo Harris, “o comportamento polido de Menon fazia parte dos códigos cavalheirescos daqueles aspectos mais antigos da indústria musical inglesa – ele se referia aos quatro membros do Pink Floyd como os rapazes.”

Menon apostava no grupo, de modo que procurou superar a baixa vendagem de *Meddle*, lançado em 1971:

Tinha convicção de que os discos anteriores haviam conseguido menos do que deviam. Ali estavam aqueles grandes artistas fonográficos, e não havia razão para que os Estados Unidos não estivessem prontos para eles. Era difícil saber por que as coisas não haviam favorecido – marketing inapropriado, questões de oportunidade -, mas eu estava absolutamente decidido a fazer com que agora funcionassem.³⁴¹

³⁴⁰ “The name Pink Floyd,...not the individuals in the band, but the name Pink Floyd is Worth millions of pounds. The name is probably wortg one million sales of na álbum, any álbum we put out. Even if we just coughed a million peoplewill have ordered it simply because of the name. ...Having become very successful...having made it, of we could all have accepted that´s what we were in it for, we could then have all split up gracefully at that point. But we can´t”. SECGEWICK, Nick. “A rambling conversation with Roger Waters concerning all this and that”. In: *Wish You Were Here Songbook*. Londres: Pink Floyd Music Publishers”. 1975 p. 15-16.

³⁴¹HARRIS, 2006, p. 187.

O certo é que o grupo passou a fazer parte da *Capitol Records* e diversas entrevistas, jantares e fotos promocionais indicam, isto. Entretanto, em um mundo repleto de lançamentos em uma das fases mais criativas do rock'n roll, os empresários tinham indicativos que podiam prever onde deveriam investir. Um exemplo disto é a percepção de que o disco amadureceu aos poucos, pois já era conhecido do público, já que metade dele vinha sendo tocado ao vivo: “quando os vi tocar em 1972, fiquei com a sensação de que era como assistir a uma das grandes óperas de Verdi pela primeira vez. Tive aquele tipo de impacto.”³⁴²

Nick Mason recorda de Bhaskar Menon como alguém realmente disposto a fazer do *The Dark Side of the Moon* um sucesso de vendas. Sabendo da insatisfação do grupo com a EMI, o empresário voou até Marselha para encontrar pessoalmente a banda e ouvir o que eles tinham a dizer. “Foi uma pena não ter se aproximado de nós antes”, ponderou o baterista.³⁴³

Estas histórias de empresários são, para esta tese, mais do que curiosidades de bastidores. Há uma vasta bibliografia que trata destes temas de forma muito mais detalhada e longa, como visto na introdução. Aqui nos interessa a relação que o mundo dos negócios, em especial a indústria fonográfica, tem com a própria trajetória da banda, bem como o fato de eles terem sido alçados a um alto patamar de sucesso e dinheiro, que acabou colocando em xeque diversos conceitos e visões de mundo de cada um dos integrantes.

A música “*Shine on You Crazy Diamond*”, originalmente apenas “*Shine On*”, é uma longa peça contendo nove partes divididas em duas músicas, uma que abre e outra que fecha o disco.³⁴⁴ A primeira peça contém treze minutos e trinta e oito segundos e está dividida em cinco partes ininterruptas (I-V), mas que são demarcadas pelo andamento e entrada de instrumentos à música. Se no disco anterior vimos que Syd Barrett foi uma inspiração para o grupo, aqui ele assume um papel principal: ele é o diamante louco³⁴⁵.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ MASON, 2012, p. 222.

³⁴⁴ POVEY, 2016.

³⁴⁵ No documentário *The Pink Floyd Story: Which One's Pink?*, cujo título é uma das frases de “*Have a Cigar?*”, lançado um ano após a morte de Syd Barrett, e logo antes da reunião para o show no Live 8, discutido na introdução, Gilmour relata o quão chocada ficou com a presença inesperada de Barrett nas gravações de *Wish You Were Here*, “gordo” e careca,

Eu acho que o mundo é um lugar muito, muito triste... Eu me encontro no momento, afastando-me de tudo... Estou muito triste por causa do Syd... [...] Ele é apenas um símbolo de todos os extremos de ausência que algumas pessoas têm de entrar, porque é a única maneira de lidar com o quão triste a vida moderna é, para se retirar completamente.³⁴⁶

Ela abre com uma enorme peça instrumental de quase oito minutos na qual há um acorde de teclado (Gm7), Sol menor com sétima, suspensão por dois minutos e meio sem nenhuma mudança, estabelecendo a atmosfera inicial desta longa peça. Há um *fade-in*, quando o som inicia do volume zero e aumenta, progressiva e lentamente. É possível ouvir um som produzido no sintetizador VCS 3 e do órgão Hammond de Wright e a *slide guitar*, tocada na posição horizontal.

Depois do *The Dark Side of the Moon* havia uma discussão sobre como deveria ser o novo som. Assim surgiu um projeto piloto de gravar um disco instrumental produzindo sons com objetos que não fossem instrumentos musicais: “*Household Objects*”. Algumas destas gravações iniciais descartadas foram utilizadas em “*Shine on You Crazy Diamond*”. Na primeira parte, taças de cristal de vinho foram preenchidas com diferentes quantidades e densidades de líquidos, e, com o atrito dos dedos ao redor da borda da taça, produzia um som agudo.

A parte dois entra com o tema em quatro notas, feito pela guitarra de Gilmour. Também conhecido como “*Syd’s theme*”,

completamente diferente de quando havia saído do grupo. Havia sete anos que o grupo não o via (Anexo G). PINK Floyd – The Story. Produção de Caroline Wright. Londres: BBC TV - Omnibus, 1994. (40:34 min). E THE PINK Floyd Story – Which One’s Pink. Direção de Chris Rodley. Produção de Chris Rodley. Música: Pink Floyd. BBC. Londres: 2007. (59:58 min), son.,color.

³⁴⁶ “*I think the world is very, very sad fucking place...I find myself at the moment, backing away from it all... I’m very sad about Syd... “Shine On’s not really about, he’s just a symbol for all the extremes of absence some people have to indulge in because it’s the only way they can cope with how fucking sad it is – modern life, to withdraw completely”*”. SECGEWICK, Nick. “A rambling conversation with Roger Waters concerning all this and that”. In: *Wish You Were Here Songbook*. Londres: Pink Floyd Music Publishers”. 1975, p. 21.

transforma sua presença em notas musicais. Esta sequência surgiu quando o Gilmour e Waters conversavam sobre o material do novo disco, e foi o início da composição da música. Segundo Gilmour, esta melodia lembrou o “desaparecimento ou ausência” do colega. Enquanto que para Waters é tanto uma homenagem - e demonstração de profunda tristeza - quanto admiração pelo talento do amigo: “não há generalizações nesta música, não é sobre todos os diamantes loucos, e sim sobre Syd”. Já Nick Mason afirmou: “acho que a coisa mais importante foi não tentar apagá-lo de nossa história”.³⁴⁷

Na parte seguinte há um contraste com as quatro notas da guitarra, formadas pelo sintetizador contíguo com a bateria mais calma que anterior. As nuances de bateria e a troca de solo entre as partes, ora pela guitarra, ora pelo sintetizador formam uma alegoria da presença de Syd e de sua mente conturbada.

Lembra-se de quando você era jovem?
 Você brilhava como o sol
 Continue a brilhar, diamante louco
 Agora há um olhar em seus olhos
 Como buracos negros no céu
 Continue a brilhar, diamante louco
 Você foi pego no fogo cruzado
 Entre a infância e o estrelato
 Arrastado pela brisa de aço
 Vamos seu alvo
 de risos distantes
 Vamos seu estranho, sua lenda
 Seu mártir, e brilhe!³⁴⁸

³⁴⁷PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Dir. John Edginton. Produção de Joss Crowley, Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, 2012. DVD, son., color. Legendado.

³⁴⁸“Remember when you were young?/ You shone like the sun/ Shine on, you crazy Diamond/ Now there's look in your eyes/ Like black holes in the sky/ Shine on, you crazy Diamond/ You were caught in the crossfire/ Of childhood and stardom/ Blown on the steel breeze/ Come on you target/ For faraway laughter/ Come on you stranger, you legend/ You martyr, and shine”. WATERS, Roger; WRIGHT, Richard; GILMOUR, David; MASON, Nick. Shine on You Crazy Diamond. In: Pink Floyd. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco. Lado A, faixa 1.

As primeiras frases contrastam a juventude brilhante de Barrett com seu estado “lunático” quando saiu do grupo. A letra faz referência ao olhar de Barrett, que costumava ser vívido, e tornou-se sem expressão “com olhar vago e melancólico no horizonte”, como descreveu Mason.³⁴⁹ O vocal principal é de Roger Waters, mas recebe o apoio de Wright e Gilmour, além das vozes femininas, a cada duas linhas, ou no que podemos chamar de refrão. Esta junção de vozes é uma espécie de tributo de todos os membros ao músico ausente, ao mesmo tempo que atribui maior significado ao personagem central. A letra coloca o ex-líder como vítima das circunstâncias que levaria o grupo ao sucesso. Ao sugerir que ele foi “arrastado pela brisa de aço”, significa que o músico sucumbiu de forma lenta, gradual e constante. Isto porque a brisa é um vento suave, quase imperceptível, enquanto que o aço, é uma liga de metal resistente, o que faz deste, um vento perigoso. No final, diversas características de Barrett são cantadas em uma sequência com empolgação pela voz de Waters, como se as palavras surgissem espontaneamente, nesta ode ao companheiro. Ao chamá-lo de “lenda” o grupo inicia uma ideia mítica sobre o processo de agravamento da saúde mental do músico, bem como sua saída conturbada. O saxofone de Dick Parry entra junto com uma variação do tema da guitarra.

Existem algumas características interessantes sobre o diamante, que podemos enumerar para compreendermos melhor a alegoria criada para Barrett. Para tornar-se um diamante, o carbono é submetido à grande pressão e altas temperaturas. Na música o sucesso do Pink Floyd pode ser compreendido como a pressão que justificaria a transformação. Ele é multifacetado, ou seja, assim como Syd, tem muitos lados e personalidades. O diamante também é extremamente duro, quase impenetrável, o que podemos intuir como a resistência do músico às práticas de cura. Além disto, é um mineral extremamente valioso e raro, como apontam os inúmeros elogios, e o próprio tributo da música em si. Por último, o brilho. O diamante não emite luz direta, mas somente reflete a luz solar. Porém a descrição de sua juventude, na primeira parte da letra, quando ele “brilhava” como sol, aponta uma luz tão forte como o próprio astro. Portanto concluímos que o sol, assim como no disco anterior, também está ligado com elementos positivos.³⁵⁰

O solo de Gilmour, que funciona como interlúdio entre os versos, usa a mesma progressão de acordes que a harmonia do refrão.

³⁴⁹ MASON, 2012, p.125.

³⁵⁰ ROSE, 1995, p.90.

Você buscou alcançar o segredo cedo demais
 Você quis o impossível
 Continue a brilhar, diamante louco
 Ameaçado pelas sombras à noite
 E exposto à luz
 Continue a brilhar, louco diamante!³⁵¹

As primeiras frases deste verso romantizam um dos motivos que agravou os problemas mentais do músico: o uso de alucinógenos³⁵². Na letra, Waters sugere que Barrett alcançou o “segredo” cedo demais, e que quis o impossível, mas não soube lidar com esta “revelação”. Como consequência, sucumbiu às sombras e à noite aqui, novamente é explorada a dualidade claro/escuro relacionadass ao bem/mal. Temas explorados no subcapítulo anterior.

Vejamos a continuação do final da letra:

Bem, você desgastou suas boas-vindas
 Com precisão a esmo
 Cavalgou a brisa de aço
 Vamos seu festeiro, seu visionário
 Vamos seu pintor, seu tocador de gaita
 Seu prisioneiro, brilhe³⁵³

A última parte apresenta a transformação total do músico, que não mais resistiu à brisa, mas agora anda na mesma direção que ela. A letra sugere que, apesar da mudança na condição mental do músico, ele poderia voltar a brilhar, mas de maneira diferente.³⁵⁴ Esta diferença, ou

³⁵¹ “*You reached for the secret too soon/ You cried for the moon/ Shine on, you crazy Diamond/ Threatened by shadows at night/ And exposed in the light/ Shine on, you crazy Diamond*”.

³⁵² Sobre LSD, ver: LEE, Martin; SHLAIN, Bruce. *Acid Dreams: Complete Social History of LSD - The CIA, the Sixties and Beyond*. Nova Iorque: Grove Atlantic, 1992. E HOFFMAN, Albert. *LSD My Problem Child*. Reflections on Sacred Drugs, Mysticism and Science. Nova Iorque: Graw-Hill Book Company, 1980.

³⁵³ “*Well, you wore out your welcome; with random precision/ Rode on the steel breeze/ Come on you raver, you seer of visions/ Come on you painter, you piper/ You prisoner, and shine*”.

³⁵⁴ Não obstante, o músico ainda teve dois discos solos, ambos lançados em 1970. O primeiro, *The Madcap Laughs*, teve a produção de vários amigos

nova condição, também é salientada com o solo de saxofone logo após a última palavra.

A segunda música, “*Welcome to the Machine*”, tem sete minutos e trinta e dois segundos, com vocal de David Gilmour. Ela começa com um barulho de porta abrindo, e uma sirene que sinaliza a abertura desta porta. Depois de repetir, é possível escutar um contrabaixo pulsante, emulado através do sintetizador EMS VC3. Este som permanece por toda música. Há barulhos que ecoam, como vapores saindo de caldeira. De modo que os únicos instrumentos “convencionais”, tocados por Gilmour, são o violão com seis e doze cordas. A abertura de portas simboliza as boas vindas descritas no título enquanto que o próprio som elétrico, ou mecanizado, pode ser caracterizado como a máquina. Entre os instrumentos estão o órgão Hammond, os sintetizadores EMS VCS3, ARP String Ensemble³⁵⁵, entre outros efeitos. Sobre a produção da música, Gilmour afirmou:

É uma coisa feita no estúdio... que foi construída a partir de um batimento básico feito em um VCS3, com um eco de repetição para dar a pulsação. Com um número como esse, você não começa com um conceito tradicional, uma estrutura de grupo de qualquer coisa, e não há faixa de apoio. Realmente, é apenas uma proposta de estúdio onde estamos usando [efeitos de] fita para o seu próprio fim, uma forma de colagem usando sons.³⁵⁶

É cogente ressaltar que existe uma coerência narrativa em produzir uma música com tantos elementos eletrônicos em tempos de

como Peter Jenner, Gilmour, Waters e Malcolm Jones e o último *Barrett* produzido unicamente por David Gilmour. Em 1988 a EMI reuniu materiais não lançados e do início de carreira e lançou “*Opel*”. Em 1993 saiu, pela EMI o *Box Set Crazy Diamond*.

³⁵⁵ É um sintetizador orquestral com timbres de violino, saxofone, contrabaixo, trombetas, etc.

³⁵⁶ “*It’s a made up-in-the studio thing...which was all built up from a basic throbbing made on a VCS3, with a repeat echo to give the throb. With a number like that, you don’t start off with a regular concept of a group structure of anything, and there’s no backing track either. Really, it is just a studio proposition where we’re using tape for its own end, a form of collage using sounds*”. DALLAS, 1987, p.111.

experimentação musical. Nos anos 1970, o rock era formado basicamente por bateria, guitarra base, guitarra solo, contrabaixo, teclado e vocal. Mesmo no rock, utilizar sons “artificiais” soava estranho. Não por acaso que estranheza e artificialidade são temas da própria música. Vejamos a primeira parte:

Bem-vindo meu filho
 Bem-vindo à máquina
 Por onde tem andado?
 Tudo bem
 Sabemos por onde você tem andado
 Tem andado no encanamento
 Passando o tempo
 Armado de brinquedos
 E coisas de escoteiro
 Comprou uma guitarra
 Para punir sua mãe
 E não gostava de ir à escola
 E você sabe que não é bobo de ninguém
 Então, bem-vindo à máquina³⁵⁷

A composição é uma resposta áspera à indústria fonográfica em usar a música como uma forma de fazer dinheiro em primeiro lugar, e não promover uma forma de expressão artística. A entonação e timbre na voz de Gilmour simulam a frieza desta máquina, uma voz não humana, portanto incapaz de demonstrar sentimentos. Há uma outra voz de apoio. O narrador apresenta uma falsa pretensão paternal ao referir-se ao jovem roqueiro como “meu filho” ao perguntar por onde ele tem andado. Isto porque não deixa tempo para resposta, ao afirmar que já sabe de tudo. O narrador descreve os problemas pelos quais passa o jovem músico, que por sua vez, é seduzido para entrar na “máquina”. Para tal, o agente apresenta um estereótipo de roqueiro rebelde, em uma relação de afronta com a família, e a guitarra seria um meio de puní-los, em contraponto com uma adolescência pueril, repleta de brinquedos e

³⁵⁷ “Welcome my son/ Welcome to the machine/ Where have you been?/It's all right/ We know where you've been/ You've been in the pipe line/ Filling in time/ Provided with toys/And scouting for boys/ You bought a guitar/ To punish your ma/ And you didn't like school/ Andy ou know you're nobody's fool/ So welcome to the machine”. WATERS, Roger. Welcome to the Machine. In: Pink Floyd. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco. Lado A, faixa 2.

escotismo. No final deste verso o narrador demonstra empatia com o fato dele não gostar de ir à escola e o adula, antes de reforçar o convite. Junto com esta última frase o violão de seis cordas é introduzido novamente e permanece até o final. No interlúdio instrumental há uma série de sons no sintetizador intercalado com o solo de violão. O que implica em três progressões instrumentais com violão, mas que nunca alcançam seu ápice, e finalizam em sons eletrônicos. Isto porque o violão acústico – o verdadeiro músico – é sobreposto pela paisagem mecânica, a indústria fonográfica, que aqui destrói a criatividade.

Bem-vindo meu filho
 Bem-vindo à máquina
 O que sonhou?
 Tudo bem, nós dissemos a você o que sonhar
 Você sonhou com um grande astro
 Ele tocava uma guitarra
 E sempre comia bife no bar
 E adorava dirigir seu Jaguar
 Então bem-vindo à máquina³⁵⁸.

Através da apreciação lírica continuamos a vislumbrar a persuasão do representante da indústria fonográfica com a futura estrela de rock. Novamente, o homem de negócios não espera as respostas do jovem e projeta para ele o estrelato e a riqueza em um futuro possível. Podemos notar que estas investidas surtiram efeito. Isto porque nos últimos versos o sintetizador sobrepõe o solo do violão acústico, simbolizando a vitória da máquina sobre o jovem, em outras palavras, do dinheiro sobre a arte. No final, a música é interrompida e podemos escutar o som de uma festa. De acordo com Waters: “Isso foi posto lá... por causa do completo vazio inerente à esta maneira de comportamento e celebração, reuniões de pessoas que bebem e conversam juntos. Para mim sintetiza a falta de contato e sentimento real entre as pessoas”.³⁵⁹ O

³⁵⁸ “Welcome my son/ Welcome to the machine/ What did you dream?/ It's all right, we told you what to dream/ You dreamed of a big star/ He played a mean guitar/ He always ate in the steak bar/ He loved to drive in his jaguar/ So welcome to the machine”.

³⁵⁹ “That was put there...because the complete emptines inherent in that in that way of behaving –celebrations, gatherings of people who drink and talk together. To me that epitomizes the lack of contact and real feeling between people”. SCHAFFNER, 1991, p.187.

próprio grupo possuía aversão em participar das festas de promoção dos discos.

A música “*Have a Cigar*”, com cinco minutos e vinte quatro segundos, possui diversos elementos de um rock tradicional: andamento ao estilo blues, a palhetada da guitarra (*guitar lick*) numa escala de blues e a base sobre um *riff*. Segundo Philip Rose, “esta peça tem muitas qualidades que mostram que não é um autêntico rock’n roll, no entanto, sua falsidade antecipa a natureza insincera do narrador da música.”³⁶⁰. A falta de autenticidade - totalmente proposital e conectada ao conceito da música - estaria no uso de diversas técnicas e referências presentes na peça. A introdução instrumental também pode ser interpretada como uma aproximação sorrateira do narrador. Vejamos os primeiros versos:

Entre garoto, pegue um cigarro
 Você vai longe
 Vai voar alto
 Não vai morrer nunca
 Vai conseguir se tentar
 Eles vão te amar³⁶¹

Os vocalistas Gilmour e Waters não conseguiam chegar em um resultado satisfatório na gravação do vocal. Então convidaram o músico de *folk* britânico Roy Harper, que gravava um disco no mesmo estúdio que eles. O timbre e a entoação de Harper são empossados de maneira à transmitir falsidade e ironia na voz do narrador, o que aprofunda o conceito iniciado na música anterior. O empresário, ao usar a palavra garoto, age de maneira a ganhar a confiança do jovem com o uso de frases de efeito para criar antevisão de um futuro promissor para o músico.

Bem, sempre tive um profundo respeito
 E estou tentando ser muito sincero
 A banda é simplesmente fantástica

³⁶⁰ “*The piece has many qualities which display that it is not an authentic rock ’n roll tune, however, and its spuriousness anticipates the insincere nature of the song’s narrator*”. ROSE, P. Op. Cit. P,79.

³⁶¹ “*Come in here dear boy have a cigar/ You're gonna go far/ You're gonna fly high/ You're never gonna die/ You're gonna make it if you try/They're gonna love you*”. WATERS, Roger. *Have a Cigar*. In: Pink Floyd. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco. Lado B, faixa 1.

Isto é o que eu realmente acho
A propósito qual de vocês é o Pink?³⁶²

O narrador transparece falta de sinceridade ao tentar se colocar como conhecedor da banda, isto pode ser evidenciado nas frases que reforçam a informação anterior como na segunda e quarta linhas. Mas é na frase seguinte que, podemos ter a certeza da total ignorância do empresário a respeito da formação do grupo. Segundo Gilmour: “Tivemos pessoas que nos diriam ‘Qual de vocês é o Pink?’ e coisas assim. Havia um monte de gente que pensava que Pink Floyd era o nome do vocalista e que era o próprio Pink e a banda. Foi assim que tudo aconteceu, foi bastante genuíno”.³⁶³ Vejamos o refrão: “E se lhe contarmos/ O nome do jogo, garoto/ Nós o chamamos de/ ‘montado no trem da alegria’”³⁶⁴.

Aos poucos o narrador deixa claro suas intenções, mas evita revelar para os músicos todos os motivos. Na última frase há uma expressão britânica, “*riding the gravy train*”, que significa ganhar dinheiro fácil, ou sem precisar trabalhar por isto, em sua maioria, de modo desonesto ou imoral.

A indústria fonográfica aparece como uma força oportuna que suga a energia criativa do músico, expondo a enormes pressões, sem preocupar-se com as consequências deste sucesso passageiro e repentino. Vejamos a última parte:

Nós fomos nocauteados
Ouvimos sobre as boas vendagens
Você vai ter que lançar um álbum
Você deve isto às pessoas
Estamos tão felizes

³⁶² “*Well I've always had a deep respect/ And I mean that most sincerely/The band is just fantastic/That is really what I think/ Oh, by the way which one's pink?*”

³⁶³ “*We did have people who would say to us ‘Which one's Pink’ and stuff like that. There were an awful lot of people who thought Pink Floyd was the name of the lead singer and that was Pink himself and the band. That's how it all came about, it was quite genuine*”. PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Direção de John Edginton. Produção de Joss Crowley, Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, 2012. DVD, son., color. Legendado.

³⁶⁴ “*And if we tell you the name of the game boy/ We call it ‘Riding the gravy train’*”.

Que mal podemos contar
 Todo mundo ainda está verde
 Você viu as paradas
 É um grande começo
 Isto poderá se transformar
 Em um monstro
 Se seguirmos em frente como um time³⁶⁵

A letra sugere que a venda total dos ingressos – “*sell out*” – fez a indústria notar o potencial comercial do grupo. Em seguida presenciamos as pressões para o artista lançar um disco, ao afirmar que ele deve isto às pessoas. A imagem do monstro como imagem figurativa do sucesso é semelhante aquela feita por Gerald Scarf na turnê do disco em 1975, para representar a indústria fonográfica.

Pode-se escutar um solo de guitarra limpo e tradicional, mas que muda o andamento após a entrada da progressão de contrabaixo e sintetizador, já utilizado no início. Depois de um breve ruído o som fica abafado, como se ouvíssemos uma rádio, para em seguida escutar a mudança de estação. Este recurso final pode sugerir que o grupo assinou um contrato e gravou o disco, e agora podem ser ouvidos nas rádios, que um ouvinte, não satisfeito com a música, mudou de estação em busca de algo melhor.

A música seguinte, “*Wish You Were Here*”, com cinco minutos e dezessete segundos, principia com o mesmo barulho sutil de alguém à procura de algo para ouvir no rádio. Antes de iniciar o violão acústico de doze cordas, uma das músicas que passa no rádio é a 4ª sinfonia de Pyotr Illyich Tchaikovsky, bem como um diálogo entre uma mulher e um homem³⁶⁶.

³⁶⁵ “*We're just knocked out/ We heard about the sell out/ You've gotta get an album out/ You owe it to the people/ We're so happy/ We can hardly count/ Ev'ry body else is just green/ Have you seen the chart/It's a helluva start/ It could be made into a monster/ If we all pull together as a team/ And if we tell you/ The name of the game, boy/ We call it/ 'Riding the gravy train'”.*

³⁶⁶ Trata-se de um diálogo aleatório, captado dentro do carro de Gilmour, e que não há conexão com o tema do disco, funcionando assim como um “objeto sonoro/cenográfico” dentro da narrativa. As frases ditas são: “Disciplinar permanece misericordioso/ Sim e não com você, Derek, essa bobagem de estrela/ Sim Sim / Agora o que é isso?/ Eu estou certo disso”. “*Disciplinary remains merciful/ Yes and not with you Derek, this star nonsense/ Yes, yes/ Now which is it?/ I am sure of it*”. PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Direção de John Edginton. Produção de Joss

Esta composição funciona como um grande contraponto às duas anteriores, isto porque é mais acústica e intimista, em contraste com os sintetizadores, e mais “sincera”, com uma letra mais saudosista e nostálgica. A opção por timbres mais orgânicos, como o piano, pode ser lida como um modo de libertação criativa do grupo que antes vivia sobre a pressão da máquina – indústria – e que produziu algo realmente verdadeiro. Ressalto que o uso do violão não significa que um tipo de música é mais verdadeiro que outro. Uma das revoluções musicais no rock n’roll foi justamente plugar os instrumentos e acrescentar distorções às guitarras. Mas aqui este recurso de contraposição é explorado ao longo de todo disco, de maneira que ele faz sentido quando observamos a evolução musical e lírica das canções.

Após o solo entra o primeiro verso na voz de Gilmour.

Então, então você acha que consegue distinguir
 O céu do inferno
 Céus azuis da dor
 Você consegue distinguir
 um campo verde de um frio trilho de aço?
 Um sorriso de um véu?
 Você acha que consegue distinguir?³⁶⁷

O vocal é mixado de modo que permanece mais alto que os demais instrumentos, principalmente se comparado com o restante das músicas. A letra é, novamente, sobre ausência, um dos temas do disco. Há um jogo de palavras que se coloca como opções distintas, mas não são necessariamente opostas. As palavras contrapostas nos versos são complexas demais para se julgar. Em vez de simples antônimos, o autor pretende insinuar que a capacidade de discernimento do personagem já está afetada. Em seguida vemos que forças externas o pressionaram causando essa perda em sua aptidão intelectual.

Crowley, Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, 2012. DVD, son., color. Legendado.

³⁶⁷“So, so you think you can tell/ Heaven from hell/ Blue skies from pain/ Can you tell a green field/ From a cold steel rail/ a smile from a veil/ Do you think you can tell?” WATERS, Roger; GILMOUR, David. *Wish You Were Here*. In: Pink Floyd. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco. Lado B, faixa 2.

Ele fizeram você negociar
 Seus heróis por fantasmas?
 Cinzas quentes por árvores?
 “Confersa fiada” por uma brisa fresca?
 Conforto frio por mudança?
 Você trocou
 Um papel de coadjuvante na guerra
 Por um papel principal numa cela?³⁶⁸

Na primeira frase o narrador pergunta se “eles” – os empresários da indústria fonográfica – obrigaram o músico a “negociar” material seu, provavelmente uma peça original por uma gravação repleta de cortes e versões de produtores que a julgavam mais comercial. E, neste processo, há uma grande mudança onde coisas e pessoas que inspiravam – seus heróis – são trocados por inseguranças e medo – seus fantasmas. Já na frase seguinte aparece a expressão britânica, “*hot air*”, que pode ser traduzida por conversa fiada. Contudo, esta “brisa” não significa complacência e inércia. Uma vez que a última frase é ainda mais específica sobre fazer o que realmente se quer e acredita na vida, se a pessoa luta por algo que vale a pena, ou está apenas fazendo o que esperam e projetam sobre ela, em troca de dinheiro, status e títulos. Note que nas distopias do Pink Floyd a dinâmica entre ação e reação não são puramente individuais, mas quase sempre pensadas coletivamente, abrangendo toda a sociedade. Isto é evidenciado nesta mesma última frase. Ao criar versos com contrastes e oposições poderia ter utilizado a liberdade em oposição à gaiola, todavia Waters preferiu utilizar a guerra, um conflito que não se combate sozinho, como metáfora da vida como espaço de luta coletiva. Vejamos o clímax da música:

Como eu queria
 Como eu queria que você estivesse aqui
 Somos apenas duas almas perdidas
 Nadando num aquário
 Ano após ano
 Correndo sobre este mesmo velho chão
 O que encontramos?

³⁶⁸ “*And did they get you to trade/Your heroes for ghosts/ hot ashes fo trees/ Hot air for a cool breeze cold comfort for change/ And did you Exchange/ A walk on part in the war/ For a lead role in a cage?*”.

Os mesmos velhos medos
 Queria que você estivesse aqui³⁶⁹

O tema da ausência é verbalizado na primeira frase ao expressar o desejo de alguém que se foi. Mas ao referir-se a duas almas nadando em um aquário a letra não faz referência aos membros renascentes, mas metades distintas que coexistem em uma consciência, em decorrência de problemas mentais. Vejamos a declaração de Waters:

De certa forma, é uma canção esquizofrênica. É dirigida à minha outra metade, se quiser, os elementos de luta dentro de mim. Há o pouco que se preocupa com outras pessoas, o pouco que aplaude a si mesmo, então há o ganancioso, avarento, a criança egoísta que quer todos os doces. A canção desliza dentro e fora de ambos os personagens, e a pequena parte que sempre quer ganhar está se sentido triste, e queixosamente diz ao outro lado, queria que você estivesse aqui.³⁷⁰

A ausência é também autorreflexiva, o narrador percebe uma falta de humanidade em um alterego egoísta, infantil e avarento que precisa ser equilibrado com a outra parte, mais humana e solidária. A esquizofrenia na letra funciona como um alerta para o próprio grupo perceber que esses mesmos males podem atingi-los. E, ao desejá-lo de volta, é uma forma de desejar a si mesmo, em um estado mais humano, e talvez, lúcido. Após os versos o órgão de Richard Wright segue até final em *fade out*. Em seguida, escuta-se o sopro do vento, ou seja, a “brisa fresca” que o grupo optou por seguir. Em outras palavras, o Pink

³⁶⁹ “*How I wish/how I wish you were here/ We're just two lost souls swimming in a fish bowl/ Year after year/ Running over the same old ground/ What have we found?/ The same old fears/ Wish you were here*”.

³⁷⁰ “*In a way, it's a schizophrenic song. It's directed at my other half, if you like, the battling elements within myself. There's the bit that's concerned with other people, the bit that one applauds in oneself, then there's the grasping, avaricious, selfish little kid who wants to get his hand on the sweets and have them all. The song slips in and out of both personae so the bit that Always wants to win is feelings upset and plaintively saying to the other side, wish you were here*”. DALLAS, 1987, p.112.

Floyd tem se mantido firme na relação com a indústria fonográfica na intenção de produzir um material que considera verdadeiro.

Na segunda parte de “*Shine on You Crazy Diamond*” (Partes VI-IX), com doze minutos e vinte e nove segundos, o vento que iniciou na última música estende-se por quase um minuto, enquanto o contrabaixo de Waters inicia em uma nota tensa e cadenciada. O primeiro terço da música cria uma atmosfera angustiante, e carregada, com o sintetizador Minimog de Wright, a *steel guitar* de Gilmour e a bateria de Mason. Vejamos o primeiro verso, na parte VII.

Ninguém sabe onde você está
Quão perto ou quão longe
Continue a brilhar, diamante louco
Continue empilhando
muitas camadas a mais
E lá eu me juntarei a você
Continue a brilhar, diamante louco³⁷¹

A dúvida é sobre a dificuldade em saber o estado mental de Syd, se poderiam contar com ele. A sentença refere-se tanto a uma viagem de LSD quanto a alguém com problemas mentais. Logo antes do refrão cantado por todos, as “camadas empilhadas” sobre si pode ser uma metáfora sobre quão fechado em si e impenetrável, o paciente se torna.

E vamos aquecer à sombra do triunfo de ontem
E velejaremos com a brisa de aço
Vamos, garotinho
Vencedor e perdedor
Vamos
Minerador da verdade e da ilusão
Brilhe!³⁷²

³⁷¹ “*Nobody knows where you are/ How near or how far/ Shine on, you crazy Diamond/ Pile on manymore layers/ And I'll be joining you there/ Shine on, you crazy Diamond*”. WATERS, Roger; WRIGHT, Richard; GILMOUR, David; MASON, Nick. *Shine on You Crazy Diamond*. In: *Pink Floyd. Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco. Lado B, faixa 3.

³⁷² “*And we'll bask in the shadow/ Of yesterday's triumph/ And sail on the steel breeze/ Come on you boy child/ You winner and loser/ Come on you/ Miner for truth and delusion and shine*”.

As duas primeiras frases referem-se aos membros remascentes, sobre como eles lidam com a possibilidade da loucura. De modo que, se Syd deixou-se levar pela brisa de aço, o grupo escolheu velejar, ou ser soprado, pela loucura, aproveitá-la, mas sem sucumbir a ela.

A parte VIII inicia com arpejos de guitarra sem distorção, mas logo altera para uma progressão funkeada com dominação dos solos de sintetizador de Wright. Já a última parte, mais soturna e triste que a anterior, inicia logo após o nono minuto e é em um tempo quatro por quatro, típico de marchas fúnebres, simbolizando a triste saída Syd da banda. Após o décimo segundo minuto o teclado de Wright toca uma parte da melodia de “*See Emily Play*”, hit do primeiro disco, de autoria de Barrett.

Gilmour pondera que há em *Wish You Were Here*, um misto de contraponto e equilíbrio entre a sua guitarra melódica - em especial “*Shine on You Crazy Diamond*” - e a lírica de Roger Waters. - a quem considerava liderança do grupo. De modo que esta música, para ele, é um dos “momentos mais sublimes” da história do grupo.³⁷³

Para enriquecer o debate a respeito da relação entre música e demonstração de sentimentos na guitarra e voz de David Gilmour, é revelador percebermos as palavras de sua parceira, letrista e poeta, Polly Sanson. Para ela, Gilmour manifesta-se melhor musicalmente, pois é um homem quieto, de poucas palavras. Saberá muito bem se expressar com uma guitarra em uma discussão de casal entre os dois, enquanto ela utilizaria as palavras: “a maioria de nós expressa nossa raiva, amor, ódio [...] em palavras, David realmente não funciona assim, ele se expressa musicalmente”.³⁷⁴

2.4 A Distopia da vida e a distopia da indústria fonográfica

Terminado este capítulo, é o momento de fazer algumas conclusões, rever alguns pontos e lançar algumas questões postuladas na introdução. Começarei pelo disco *The Dark Side of the Moon* e depois *Wish You Were Here*. Contudo, alguns elementos são comuns a ambos os álbuns, o que acaba por criar uma relação entre eles.

³⁷³ PINK Floyd – The Story. Produção de Caroline Wright. Londres: BBC TV - Omnibus, 1994. (40:34 min).

³⁷⁴ Sanson é letrista de dois discos do Pink Floyd, *The Division Bell* (1994) e *The Endless River* (2014), bem como do disco solo de Gilmour, *Rattle That Lock* (2015). DAVID Gilmour – Wider Horizons. BBC. Documentário, Kieran Evans (Dir.). Londres. 72 min. 2015.

O primeiro disco é uma distopia sobre as atribuições da vida moderna. De modo que o protagonista não tem gênero definido, pode ser qualquer pessoa, mas adotei o gênero masculino em razão de a inspiração ser Syd Barrett. E, neste caso, ela não usa de fábulas, sonhos ou fantasia, mas esboça um cenário possível, em um futuro próximo, alocado na contemporaneidade. Assim, a própria vivência da banda serviu de substrato para o ponto de partida para a narrativa.

Os atributos que fazem deste disco uma distopia da vida, que começa com o nascimento em “*Breathe*” e vai até o apoteótico final em “*Eclipse*” é uma história pesada, com elementos negativos e final deprimente. A trajetória de vida de um indivíduo é sempre cheia de percalços, altos e baixos, e o Pink Floyd tentou exprimir e questionar em forma de música, parte destes dilemas. Entretanto, optaram por elementos e passagens dramáticas e densas que quase sempre fugiam do poder de escolha e controle por parte do protagonista. Os subsídios que ocasionam uma carga negativa e transformadora em sua vida do protagonista são tanto pessoais, como a relação de proteção e cobrança com a mãe e a falta de perspectiva na cidade natal, como visto em “*Breathe*”, quanto circunstanciais, que tem igual peso na determinação da felicidade e frustração ao longo da vida. Exemplos disto são o dinheiro, o trabalho, o tempo e a relação do ser humano com o divino.

Há, portanto, uma relação tênue entre sociedade e indivíduo e uma falsa sensação de livre arbítrio, como em “*Any Colour You Like*”. Como postulou Waters na epígrafe do segundo subcapítulo “Você tem, de certa forma, a chance, por menor que seja, de tornar o mundo um lugar mais alegre ou mais sombrio”. E este é outro elemento característico da distopia: a possibilidade, ainda que remota, de existir um final feliz. No caso de *The Dark Side of the Moon* não há um final definido, tão somente uma sugestão que opera como parte da mensagem que a distopia pretende disseminar: não ceder totalmente às pressões da vida moderna.

O ponto de vista de Nick Mason sobre o álbum é elucidativo de como esta mensagem pode carregar um apelo universal, o que talvez ajude a explicar seu sucesso de vendas.

Minha visão é de que não há uma razão única, mas uma série de fatores trabalhando juntos em efeito multiplicador. A razão principal – que é verdadeira em qualquer grande álbum – é a força das composições. *Dark Side* contém força e canções poderosas. A ideia geral que conecta

as canções – as pressões da vida moderna – encontraram uma resposta universal e continuam a capturar a imaginação das pessoas. As letras possuem profundidade e um fácil apelo, como também são claras e simples o suficiente, facilitando o entendimento daqueles que não tem o inglês como idioma nato, o que deve ter sido um fator para seu sucesso internacional.³⁷⁵

Como obsecrado, a loucura é o tema que une estes dois discos. Contudo, enquanto que na primeira narrativa o colapso mental é um elemento apoteótico e distante, ao aparecer somente no final como uma espécie de consequência, já em *Wish You Were Here* ela apresenta-se de forma direta e central - o diamante louco - e mescla-se à história do próprio grupo. Mas aqui resgatamos a hipótese desta tese, aplicada a este disco: *Wish You Were Here* seria uma narrativa distópica?

De acordo com a análise dos discos é possível identificar que há uma unidade conceitual entre eles, orientado por dois grandes motes: a ausência (de Syd) e a indústria fonográfica, mas que não configura uma narrativa, necessariamente, distópica. Entretanto não significa que não há elementos distópicos no disco. Como exemplo os desenhos pós-apocalípticos de Gerald Scarfe, projetados nos shows (Anexo F), e mesmo os sons produzidos nos diversos sintetizadores, remetendo a um mundo robotizado, não humano ou desprovido de laços fraternos e reais.

Assim, há uma coesão temática, sobretudo entre as músicas “*Welcome to the Machine*” e “*Have a Cigar*”, sobre a indústria fonográfica, a imbricada relação entre o músico e a “máquina”. Enquanto que as duas partes de “*Shine On You Crazy Diamond*” são sobre ausência, e funcionam como um grande tributo a Syd Barrett. Neste meandro, a música “*Wish You Were Here*” seria o elo temático entre as duas. Mas, mesmo havendo sons que se repetem no início, e final, de algumas músicas, como a troca de estação de rádios, não foi possível detectar uma estrutura narrativa.

³⁷⁵ MASON, 2012, p.227.

Para o crítico Mick Gold, da revista britânica *Let it Rock*, as músicas “*Have a Cigar*” e “*Welcome to the Machine*” – que “lidam com o tédio automatizado de ser um herói de rock em meados dos setenta” – são as piores do disco, porque, segundo o autor, utilizam de algumas frases clichês para representar a relação dos músicos com a “máquina”. Em “*Have a Cigar*” os efeitos “*freaky*” do sintetizador e os acréscimos de vozes de rádio, que falam sobre violência e falta de disciplina, são cortados pelo som de um violão acústico. Mick Gold interpreta este contraste musical como “se nas proximidades algum jovem guitarrista que começa sua carreira tocando junto com o rádio”³⁷⁶.

Segundo Gold, *Wish You Were Here* não é o trabalho mais inspirado do Pink Floyd, mas reconhece que ele é o equilíbrio entre anos testando - “em trabalho de campo exaustivo” - sonoridades distintas. Isto posto, Gold considera que as melhores músicas são todas as partes de “*Shine On You Crazy Diamond*” e “*Wish You Were Here*”, porque “refletem a capacidade única [do Pink Floyd] de combinar uma visão das possibilidades da vida com um senso das limitações da existência cotidiana das pessoas”. A música que dá título ao disco é, para Gold, a maior conquista musical do disco: a introdução executada pelo violão de Gilmour. Mesmo o crítico achando que “o álbum inteiro está cheio de frases apazíveis de guitarras que soam muito bem estruturadas para ser improvisadas e, no entanto, muito fluidas para serem pré-arranjadas.”³⁷⁷

A revisão curta de Bud Scoppa³⁷⁸, apresenta um ponto de vista diverso e mais ácido, sobre as pretensões artísticas do grupo: “Embora o

³⁷⁶GOLD, Mick. “Pink Floyd: Wish You Were Here”. *Let It Rock*. Londres: Novembro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here--->>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

³⁷⁷“*But the whole album is filled with felicitous guitar phrases which sound too well structured to be improvised, and yet too fluid to be pre-arranged*”. GOLD, Mick. “Pink Floyd: Wish You Were Here”. *Let It Rock*. Londres: Novembro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here--->>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

³⁷⁸Além da *Phonograph Record*, o jornalista Bud Scoppa colaborou com as revistas *Rolling Stone*, *Creem*, *Rock*, *Fusion* e *Crawdaddy!*. Ademais, foi editor da *Music Connection*, *Cash Box* e *Hits*. Escreveu os livros de bolso *The Birds* (1971), *The Rock People: Interviews with 13 Top Stars and Groups* (1973). Também colaborou com a caixa comemorativa dos 40 anos do Woodstock (Rhino, 2009). Bem como as reedições e coleções sobre Simon & Garfunkel, Chuck Berry, Bo Diddley e Buddy Holly.

Pink Floyd tenha sempre se representado – através das artes gráficas nas capas, dos títulos de músicas e dos álbuns e das apresentações ao vivo - como trabalhando nos limites externos da vanguarda do rock, a música e os acessórios do grupo estão muito mais perto do Cinerama e da Disneyland do que de sérios artistas sérios e inovadores”.³⁷⁹

Neste mesmo texto Scoppa disserta, ainda que brevemente e com uma pena irônica, acerca de “*Shine On*”, e pouco diz sobre as demais. Com excessão da qualidade musical de “*Wish You Were Here*”, que considera o ponto alto do disco, pois é “bem trabalhada, agradável e totalmente sem desafio, é uma música bem humorada para uma nova era. Uma vez que terminarei de escrever essa revisão, não prevejo escutá-la novamente. Ao mesmo tempo, não terei problemas para suportá-la como som ambiente de qualquer sala de estar, restaurante ou elevador”.³⁸⁰

Era pouco provável que não houvessem comparações entre *Wish You Were Here* e o disco anterior. O próprio grupo sentiu esta pressão ao produzir o álbum. Os críticos buscavam neste, uma sonoridade que os surpreendessem, que fosse talvez não tão grandioso quanto seu antecessor, mas no mínimo equivalente. Ben Edmonds, da revista *Rolling Stone*, afirmou que “Eles [Pink Floyd] foram os primeiros a explorar a parte superior dos paraísos químicos, e sua

³⁷⁹ “*Although Pink Floyd has always represented itself – through album graphics, song and album titles, and stage presentation – as working in the outer limits of the rock avant garde, the group’s music and accessories have placed it much closer to Cinerama and Disneyland than to serious innovators*”. SCOPPA, Bud. *Wish You Were Here* (Columbia). *Phonograph Record*. Los Angeles: outubro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here-columbia->>. Acesso em 3 de outubro de 2017.

³⁸⁰ “*Well crafted, pleasant, and utterly without challenge, it’s mood music for a new age. Once I finish writing this review, I don’t foresee ever intentionally listening to it again; at the same time, I’ll have no trouble enduring it in the background of any living room, restaurant, or elevator I happen to be in*”. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here-columbia->>. Idem, Acesso em 3 de outubro de 2017.

superioridade comercial e artística, se alguma vez esteve em dúvida, foi brutalmente confirmada por *The Dark Side of the Moon*”.³⁸¹

Uma das leituras de Edmonds, que corroboram com a posição presente nesta tese, é que “*Wish You Were Here* é sobre como as engrenagens da indústria da música que não só produziu, mas ajudou a quebrar Syd Barrett”. E isto pode ser evidenciado na maior peça do disco:

“*Shine on You Crazy Diamond*” é inicialmente credível porque pretende enfrentar a questão de Syd Barrett, o líder por tanto tempo e, provavelmente perdido, do Floyd original. Mas o potencial da ideia não é realizado. Eles dão uma leitura tão importante da maldita coisa que eles também poderiam estar cantando sobre o cunhado de Roger Waters recebendo um bilhete de estacionamento.³⁸²

É inegável que o Pink Floyd é, em parte, fruto do *underground* e da contracultura

Inglesa da década de 1960. Mas percebe-se que há um distanciamento destes movimentos por parte da banda, em especial por Roger Waters, que encarou a tarefa de principal letrista e passou a atuar como força motriz do grupo. E vimos que o grupo delega à contracultura, tanto nas letras, quanto nas entrevistas, uma parcela de culpa pela situação do antigo líder. E isto deixou ainda mais definida as diferenças estéticas, sonoras e conceituais entre as diferentes fases.

³⁸¹ “*They were the first to explore the upper reaches of the chemical heavens, and their commercial and artistic superiority, if ever it was in doubt, was brutally confirmed by Dark Side of the Moon*”. EDMONDS, Ben. *Wish You Were Here*. *Rolling Stone*. Nova Iorque: 6 de novembro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here->>. Acesso em 6 de outubro de 2017.

³⁸² “*Shine on You Crazy Diamond*” is initially credible because it purports to confront the subject of Syd Barrett, the long and probably forever lost guiding light of the original Floyd. But the potential of the idea goes unrealized; they give such a matter-of-fact reading of the goddamn thing that they might as well be singing about Roger Waters's brother-in-law getting a parking ticket”. EDMONDS, Ben. *Wish You Were Here*. *Rolling Stone*. Nova Iorque: 6 de novembro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here->>. Acesso em 6 de outubro de 2017.

Mesmo não havendo uma linha narrativa em *Wish You Were Here*, o protagonista acaba por representar outros músicos frente à ganância da indústria fonográfica. Assim, ponderei que “*Shine on You Crazy Diamond*” pudesse funcionar como prelúdio e poslúdio numa espécie de relação entre causa e consequência e, conseguir fazer parte da “máquina”, mas manter a essência sobre sua produção artística sem sucumbir à insanidade. Contudo, conclui-se que elas são metades de uma mesma peça, resolvidas em si, e não necessariamente fazem parte de uma estrutura linear narrativa. A mensagem é, ao mesmo tempo, uma autorreflexão e um recado para os novos músicos: a propósito de como permanecer fiel a si mesmo, sem se vender ao mercado fonográfico, e sucumbir ao alto preço que pode ser pago ao se ingressar nele.

O Pink Floyd estava na vanguarda da experimentação musical e tecnológica, de modo que os diversos sintetizadores utilizados no disco, principalmente em “*Have a Cigar*” e “*Welcome to the Machine*” também funcionam como alegorias desta dicotomia entre arte/ indústria fonográfica ou músico/ empresário. Além disso, tais sons assumem uma função alegórica da perturbadora, fria e desumana modernidade. Ademais, é nestas músicas que encontramos a personificação dos empresários da indústria em um diálogo com os aspirantes ao estrelato. Contudo, não podemos ver nas letras as falas dos jovens músicos, mas somente a contrapartida na voz sedutora e irônica de Roy Harper, Waters e Gilmour, que nunca deixavam os músicos se expressarem de fato – tanto verbal quanto musicalmente – e, arditamente, já sabiam o que eles queriam e jogavam com suas ambições, medos e rebeldia para conseguir um contrato.

O Pink Floyd realizou uma performance ao vivo nas ruínas do anfiteatro romano na cidade antiga de Pompeia, Itália, filmada entre 4 e 7 de outubro de 1971 e lançada em 1973. E este espetáculo já representava nesse sentido, um recado à massificação dos shows na indústria fonográfica. Há uma crítica nesta montagem: não há uma audiência berrando, não há expectativa dos fãs e os músicos puderam executar músicas longas, com grandes sessões instrumentais, em suma, fazer do show uma apresentação de performance de arte. O conceito era coroado por imagem de mosaicos, esculturas e prédios das ruínas milenares de Pompeia. De acordo com o diretor Adrian Maben o show em Pompeia era “anti-Woodstock”. Em outras palavras, era contra um dos maiores festivais de rock, realizado em 1969, que nasceu da cultura *underground*, mas foi engolido pela massificação e pela indústria

fonográfica³⁸³. É uma indicação de que o grupo já vinha dando sinais de uma relação diferente com a indústria fonográfica, antes mesmo do lançamento de *Wish You Were Here*.

A coerência e a opinião do grupo acerca da indústria fonográfica não recuaram após o sucesso dos discos e mesmo ao longo das décadas. Um exemplo disto foi o processo vitorioso do Pink Floyd contra a EMI em 2010, gravadora que os acompanhava desde 1967, por violar os *royalties* no modo como suas músicas eram comercializadas, principalmente pela *Apple*, em formatos digitais, em sua maioria de forma avulsa, separadas do restante do disco. Os advogados do Pink Floyd reclamaram que a EMI violara um contrato de 1999, ao vender músicas isoladas e fora de seus contextos originais. E usaram os discos *The Dark Side of the Moon* e *The Wall* para argumentar que eles faziam parte de um conceito maior, e que, em alguns casos, não havia sequer separação entre as músicas, como visto no primeiro disco. O sucesso na disputa, ao qual o jornal *The Guardian* chamou de “vitória da integridade artística sobre a indústria fonográfica”, foi considerado um marco nas relações comerciais da cultura da mídia³⁸⁴

³⁸³ PINK Floyd: Live at Pompeii. Direção Adrian Maben. Música: Pink Floyd. Polygram. 1973. (64 min).

³⁸⁴ SIMPSON, Dave. “Pink Floyd’s legal victory over EMI is a triumph for artistic integrity”. In: *The Guardian*. Londres, 12 de março de 2010. <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2010/mar/12/pink-floyd-emi>> Acesso em 18 de junho de 2017.

CAPÍTULO 3. *ANIMALS* (1977): Intertextualidade em uma Distopia Típica

Durante o ano de 1976, o Pink Floyd não realizou concertos ao vivo e, entre abril e dezembro, os integrantes estavam concentrados em gravar um ambicioso e, segundo veremos nas críticas, soturno décimo disco de estúdio: *Animals*. Trata-se de um caldeirão conceitual sonoro sob a forma de uma fábula antropomórfica acerca da sociedade capitalista contemporânea. O disco foi lançado no dia 21 de janeiro de 1977, pela *EMI Harvest*, no Reino Unido, onde alcançou a posição de número dois entre os mais vendidos pela *Music Week 'Top 75 Albums'*. Nos EUA, o disco foi lançado no mês seguinte pela Columbia, alcançando a terceira posição no *US Billboard 'Top LPs & Tape'*.³⁸⁵

Ocorreram diversos lançamentos de rock no ano de 1977.³⁸⁶ Foi, no entanto, o ruído e a velocidade do *punk rock* de bandas como The Damned, Wire e Buzzocks, com destaque para os discos *Leave Home* e *Rocket to Russia* dos Ramones, o disco de estreia do The Clash, e *Never Mind the Bollocks* do Sex Pistols, que abalaram as estruturas do rock e criticaram as bandas consagradas, como o Pink Floyd.

Essas novas bandas eram formadas por jovens com ideias revolucionárias e anarquistas, provenientes de bairros operários e que não podiam pagar pelos caros ingressos das grandiosas apresentações de bandas como Yes, Genesis, Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer e Pink Floyd, todos apelidados de “dinossauros do rock”. Um ponto emblemático foi uma camiseta usada por John Lydon, vocalista do Sex Pistols, que dizia: “Eu odeio o Pink Floyd” (Anexo H). Uma das premissas do *punk* era justamente questionar o *status quo*, seja a política parlamentarista, a secular monarquia britânica, ou as bandas *mainstream* (tendência, moda principal, dominante). De acordo com Nick Mason, o *punk* também podia ser visto como uma reação às gravadoras, que não queriam correr riscos com coisas novas, abrindo seu próprio espaço e dando origem a uma nova cena *underground*.

O ano foi de transformações para o Pink Floyd, que, depois de romper com a EMI, comprou um prédio de três andares no endereço Britannia Row, 35, que passou a funcionar como estúdio e depósito para

³⁸⁵ POVEY, 2016, p. 256.

³⁸⁶ Entre os músicos e bandas que também lançaram discos em 1977, tem-se nomes como Lou Reed, David Bowie, Fleetwood Mac, Talking Heads, Scorpions, Thin Lizzy, Rush, Jethro Tull, Iggy Pop, Yes, Paul McCartney, Aerosmith e Queen.

a aparelhagem de iluminação e som, deixando assim de alugar o estúdio *Abbey Road*, que os acompanhara desde o início. Este aparente passo extravagante significava, na verdade, uma economia para o grupo, que vinha gastando muitas horas extras em ensaios e gravações. Além disso, pretendiam alugar o novo estúdio, bem como parte do equipamento de iluminação que ficava obsoleto enquanto um espetáculo diferente era montado.

A partir de *Animals* tem-se uma maior centralização da concepção e das composições pelas mãos de Roger Waters, sendo este o primeiro disco a não ter uma única música feita a partir da colaboração de todos os integrantes. Das cinco músicas, apenas uma tem coautoria de Gilmour, as demais são todas de Waters. Nesta época, as divergências com Wright começaram. O tecladista, em um documentário para a rede britânica *BBC (British Broadcasting Corporation)*, recordou não ter boas lembranças sobre o processo de produção deste trabalho, alegando:

Eu acho que não lutei muito para colocar minhas coisas nele. E eu não tinha nada para colocar [...] Eu penso, eu toquei bem, mas eu não contribuí para a escrita dele e penso que Roger meio que não me deixou fazer isto! Eu acho que isto foi o início de toda coisa sobre ego.³⁸⁷

A concepção de *Animals* ganhou contornos ainda durante a gravação do último álbum, enquanto Roger Waters rabiscava em seu caderno um projeto de um filme sobre um mundo distópico com desenhos de máscaras de animais, que não chegou a ser realizado. O grupo já tocava regularmente as canções “*Raving and Drooling*” e “*You Gotta Be Crazy*”, que nas gravações foram reformuladas e se tornaram “*Sheep*” e “*Dogs*”, respectivamente.³⁸⁸

³⁸⁷ “*I didn’t fight very hard to put my stuff on it and I didn’t have anything to put in it [...] I think, I played well, but I didn’t contribute to the writing of it, and I think also Roger is kind no letting me do that! This was the start of the whole ego I think*”. THE PINK FLOYD AND SYD BARRETT STORY. Direção de John Edginton. Produção de Basil Comedy. Música: Pink Floyd e Syd Barrett. Londres: BBC, Otmoor Production, 2001. (60 min.), son., color.

³⁸⁸ MASON, 2012, p.257. e BLAKE, 2012, p.241.

Junto com o lançamento do disco, o grupo criou um documentário com seis capítulos, um por semana, intitulado *The Pink Floyd Story*, que foi ao ar pela *Capital Radio*, em 17 de dezembro de 1976. O produtor Nick Horne obteve acesso total aos quatro membros da banda, exigindo sua aprovação antes dos programas irem ao ar.

Às vezes, durante o meio da gravação, parecia a coisa certa para unir todos num mesmo vínculo. Recebi a tarefa de reescrever a letra de “*Raving and Drooling*” em “*Sheep*”, porque “*Raving and Drooling*” foi apenas mais um grito, mas um grito bastante incoerente de abuso. Eu tive a ideia de *Animals* guardada em minha mente durante anos, muitos anos. É, realmente, a mesma ladainha de sempre.³⁸⁹

Não há mais a dificuldade de acesso a lançamentos de um “bolachão” (apelido dado ao disco de vinil em virtude de seu formato redondo) que se tinha nas décadas anteriores devido ao alto custo do produto ou escassez de distribuição³⁹⁰. Mesmo a antecipação em torno do ritual de abrir um disco de vinil, com amigos reunidos na sala em torno do aparelho, o ato de tirar o plástico que protegia o disco e apreciar

³⁸⁹ “*Sometimes during the middle of recording it, it seemed like the right thing to tie all together. It gave me the lead to re-write the lyrics to ‘Raving and Drooling’ into ‘Sheep’, cos ‘Raving and Drooling’ was just another shout, but it was a rather incoherent shout of abuse. I’ve had the idea of Animals in the back of my mind for years... many years. It’s a kind of old chesnut, really*”. WATERS, Roger. *Capital Radio*. “*The Pink Floyd Story*”, 21 janeiro de 1977.

³⁹⁰ A experiência de se escutar uma música mudou completamente ao longo dos anos. Os ouvintes da segunda década do século XXI, que não cresceram na era do vinil, vivenciam uma nova experiência musical, com outros suportes e meios de distribuição, pois as faixas são armazenadas e compartilhadas em larga escala em programas como o *Napster* ou *Spotify* ou até mesmo a possibilidade de produtores independentes divulgarem seus trabalhos no *You Tube*. Assim, gravadoras e lojas de CDs ficam, paulatinamente, mais escassas, especialmente após a revolução trazida pela *Apple* de Steve Jobs, com seus aparelhos e recursos. E do crescimento da pirataria. Hoje, a juventude britânica, e mesmo brasileira, atuais vivem uma era de um relativo fácil acesso à música, tanto em relação à produção independente quanto no acesso a músicos do mundo inteiro.

o encarte enquanto ouvia-se a música são dinâmicas que talvez já não fazem muito sentido. Deve-se ter em mente que a composição da arte era parte fundamental da composição estética, conceitual e narrativa dos discos. Há, enfim, novas formas de se relacionar, produzir e consumir a música.

No caso de *Animals*, as artes visuais do encarte ficaram, novamente, sobre a responsabilidade da equipe criativa da Hipgnosis. Entretanto, o grupo rejeitou as três opções inicialmente apresentadas por Storm Thorgerson, pois julgou não haver relação entre as imagens e o conceito do disco. Uma das versões rejeitadas ilustrava uma criança com um urso de pelúcia nas mãos enquanto espiava seus pais fazendo sexo, nas palavras do designer, “copulando como animais” (Anexo I).³⁹¹ A Figura 7 evidencia um resultado totalmente distinto.

Figura 7-Encarte externo do disco *Animals* – 1977



Fonte: PINK FLOYD. *Animals*. Londres: Harvest/Columbia, 1977. 1 disco. (41:41min)

Roger Waters residia em Clapham Common, bairro no sudoeste de Londres, distante do estúdio, e passava sempre pelo pesado conjunto arquitetônico da Usina de Energia de Battersea³⁹², nas margens do rio

³⁹¹ BLAKE, 2012, p. 277.

³⁹² A Usina Termoeletrica de Battersea, projetada por Sir Gilbert Scott, arquiteto que criou a famosa cabine de telefone vermelha, serviu de cenário para o filme *Help!* Dos The Beatles, para o clipe “*Another Thing Coming*”,

Tâmisa. Neste trajeto, o músico teve a ideia de usá-la para a capa do disco, assim, após a recusa da banda, a Hipgnosis adotou a ideia e passou a trabalhar em conjunto no processo de criação.³⁹³ Thorgeron inicialmente não gostou de ter sua ideia rejeitada, mas percebeu que o conceito apresentado por Waters era mais coerente. A imagem da capa é, na verdade, uma montagem de duas fotografias distintas: uma com o céu noturno em *dégradé* sobre a usina; e outra com um porco inflável sobrevoando-a, posicionado entre as chaminés. Mais de onze fotógrafos foram postos em diferentes ângulos ao redor da usina para captar o momento correto, e um atirador foi também posicionado para agir no caso de o balão escapar. O primeiro dia apresentou uma oportunidade perfeita, mas houve problemas técnicos para inflar o balão. Nas palavras de Thorgeron, o céu apresentava “nuvens dramáticas que recolhem para a esquerda tinham cercado um ponto azul do céu riscado por cirros (nuvens em formatos de folhas) através do qual o sol iluminava brevemente o prédio em todo o seu esplendor art-déco”.³⁹⁴ No segundo dia, a equipe dispensou o atirador e, quando o porco estava prestes a firmar-se entre as torres, uma corrente de vento bateu e arrebentou as cordas, fazendo com que ele voasse rapidamente em direção à área de voo do aeroporto Heathrow, o maior do Reino Unido. Os jornais e noticiários divulgaram a curiosa notícia do porco flutuante visto por pilotos e civis. No terceiro dia, após recuperar o balão em uma fazenda em Kent, as fotos foram realizadas.³⁹⁵

Se, como defende Boris Kossoy, toda fotografia esconde em si realidades e ficções, cabe ao pesquisador, que faz o uso da imagem como fonte de pesquisa, perceber tais possibilidades de narrativa e interpretações. Assim,

do Judas Priest. A sala de controle ilustrou a capa do LP *Quark, Strangeness and Charm*, da banda Hawkwind. Desativada em 1983, ela entrou para o *English Heritage*, que classifica e tomba os prédios históricos do Reino Unido. O local virou ponto de atração turística e hoje é parte integrante de um empreendimento de classe alta. Ver: <<https://www.historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/13576> 20>. BLAKE, 2012, p. 276.

³⁹³ THORGERSON, 1997. p. 82.

³⁹⁴ “*At first I was miffed since the band rejected my suggestion, not only because I hate being rejected, but also because I thought that the psycho jungle of our early lives was presented with witty freshness*”. In: THORGERSON, 1997, p. 88.

³⁹⁵ MASON, 2013, p.261.

Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação histórica, além, obviamente, da própria história da fotografia. As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ ocorrência³⁹⁶.

A narrativa da jornada pela fotografia perfeita pode parecer uma simples anedota, mas é, na verdade, uma busca por um momento congelado que mais representa a ideia original. O céu foi escolhido entre centenas de imagens registradas nos três dias de trabalho, e a mesma lógica se aplica ao prédio, ao cenário e ao balão em formato de animal, que viria a se tornar um dos símbolos da banda.³⁹⁷ O que a capa pode nos revelar sobre a distopia presente no disco? Quais pontos que amarram a fotografia da construção e do porco flutuante, as músicas e o contexto político da época?

A Usina de Battersea pode ser vista como um dos pilares imagéticos da Revolução Industrial, pois retrata o paradoxo do bucólico campo substituído por colunas alaranjadas e cinzentas, expelindo fumaça em nome de um discurso de produtividade, progresso e lucro, bastante marcante na cultura da mídia inglesa. Um exemplo desta alegoria foi a cerimônia de abertura das Olimpíadas de 2012, em Londres, quando o cineasta inglês Danny Boyle, fez brotar no chão do estádio olímpico enormes chaminés e fábricas no lugar das tradicionais paisagens

³⁹⁶ KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na trama fotográfica. (3ª.Ed). Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p.21.

³⁹⁷O boneco foi desenhado por Andrew Saunders e Jeffrey Shaw e construído com mais de nove metros de comprimento pela empresa alemã Ballon Fabrik, a mesma que construiu os primeiros zepelins. MASON, 2013, p. 257.

rurais³⁹⁸. O ferro fundido escorreu por canaletas até forjar os arcos do símbolo olímpico³⁹⁹.

A Usina de Battersea foi construída na década de 1930, portando posterior aos acontecimentos representados na abertura dos jogos olímpicos – ou seja, a Revolução Industrial – mas é uma alegoria da insistência do capitalismo em renovar seu modo de exploração: do homem sobre outro homem, e do homem sobre a natureza (com as chaminés exalando uma fumaça escura); da transformação da paisagem ao redor; e da tentativa de manter imutáveis as relações de trabalho. Não há menção aos trabalhadores na capa, mas eles estão lá, implícitos, tanto dentro da obra, na música “*Sheep*”, quanto no contexto social inglês.

A primeira impressão que a fotografia pode passar (“pode”, porque a percepção depende, também, das experiências e expectativas de quem vê a imagem) é que se trata de uma pintura. A luz quase estourada que reflete nas chaminés, principalmente na fina faixa branca que cruza de cima para baixo a parte cilíndrica da construção, o tom dos tijolos tanto na base da chaminé esquerda quanto na construção em primeiro plano no canto direito. Mesmo o lúgubre céu remete às pinturas do artista William Turner, notório pintor inglês entre os séculos XVIII e XIX pelo retrato de batalhas náuticas e céus inquietos. Uma das marcas da Hipogonisis é a utilização de truques com angulação e exploração da luz para dar um aspecto surreal a imagens “reais”, ou seja, sem muita manipulação fotográfica. Quando vemos a imagem de *Animals*, não há qualquer vestígio do rio Tâmsa nela, mas é possível presumir sua presença.

Fotografia é também exclusão e edição, ou seja, ela nega aquilo que não está dentro do enquadramento proposto pelo fotógrafo. Isto ocorre por diversos motivos, os quais aqui podemos intuir pelo intermédio de alguns elementos, como a incidência da luz sobre a construção, e a composição da paisagem urbana. Caso a imagem fosse tirada da mesma distância, mas na parte de trás do imponente prédio, enquadraria a largura total do rio Tâmsa com a possibilidade de registrar o reflexo da usina sobre suas águas, o que resultaria em uma

³⁹⁸ The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games. <<https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rI>> Acesso em 15 de novembro de 2018.

³⁹⁹ Diretor de *A Guerra dos Sexos* (2017), *Transsponting – Sem Limites* (1996, 2017), *127 Horas* (2010), *Quem quer ser um Milionário?* (Oscar, Globo de Ouro e BAFTA de Melhor Filme em 2008), *A Praia* (2000) e *Cova Rasa* (1994) entre outros.

imagem mais romântica do que bruta. Como é possível identificar na Figura 7, a imagem revela o entorno urbano, com uma avenida cruzando a fachada do prédio, e o contorno das casas e da cidade em segundo plano. A cidade é, portanto, o palco principal das relações e transformações dessa sociedade animalizada alegoricamente. Poderiam também ter usado o perfeito céu azulado e as nuvens do segundo dia, mas isto invalidaria a mensagem de tempo fechado, obscuro, tenso e em movimento, como vê-se na foto, cuja sombra das nuvens se projeta na parte esquerda da usina. Mesmo o cinza escuro das nuvens do primeiro plano à direita tem a mesma cor da fuligem que sai das chaminés. Em suma, um céu turbulento revela uma sociedade turbulenta.⁴⁰⁰

Philip Rose faz uma descrição pertinente sobre o tamanho da construção e o que ela pode representar. Segundo o musicólogo canadense, “A Usina de Energia Battersea, em si um símbolo de tremendo poder como a fonte primária para os interesses industriais e comerciais de Londres, e visto de uma distância incrivelmente longe, sugere um objeto de poder inatingível para a pessoa”.⁴⁰¹ O apresentador Nick Horne, ao questionar sobre a imagem da capa durante o especial da *Capital Radio*, usou adjetivos como, “depressivo” e “opressor”. Waters foi o único integrante presente na última parte deste especial, enquanto nos demais dias todos os quatro músicos participaram. Ele concordou com as palavras de Horne e completou: “De qualquer maneira, eu gosto muito do simbolismo de Battersea; e eu gosto das quatro torres fálicas, é uma ideia de poder que eu acho muito atraente, de uma forma estranha”.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Na obra em que Thorgerson revela parte do processo de criação da arte do Pink Floyd o espaço reservado ao *Animals* é pequeno quando comparado aos outros discos. Contudo, uma pequena parte do material não utilizado está lá, como a arte rejeitada e uma série de provas em preto e branco. As fotos são mais obscuras do que a versão final. Se o raio de luz sugere uma esperança na revolução que poderia ser trazida pelas ovelhas, em preto e branco parece não haver espaço para um futuro promissor. Pelo contrário, as imagens focam na sujeira e entulho ao redor da usina, apresentando um ambiente de caos e desolação. THORGERSON, 1997, p.84.

⁴⁰¹ “*Battersea Power Station, itself a symbol of tremendous power as the primary source for London’s industrial and commercial interests and seen from incredible distance away, suggesting that, for the average person, this goal is unattainable*”. ROSE, 1995, p. 94.

⁴⁰² “*I quite like the symbolism of Battersea anyway; and I like the four phallic towers and the idea of power I find very appealing, in a strange*

Por último, é interessante perguntar por que não há um balão em formato de uma ovelha ou de um cachorro, animais, que como vimos, correspondem às outras duas músicas e são personagens importantes na sociedade distópica de *Animals*? A posição do porco entre as torres o associa diretamente à indústria, ao prédio do qual é dono, estabelecendo seu poder a partir dela sobre os demais. A imagem é a do porco-capitalista, dono dos meios de produção e dos políticos que regulam – ou limitam – as relações de trabalho e os direitos trabalhistas. Não obstante, o porco está no alto da pirâmide social, no alto da fotografia e no alto das relações sociais a ausência dos demais animais se justifica por essa onipresença. O porco está no topo e os demais animais desejam chegar lá, sejam os trabalhadores – “*Sheep*” – dentro da usina, seja a burguesia – “*Dogs*” – nas casas e na cidade ao fundo.

Não é ousado afirmar que, após a turnê *In the Flesh* (1977), o Pink Floyd alterou o conceito de show de rock, tornando-se a primeira banda a explorar as arenas esportivas como palco para grandes concertos. The Beatles chegou a tocar em estádios de beisebol durante a turnê pelos EUA, em 1965, mas isso não alterou a estrutura do show em si, como o tamanho do palco e iluminação. Nem era permitido ao público entrar no gramado. Em suma, era uma adaptação feita para conseguir maior número de fãs no auge da *beatlemania*.

O Pink Floyd, por outro lado, empregou o máximo da tecnologia produzida até então, como o já mencionado sistema quadrifônico e a utilização de projetores com o telão circular que acompanharia a banda até o final, com excessão da turnê do *The Wall*. Em algumas turnês solo de David Gilmour, torres de iluminação, pirotecnia e efeitos visuais foram também utilizados. Tudo isto em uma exaustiva turnê realizada em duas etapas, entre a Europa, iniciada em 23 de janeiro de 1977, em Dourtmund, na Alemanha, e terminando no dia 6 de julho em Montreal, no Canadá.⁴⁰³

Na versão norte-americana, a banda acrescentou um item ainda mais crítico ao seu arsenal cenográfico, um móbile gigantesco contendo

way”. WATERS, Roger. Capital Radio. “The Pink Floyd Story”, 21 jan.de 1977. Áudio original disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=wJgXGENpd_g>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

⁴⁰³ Foi a digressão mais rentável para o grupo, com 55 shows com ingressos esgotados, na qual tocaram para um público recorde de 90 mil pessoas, como no show de Chicago. Como parte da divulgação da turnê, porcos infláveis foram içados nas metrópoles onde aconteceriam os shows. BLAKE, 2012, p.p.280-285.

uma típica família nuclear americana; uma mãe sentada no sofá, um pai, uma filha, e um filho cortado ao meio (pois as estatísticas afirmavam que a típica família dos EUA tinha um filho e meio)⁴⁰⁴. O item trazia ainda um *Cadillac*, uma televisão e uma geladeira cheia de salsichas, como mostra a Figura 8.

Figura 8 - Família nuclear estadunidense na turnê *In the Flash*



Fonte: Concertstagedesign, 2011.

A família era inflada durante a música “*Dogs*” e fazia menção direta ao estilo de vida americano: uma família obesa; branca; e

⁴⁰⁴ O palco da turnê não possuía o tradicional teto onde eram penduradas treliças, luz e som. Em seu lugar, a banda optou por um palco aberto, o que valorizava ainda mais as grandes estruturas circulares, contendo luz direcional, operadas por controle remoto e sistema hidráulico, que davam a impressão de flutuar sobre o palco. Por trás, longas faixas de tecido preto compunham o fundo. Em caso de chuva, grandes guarda-chuvas brancos, de cabeça para baixo, saíam do chão e protegiam todos, isto permitia que os infláveis corresse livremente pelos cabos de aço. BLAKE, 2012, p.285.

preocupada com seus pertences: um carro altamente desejado que lhe conferisse status, uma televisão que os alienasse, vendendo ainda mais bens de consumo, e uma geladeira com comidas artificiais, que lembram salsichas processadas e nada apetitosas. Na música “*Sheep*”, canhões cuspiam paraquedas que abriam em formato de ovelhas e planavam sobre a plateia. Cerca de 250 destas peças foram confeccionadas e utilizadas na turnê. O efeito, lançado logo na primeira música, apontava para os espectadores como participantes da distopia cenográfica, sugerindo que eles mesmos eram as ovelhas.⁴⁰⁵

O símbolo da turnê era o porco, então carinhosamente apelidado de “*Algie*”. O inflável era içado na ampla ilha de controle de som e iluminação, situada no meio do estádio, e guiado por um jogo de cabos de aço e roldanas sobre os presentes até desaparecer atrás do palco. Quando o concerto era realizado em um lugar aberto, ele era substituído por uma versão mais barata, inflado com propano e hélio, explodindo a uma distância segura da platéia.⁴⁰⁶ Isto acontecia ao final da música “*Pigs*”, como simbolismo de destruição da classe dominante.

O *set list* (lista de músicas) consistia em duas partes. A primeira contava com a execução completa de *Animals*, mas com ordem alterada, geralmente iniciando com “*Sheep*”, seguido de “*Pigs on The Wing (Part 1)*”, “*Dogs*”, “*Pigs on the Wing (Part 2)*” e “*Pigs*”. Na segunda parte do show, o grupo tocava o disco anterior, *Wish You Were Here*, na íntegra (acompanhado de projeções de Gerald Scarfe), trazendo no bis uma ou duas músicas do álbum *The Dark Side of the Moon*. Esta foi a primeira vez que o grupo tocou um álbum na íntegra, pois nas turnês anteriores algumas músicas novas eram incorporadas ao tradicional *set list*.⁴⁰⁷

As resenhas sobre os shows foram, na sua maioria, positivas, mas divergiam sobre o excesso de parafernália no palco. Enquanto alguns críticos descreviam elementos pontuais quanto à qualidade técnica dos músicos ou a retirada dos *backing vocals* femininos, a maioria detalhava a grandiosidade tecnológica que a turnê apresentou, e que, em certa medida, ofuscava a própria música. O *Financial Times*, falando sobre a apresentação no Empire Pool, em Londres, em 19 de março de 1977, escreveu que estava cada vez mais fácil fazer uma crítica ao grupo sem nem citar a música, em virtude dos efeitos teatrais e das fantásticas animações no telão gigante, sincronizadas com a música.

⁴⁰⁵ POVEY, 2016, p. 261-262.

⁴⁰⁶ BLAKE, 2012, p. 282. MASON, 2013, p. 263.

⁴⁰⁷ POVEY, 2016, p. 254-264.

Entretanto, nem todas as resenhas eram favoráveis, a *Rolling Stone*, por exemplo, apontou:

Em última análise, um concerto do Pink Floyd é um show mais óptico do que musical, e, neste sentido, sua postura pode ser vista como mais fria e assustadora. Quando um porco fantasmagórico é lançado sobre a multidão que o aplaude e depois é sacrificado em uma gratuita explosão de fogo, o comentário não poderia ser mais evidente ou repulsivo. Uma decapitação é apresentada em uma raivosa sequência de animação, (em seguida a cabeça apodrece na imagem de um crânio sujo), um mar de tentáculos jorrando sangue que se transformam em mãos arranhando, e músculos em carne viva tendo espasmos pendurados em um gancho. Não se pode ajudar, mas pergunto por que eles impõem tais pesadelos no seu público. Curiosamente, enquanto sua música tornou-se humanamente mais cínica e melodiosa, seus concertos cresceram de forma mais e mais superficiais e distantes, correspondendo a um pouco mais que um insulto bombástico.⁴⁰⁸

Esta resenha apresenta subsídios que são convenientes a respeito do conceito apresentado pela turnê e pelo disco. Primeiramente, uma crítica carrega, inevitavelmente, a visão do autor. E, mesmo que ela seja

⁴⁰⁸“*Ultimately a Pink Floyd concert is as much an optical show as a musical one, and it is in this respect that their stance can seem coldest and most frightening. When a ghostly pig is floated over the cheering crowd and then sacrificed in a gratuitous burst of flame, the commentary couldn't be more obvious or repulsive. During a rabid Escher-like animation sequence they presented a decapitation scene (the head then rots away to a grimy skull), a sea of blood spurting tentacles that turn into clawing hands, and a raw of muscle twitching on a hook. One can't help but wonder why they impose such nightmares on an audience. Interestingly, while their music has become more humanistically cynical and melodious, they concerts grow more and more perfunctory and aloof, amounting to little more than a bombastic insult*”. POVEY, 2016, p.189.

um contraponto dentre todas as demais opiniões, deve ser levada em conta. Em realidade, as impressões descritas pelo jornalista são, provavelmente, os objetivos centrais de toda equipe de produção, e da banda, em especial. Claro, nenhum músico deseja que o expectador *não goste* do espetáculo, mas aqui, os elementos que causam repulsa no jornalista, foram os que fizeram de *Animals* e sua turnê um álbum ímpar entre os trabalhos do grupo; duro, grotesco, apavorante, mas com um ar de humanidade no final, tal qual a sociedade capitalista que ele critica e na qual está inserido.

O que se percebe da crítica, portanto, é que a compreensão sobre o conceito varia, e podem revelar mais sobre o jornalista que a escreveu do que sobre o espetáculo em si. Como exemplo, algumas reações do autor aos símbolos e efeitos de palco, como o de explodir o porco capitalista sugerindo uma revolução por parte das ovelhas, ou as imagens fúnebres e sanguinolentas no telão circular. O autor, diante de tanto sangue, pergunta: o que leva a banda a expor os expectadores à tamanha atrocidade? Podemos intuir, prematuramente, que ele não compreendeu que a resposta estava nas próprias músicas, animações e infláveis, enfim, na composição da obra como um todo. A atrocidade da sociedade de classes não permite uma analogia que não choque. Entretanto não podemos saber quais foram as chaves para análise crítica do autor/expectador ao ver o show, e a própria reação de repúdio é uma das intenções da distopia. Aliás, o choque é inerente ao gênero distopia, do contrário, o efeito pretendido junto à audiência não condiz com a crítica política visível na grandiloquência por meio de “um insulto bombástico”, como afirma o autor anônimo da *Rolling Stone*.

3.1 A Revolução dos Bichos de George Orwell

A intertextualidade é uma das principais marcas do álbum *Animals*.⁴⁰⁹ Baseado no livro escrito em 1945, do inglês George Orwell, o disco não tinha como objetivo simplesmente musicar uma fábula. Roger Waters falou sobre a influência de George Orwell em uma

⁴⁰⁹ Não foi a primeira vez que o grupo utilizou da intertextualidade como tema de seus discos. *The Piper at the Gates of Dawn* foi inspirado no romance infantil *O vento nos salgueiros* de Kenneth Grahame, de 1908, o próprio título do álbum vem de um capítulo do livro. BLAKE, 2012, p.16.

entrevista para a *MOJO*, na celebração dos quarenta anos de lançamento do *Animals*⁴¹⁰:

Não demorou muito para que Waters revisitasse as canções abandonadas e construísse em torno delas um novo conceito - um ataque selvagem ao capitalismo no qual reinventou os seres humanos como três sub-espécies presas em um ciclo desesperador de violência física e psicológica, com ovelhas subservientes fazendo a vontade de porcos despóticos e cães autoritários. *A Revolução dos Bichos* de George Orwell foi para música, então? Roger: “Sim, claro que foi Orwelliano” - Waters ri. “Gostei da ideia da *A Revolução dos Bichos* e de porcos, cães e ovelhas caracterizados antropomorficamente. Parecia meio que... ótimo!”⁴¹¹

⁴¹⁰ Dentre os autores que também confirmam que *Animals* é claramente inspirada em *A Revolução dos Bichos*, podemos citar: CROSKERY, Patrick. Porcos Treinando Cães para se Aproveitarem de Ovelhas: o Álbum *Animals* como uma distopia da Fábula de Animais Falantes. In: REISCH, George A. *Pink Floyd e a Filosofia*, Op. Cit. 2010. p.51-59. Mark Blake também confirma a influência: “Em um rompante combinado de atividade durante toda a segunda metade de 1976, Waters criou um novo conceito: um terrível mundo futurista na qual a raça humana tinha sido reduzida a três subespécies: cães, porcos e ovelhas. Cada qual tinha diferentes características desenhadas para refletir os pontos fracos e preocupações dos seres humanos: a garra dos cães de caça; a tirania dos despóticos porcos; e, inevitavelmente ovelhas estúpidas. O conceito foi pego emprestado do romance de 1945 de George Orwell, *A Revolução dos Bichos*, no qual a sociedade animal é uma alegoria para a União Soviética sob o regime de Stálin”. BLAKE, 2012, p.272.

⁴¹¹ “*But it wasn’t long before Waters had revisited the abandoned songs and built around them a new concept – a savage tttack on capitalismo that re-imagined humans as three sub-species trapped in a cycle of bullying despair, with subserviente sheep doing the will of despotic pigs nd authoritarian dogs. George Orwell’s Animal Farm se to music, then? Roger: ‘Yeah, of course it was Orwellian’ – Waters laughs. ‘I liked the ideia of Animal Farm and pigs, dogs and sheep characterised anthropomorphically. It seemed kind of... neat!’*”. WESTENBERG, Kevin.

Havia uma intenção de reatualizar para seu tempo os símbolos e alegorias de um mundo cru e castigado por uma Guerra Mundial, semelhante ao contexto no qual a obra de Orwell estava inserido. Há, portanto, plataformas distintas abordando o mesmo assunto, talvez com objetivos políticos muito próximos: alertar seus leitores/ ouvintes/ espectadores para os perigos de uma sociedade comandada pelos escusos interesses políticos e econômicos de um grupo restrito. Há muitas semelhanças e diferenças entre o álbum e o livro, sendo que o objetivo deste subcapítulo é apontar tais discrepâncias e perceber quais elementos foram suplantados na adaptação feita pelo Pink Floyd. Deste modo, é indispensável apresentar a fábula *A Revolução dos Bichos*.

O livro narra a história da Granja do Solar, comandada pelos humanos Sr. Jones e seus subordinados. O porco Major reúne todos os animais, entre burros, cavalos, vaca, três cachorros, galinhas, ovelhas, rato, cabra, gata, patos e corvo, no celeiro para um profético pronunciamento sobre o futuro das relações entre os homens e os animais na granja e em toda Inglaterra. Segundo Major, nenhum animal é livre, todos apenas recebem o mínimo de alimento necessário para continuarem respirando e utilizarem sua força ao máximo para o trabalho, “[...] o homem é nosso verdadeiro e único inimigo. Retire-se da cena o Homem e a causa principal da fome e da sobrecarga de trabalho desaparecerá para sempre”. O velho porco afirma, por sua vez, que tudo que anda sobre duas pernas é inimigo. Os animais não deveriam morar em casas, dormir em camas, usar roupas, beber álcool, fumar, tocar em dinheiro, comercializar e, principalmente, não tyrannizar outros animais, pois todos eles são iguais. A reunião termina, então, com o ensinamento de uma canção que se tornaria hino da revolução: “Bichos da Inglaterra”.

Depois do falecimento do Major, os animais conseguem fazer a revolução e expulsam os humanos da propriedade, que passa a se chamar Granja dos Bichos (o nome original da obra em inglês, *Animal Farm*). Dois jovens porcos assumem as funções de líderes – Napoleão e Bola-de-Neve – seguidos pelo eloquente suíno Garganta. Os três, então, chamam a doutrina passada por Major de “Animalismo” e escrevem sete mandamentos na parede do celeiro:

“The Pigs are Still With Us...”Pink Floyd. Roger Waters Relives Their Angriest Album”. IN: MOJO, Londres, maio de 2017, p.73.

- 1- Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
- 2- O que andar sobre quatro pernas, ou tiver asas, é amigo.
- 3- Nenhum animal usará roupa.
- 4- Nenhum animal dormirá em cama.
- 5- Nenhum animal beberá álcool.
- 6- Nenhum animal matará outro animal.
- 7- Todos os animais são iguais.⁴¹²

Junto ao hino, eles criam diversos símbolos e rituais que representam a revolução, como o crânio do porco Major embaixo de um mastro com bandeira verde, com o desenho de um casco e um chifre. Junto ao mastro, há uma carabina que seria disparada no aniversário da Revolução e na Batalha do Estábulo, uma malograda tentativa de recuperar a granja por parte dos humanos. São confeccionadas medalhas de honra às batalhas, estipulando-se o domingo como dia cívico e de descanso.

Mais tarde, os mandamentos são sintetizados em um só: “Quatro pernas bom, duas pernas mau”. Não demora muito, entretanto, para que os primeiros sinais de corrupção e exploração surjam, como o misterioso sumiço de leite e o fato de os porcos não trabalharem, encarregando-se apenas, segundo eles mesmos, da pesada carga de trabalho intelectual, propondo soluções e sendo mais ativos nos debates. A disputa entre eles é acirrada quando Bola-de-neve propõe a construção de um moinho de vento que diminuiria, num futuro breve, ainda mais o tempo de trabalho de cada animal. Napoleão, por outro lado, defende que isto seria inútil, e que todo o esforço deveria ser dimensionado para o acúmulo de mantimentos para o rigoroso inverno que se aproximava. Há uma polarização entre os dois porcos e, depois do desaparecimento de Bola-de-neve, é feita uma grande campanha de difamação, manipulação de informações e transformação do antigo líder no pior dos vilões, e tudo que acontecia de errado na granja a partir de então, é anunciado como obra dele.

Paralelamente, Napoleão torna-se cada mais totalitarista, cercado de uma matilha de cães ferozes, passa a tomar a decisão por todos os animais, proibindo os debates. Ele é aclamado pela máxima “Napoleão tem sempre razão”, cunhada pelo forte e estúpido cavalo

⁴¹²ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 25.

Sansão, que se torna símbolo de um animal devoto à causa da revolução dos bichos. “Trabalhar ainda mais”, outro lema de Sansão, resume a situação dos animais após a revolução; trabalhavam cada vez mais em condições de semiescravidão, mas ainda orgulhosos de não servirem mais aos humanos.

Aos poucos, os sete mandamentos vão sendo revistos por Napoleão, que recebe o título de “Líder”. Enquanto que a Granja do Solar começa a comercializar com granjas vizinhas e os porcos se mudam para a casa grande. Os mandamentos não fazem mais sentidos, mas os animais podem ver as frases na parede do celeiro, sempre acrescidas de novas palavras inseridas pelo ardiloso porco Garganta, de modo a alterar o sentido original. Garganta era igualmente responsável por discursos com temas como dignidade, moral, trabalho e alegria. Anos mais tarde, Napoleão passa mal e tem-se a impressão de que ele está perto da morte, mas tratava apenas de uma grande ressaca depois de ter bebido álcool. Além de passar a produzir cerveja no campo originalmente destinado aos animais aposentados, a cerveja era distribuída entre os porcos, sendo que Napoleão recebia mais que todos.

Certo dia, todos os animais são convocados para uma reunião de emergência no pátio sobre os possíveis infiltrados na granja que estariam a serviço do traidor Bola-de-neve. Na ocasião, diversos animais que de alguma maneira se opuseram aos desmandos de Napoleão, como as quatro galinhas que se rebelaram contra as metas de produção de ovos para vender às granjas vizinhas, foram consideradas traidoras, recebendo a pena capital. O episódio marca uma era na qual nenhum animal podia falar o que pensava sob o terrível rosnado dos cães de Napoleão, ao passo que o hino da revolução, “Bichos da Inglaterra”, é substituído por uma música de duas frases. O líder passa a ser chamado de “Nosso líder, camarada Napoleão”, ou como “Pai de todos os bichos”, “Terror da Humanidade”, “Protetor dos Apriscos”, “Amigo dos Pintainhos”, junto com uma música em seu louvor. Outra grande maldade ocorre quando o forte cavalo Sansão, já debilitado e ruim dos pulmões, recebe a promessa de ser curado em uma clínica especializada, sendo buscado mais tarde por uma carroça de matadouro de cavalos. Napoleão, então, inventa uma morte gloriosa e transforma o cavalo em herói.

Depois de alguns anos, com invernos de frio e fome, o tempo antes da rebelião e a própria rebelião formam memórias longínquas e obscuras, da qual poucos animais se recordam. Havia uma utopia remota de ver a Inglaterra livre dos humanos, mesmo assim outro mandamento fora alterado: “quatro pernas bom, duas pernas...melhor!”. Mais tarde, todos os mandamentos foram substituídos pela máxima “Todos os

bichos são iguais, mas alguns bichos são mais iguais que os outros”. Isto beneficiava, sobretudo, os porcos, cujo número aumentava consideravelmente e os cães.

No final, os animais da Granja do Solar – a fazenda, por ordem de Napoleão, havia retomado o antigo nome – já não sabiam se eram mais felizes no tempo de Jones ou naquele momento. Na verdade, podiam jurar que trabalhavam mais e recebiam menos ração que antes. O ditador Napoleão, cujas aparições eram cada vez mais raras, cercadas de pompa e dos violentos cães, agora aparecia vestido com as antigas roupas de Jones e sua porca preferida usava as roupas de domingo da esposa de Jones. Também passou a andar sobre duas patas, como os demais porcos, depois de um longo treinamento capitaneado por Garganta. O livro termina com uma reunião entre os porcos e os humanos donos das granjas vizinhas sentados na sala de jantar, celebrando a prosperidade da Granja do Solar e sua boa relação com os vizinhos. Na cena, os animais da granja assistem a uma briga entre os porcos e os humanos, bêbados e jogando baralho, e “olhavam de um porco para um homem, de um homem para o porco, e de um porco para um homem novamente, mas já era impossível distinguir quem era homem, quem era porco”.⁴¹³

Agora, é primordial levantar algumas questões sobre a obra e seu contexto. Como postulado anteriormente, as alegorias referidas no livro são relativas à Revolução Russa e à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas sob o regime de Stálin. É preciso entender as principais referências para compreender a adaptação feita pelo Pink Floyd. Orwell, logo após retornar da Guerra Civil Espanhola, pensava em um modo de escrever uma fábula: “Pensei em denunciar o mito soviético numa história que fosse fácil de traduzir para outras línguas”.⁴¹⁴ Em outras palavras, a relação entre forma, conteúdo e a finalidade política da obra, estavam implícitas desde o início: “percebi então que, se aqueles animais adquirissem consciência de sua força, não teríamos o menor poder sobre eles, e que os animais são explorados pelos homens de modo muito semelhante à maneira como o proletariado é explorado pelos ricos”.⁴¹⁵

⁴¹³ORWELL, 2009, p. 122.

⁴¹⁴HITCHENS, Christopher. “Repensando A revoluções dos Bichos”. In: ORWELL, 2009. p.113

⁴¹⁵Idem.

Ao buscar “analisar a teoria de Marx do ponto de vista dos animais”⁴¹⁶, Orwell recebeu uma dura crítica, e mesmo boicote de editores, críticos e socialistas ingleses, que postularam a obra como antissocialista. Apesar de ser classificada desta forma, ela não é contra o socialismo em si, mas sim uma apreciação que pretendia repensar o movimento a partir de suas falhas.

Em 1947, o autor escreveu que “ao longo dos últimos dez anos convenci-me de que a destruição do mito soviético era essencial para revivermos o movimento socialista”.⁴¹⁷ No posfácio da edição inglesa de 1945, Orwell critica o boicote das editoras progressistas inglesas sobre o tema do livro, e, por extensão, dos próprios intelectuais ingleses, que reagiram de forma negativa, como se o livro não devesse ser publicado, pois o consideravam ruim. Para o autor, que lembrou que livros ruins são publicados diariamente sem que alguém se importe, a negação escondia uma crítica política da *intelligentsia* britânica.⁴¹⁸

A fábula é repleta de alegorias. A canção “Bichos da Inglaterra”, por exemplo, é uma menção à Internacional Socialista, ao passo que a grande variedade de animais representa as diferentes classes: as ovelhas podem ser entendidas como a classe média. Quitéria e Sansão, o proletariado inculto que só trabalha e não tempo de pensar em questões políticas; os cachorros nos levam a pensar na polícia política; a égua mimosa representa a burguesia; os porcos Napoleão e Bola-de-Neve correspondem a Stálin e Trotski respectivamente; e o velho porco Major, que morre após profetizar a revolução dos animais, é a alegoria de Karl Marx.⁴¹⁹

A abordagem do Pink Floyd, por outro lado, evidencia uma sociedade organizada de outra forma, a quem as críticas são dirigidas. Os porcos continuam sendo os “protagonistas maus”, mas não encarnam os personagens políticos da Revolução Russa e sim moralistas e políticos ingleses. Acredito que esta adaptação da estrutura inicial tenha razões mais do que estéticas, baseando-se numa composição mais didática e piramidal da sociedade, que facilita a compreensão dos problemas sociais e muda a forma de perceber o mundo.

Se, por um lado, a releitura do Pink Floyd atualiza e altera a sátira ao socialismo soviético da obra de Orwell, por outro, moderniza e

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ Ibidem, p.115.

⁴¹⁸ ORWELL, G. A Liberdade de imprensa. In: *A Revolução dos Bichos*. p.132.

⁴¹⁹ HITCHENS In: ORWELL, 2009, p.116.

direciona a crítica à sociedade capitalista. A escolha por apenas três dos animais tem, portanto, a finalidade de expressar a complexidade do sistema de classes dentro do modo de produção capitalista de modo mais didático. Seria uma ingenuidade afirmar que o Pink Floyd tentou transpor musicalmente as ideias do filósofo alemão. Pressume-se que talvez Waters não pensasse em Marx quando transpôs *A Revolução dos Bichos* para outra mídia, mas a estrutura de *Animals* passa, inevitavelmente, pelas interpretações de Marx sobre a luta de classes.

Durante a Revolução Industrial, a partir de 1780 na Europa, e em especial na Inglaterra, a humanidade aumentou de forma exponencial e contínua as formas de multiplicação de bens e serviços.⁴²⁰ Com o desenvolvimento mais acentuado da produção capitalista nos séculos XIX e XX, por meio das guerras e da racionalização da produção e do auxílio da ciência, o acúmulo de capital passou a orientar todo o modo de produção. Dessa forma, relações antagônicas ocorreram entre a burguesia, detentora do capital e dos meios de produção, e o proletariado, dono da força de trabalho e alienado ao processo de produção. Segundo Marx, em *Contribuição à crítica da economia política*, de 1859,

[...] a totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.⁴²¹

A luta de classes aparece como um motor necessário para mover a história, pois o próprio capitalismo cria condições para seu fim, e abre possibilidades para novas formas de organização social.

⁴²⁰HOBSBAWM, Eric J. *A Revolução Industrial*. In: *A Era das Revoluções 1789-1848*. São Paulo: Paz & Terra, 2010, p. 59.

⁴²¹MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p.47.

Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, ou, o que não é mais que sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais elas se haviam desenvolvido até então.⁴²²

Eric Hobsbawm postulou três possibilidades que os trabalhadores pobres, à margem da sociedade burguesa, têm para sair de sua atual condição: “poderiam lutar para se tornarem burgueses, poderiam permitir que fossem oprimidos ou então se rebelar”.⁴²³ Se *Animals* tem uma base na narrativa literária de Orwell e na crítica marxista à sociedade capitalista, pode-se perceber em que medida esta crítica é atualizada para o contexto político da década de 1970. Para tal, será realizada a análise das músicas baseadas nas teorias propostas no primeiro capítulo.

3.2 “Dogs”: animalização do sistema capitalista.

A primeira música do Lado A do álbum é uma balada, “*Pigs on the Wing (part 1)*”, composta por Roger Waters para sua namorada, Carolyne⁴²⁴. Trata-se de uma música curta, dedilhada em violão, o tom e clima sútil aflagam o ouvinte em oposição à seriedade e à crueza das demais músicas. Com um minuto e vinte e cinco segundos, inicialmente formava uma única canção com a faixa que fecha o disco, sendo que elas foram divididas para tirar um pouco da frieza e do tom sério do álbum, dando-lhe um início e um fim coerente.⁴²⁵ A letra está reproduzida abaixo na íntegra.

Se você não se importasse com o que aconteceu
comigo,
E eu não me importasse contigo
Nós andaríamos zig-zagueando

⁴²² *Ibidem*, p. 47.

⁴²³ HOBBSAWM, 2010, p. 320.

⁴²⁴ PINK FLOYD, *Animals*, Haverst/EMI, 1977. 1 LP.

⁴²⁵ Esta questão mais tarde se tornaria um problema na divisão dos *royalties*, pois eles eram divididos por canção.

Nosso caminho através do aborrecimento e da dor
 Ocasionalmente espiando através da chuva
 Indagando qual dos vagabundos culpar
 E observando porcos em voo.⁴²⁶

As palavras revelam uma atmosfera de intimidade e proteção, principalmente nas duas primeiras frases que apontam para um mútuo cuidado e apreço entre o casal. A voz do compositor e intérprete Waters acentua a tenacidade da letra em uma performance sem forçar timbres ou tons aquém de sua voz “natural”, a mesma da fala. O violão eletroacústico é uma oposição bucólica e pastoral à música mecânica e ao ar pesado que permeia todas as outras três composições com nomes de animais. O musicólogo Philip Rose categoriza os timbres eletrônicos, ou texturas do álbum como associações inumanas semelhantes ao efeito apresentado no disco *Wish You Were Here*. O som mecânico do meio do álbum remete à “máquina” da vida moderna, principalmente em “*Pigs*”, quando o som dos sintetizadores simboliza a ganância dos porcos capitalistas, mesmo efeito e momento do disco supracitado, nas músicas “*Welcome to the Machine*” e “*Have a Cigar*”.⁴²⁷

Apesar da aparente leveza da música, ela está totalmente vinculada à temática do álbum, pois fala da necessidade de fortalecer as relações humanas frente às dificuldades sociais, o que fica evidente na frase: “andariamos zig-zagueando nosso caminho através do aborrecimento e da dor”.⁴²⁸ Esta primeira peça, como diversas outras ao longo do disco, coloca a distopia zoomórfica dentro de um contexto real e palpável. Como postulado no primeiro capítulo, a distopia, enquanto

⁴²⁶ “*If you didn't care what happened to me/ And I didn't care for you/ We would zig zag our way through the boredom and pain/ Occasionally glancing up through the rain/ Wondering which of the buggers to blame/ And watching for pigs on the wing*”. WATERS, Roger. *Pigs on the Wing* (part 1). In: Pink Floyd. *Animals*. Londres: Harvest Records, 1977. 1 disco. Lado A, faixa 1.

⁴²⁷ ROSE, 1995 (Dissertação de mestrado - Artes), p. 95.

⁴²⁸ As duas partes de “*Pigs on the Wing*” foram originalmente pensadas como uma única peça, cuja primeira versão recebeu um solo do guitarrista convidado Snowy White entre as duas partes. White ainda tocou com a banda durante a turnê *In the Flesh*, e em trabalhos solo de Roger Waters e Richard Wright. Lançou mais de dez discos e colaborou com a banda irlandesa Thin Lizzy. MASON, 2013, p. 258.

projeção pessimista e reflexiva, deve sempre remeter ao contexto político social no qual foi criada, não importando quais elementos alegóricos sejam empregados para ilustrar sua narrativa.

A música seguinte é “*Dogs*”, uma estrondosa canção de dezessete minutos, a mais longa do disco, escrita por Roger Waters e co-escrita por David Gilmour, e a única que ele também canta. O início é em *fade in* (o volume aumenta progressivamente), com duas guitarras tocando junto, compondo o ritmo sincopado junto com um teclado agudo que dá um tom de tensão, e que logo é percebido como a aproximação do primeiro cachorro. Há dois tipos diferentes de cães presentes da música “*Dogs*”, o primeiro, na voz de Gilmour, é o cão da disputa, que aspira alcançar o status do porco, e que, para tanto, vê na sociedade competitiva e injusta e na meritocracia os meios para alcançar seus objetivos. O segundo cão, interpretado por Waters, parece ter participado previamente do jogo capitalista, ter aceitado as regras sujas, porém, em algum ponto, reconheceu que estava sendo usado pelo sistema, percebendo os problemas que esta postura pode acarretar.

A natureza intimidante do primeiro cachorro é retratada por diversos recursos sonoros, um deles é a entonação de David Gilmour sobre determinadas palavras, como o som do “t” em *toes* e *street*, e mesmo o efeito de eco nos últimos versos da primeira parte.

Você tem que ser louco, tem que ter uma verdadeira necessidade
 Você precisa dormir pronto para o inesperado e quando você está na rua
 Você precisa ser capaz de distinguir a presa fácil com seus olhos fechados
 E depois movendo-se silenciosamente contra o vento e escondido
 Você precisa atacar no momento certo e sem pensar.⁴²⁹

Neste primeiro verso, é possível perceber o mundo de disputa, cujo personagem não pode ver o outro como amigo, mas sim alguém que precisa ser superado, ou mesmo aniquilado. A necessidade deste

⁴²⁹ “*You got to be crazy, gotta have a real need/ You gotta sleep on your toes, and when you're on the street/ You gotta be able to pick out the easy meat with your eyes closed/ And then moving in silently, down wind and out of sight/ You gotta strike when the moment is right without thinking*”.

comportamento virulento acaba por estimular ainda mais a frieza do “cão”. Como fica explicitado na fase seguinte, existem, ainda, vários códigos de conduta e comportamento que operam como distinção de classe e fomentadores de status.

E depois de algum tempo você pode treinar
 detalhes de estilo
 Como a gravata e um firme aperto de mão
 Um certo olhar nos olhos e um sorriso fácil.
 Você precisa ter a confiança das pessoas para
 quem você mente
 Para que quando elas virarem as costas
 Você tenha a chance de lhes enfiar a faca.⁴³⁰

Um dos significados possíveis é o de que não há relação fora do mundo dos negócios, onde tudo é baseado no interesse, na troca de influências e objetivos escusos, como indica a continuação. Na música, a última frase da estrofe acima recebe um reforço de *backing vocal*, o efeito de voz duplicada, que denota cumplicidade de diversas outras pessoas envolvidas neste sórdido sistema. A frase “*to put your knife in*”, alongada com efeitos na voz de Gilmour, é cantada com ira, e o agudo da guitarra logo na última palavra reforça o sentido.

Gilmour segue com a voz colérica, continuando o sermão: “Você precisa manter um olho sempre vigiando por cima do seu ombro/ Você sabe que ficará cada vez mais e mais e mais difícil conforme envelhece/ E no fim você vai arrumar as malas e partir para o sul”. Neste trecho percebemos a vida nesses moldes é em permanente desconfiança. E que as dificuldades aumentam com a fragilidade da velhice, quando se é colocado de lado, porque não faz mais parte do mercado de trabalho. A repetição de *harder*, com efeito de eco tem a função de ampliar a dimensão desta dificuldade, com uma dose de angústia⁴³¹.

⁴³⁰ “*And after a while, you can work on points for style/Like the club tie, and the firm handshake/A certain look in the eye, and an easy smile /You have to be trusted by the people that you lie to /So that when they turn their backs on you/ You’ll get the chance to put your knife in*”.

⁴³¹ “*You gotta keep one eye looking over your shoulder/ You know it’s gonna get harder, harder and harder as you get older/ Yeah, and in the end, you’ll pack up and fly down South/ Hide your head in the sand*”.

A continuação da música denuncia o desfecho deste cão, ressaltando que se trata de “Apenas mais um homem velho, completamente sozinho e morrendo de câncer”.⁴³² O trecho indica o triste fim de uma vida materialista, porque não se pode comprar companhia, amor e compaixão e a solidão é tudo que resta. A guitarra que lembra choro, cujo timbre remete a um saxofone com um profundo efeito de eco, juntamente com a bateria tocando em meio tempo, tem a função de aumentar a solidão apontada na letra.

Em *Animals*, há a possibilidade de ascensão social, evidenciada pelo fato de que os cães desejam ser porcos, como podemos ouvir na última parte cantada por Waters, como nos versos reproduzidos abaixo. Percebe-se, de maneira bem poética e sutil, a agonizante transformação do animal. As primeiras duas frases ilustram o entupimento de veias e seu endurecimento, antecipando um ataque cardíaco, o qual será visto no primeiro porco da música seguinte, “*Pigs - three different ones*”. É uma descrição material de um animal que não mais é um cão, pois atingiu seu objetivo, “colheu o que plantou”, e engordou fisicamente, o que levou ao entupimento das coronárias.

E quando você perde o controle, você colherá o
que plantou
E à medida que o medo cresce, o sangue ruim
para de correr e endurece
E é tarde demais para perder o peso que você
costumava precisar jogar por aí.⁴³³

A última frase acompanha uma levada diferente na guitarra, sendo que a mudança na batida traduz a metamorfose animalisca. Os versos finais denotam novamente a solidão e tristeza do animal: “Então se afoga, enquanto afunda sozinho/Arrastado pra baixo como pedra”⁴³⁴. O final da palavra *stone* é repetido continuamente de forma abafada em contraste com um crescente sintetizador, proporcionando uma atmosfera de desespero.

⁴³² “*Just another old man/ All alone and dying of cancer*”.

⁴³³ “*And when you lose control, you'll reap the harvest that you've sown/ And as the fear grows, the bad blood slows and turn to stone/And it's too late to lose the weight you used to need to throw around*”.

⁴³⁴ “*So have a good drown, as you go down alone/Dragged down by the stone*”.

É mister notar que, nesta primeira parte, o eu lírico direciona o discurso à uma terceira pessoa, como se a instrísse a entrar no jogo. Este elemento é o outro cão, que passa a ser o centro da segunda parte. No interlúdio entre os dois versos, há uma sessão instrumental de contrabaixo e bateria que sugere que o primeiro cão foi deixado de lado com suas ideias, criando um retrato musical do cachorro seguinte. Os sintetizadores insinuam um mundo tecnológico moderno, com um tom bastante aterrador. A ênfase crescente dos instrumentos, em paralelo com latidos ao fundo, bem como assobios para supostamente chamar estes cães. Pode-se interpretar como um ataque predatório e furtivo dos cães guiados por alguém. Após este trecho, há a volta do violão nos mesmos acordes do início da música, igualmente crescente. Saindo do turbilhão do sintetizador, tem-se a impressão de que as coisas retornaram ao seu ciclo, até entrar a voz afoita de Waters.

Tenho de admitir que estou um pouco confuso
 Às vezes me parece que eu estou sendo usado
 Preciso ficar acordado, preciso tentar me livrar
 desse mal-estar crescente
 Se não impuser minha vontade, como posso
 encontrar a saída deste labirinto?⁴³⁵

A primeira estrofe é uma resposta ao primeiro cão, e revela a incapacidade de perceber sua própria condição dentro do sistema capitalista. Apesar de notar que está sendo usado, ele procura encontrar seu lugar no mundo, mas não sabe como fazê-lo. A entonação da voz em *awake* e *stand*, em sincronia com o bumbo e o prato, indica que há, no segundo cão uma segurança de si, como se ele ainda estivesse no controle de sua situação. Na estrofe seguinte, há uma contraposição a ele.

Surdo, mudo e cego, você apenas continua fingindo
 Que todos são descartáveis e ninguém tem um amigo verdadeiro
 E parece que para você a coisa a fazer seria isolar o vencedor

⁴³⁵ “*I gotta admit that I'm a little bit confused/ Sometimes it seems to me as if I'm just being used/ Gotta stay awake, gotta try and shake of this creeping malaise/ If I don't stand my own ground, how can I find my way out of this maze*”.

E tudo é feito sob o sol
 E você acredita que lá no fundo todo
 mundo é um assassino.⁴³⁶

O segundo cão afirma que o primeiro tem falhado na sua tarefa de fingir ser um porco, semeando dúvida em sua tática de isolar o vencedor para alcançar seu status. No final das contas, nem tudo pode ser feito para se chegar ao ápice. Se é preciso esfaquear quando alguém lhe der as costas, logo, todos são assassinos em potencial. A briga entre os cães é retratada na forma de um longo interlúdio com guitarra e bateria distorcidas, que, no final, retornam com uma interpretação lenta e triste e com o lamento da guitarra.

Nicholas Schaffner, em um estudo sobre o Pink Floyd, percebeu outra referência literária dentro da última estrofe de “*Dogs*”. Trata-se de uma alusão ao poema *Uivo*, de 1956, pelo poeta Allen Ginsberg, pois começa cada frase, com final não rimado, com a palavra *who*⁴³⁷. A estrofe assemelha-se ao célebre texto de Ginsberg por vários motivos: escrita; fonética; e política. Escrita, pois o pronome pessoal repete-se tal qual no texto original. Fonética, porque o som produzido pela insistência na repetição da palavra produz um uivo – *howl*, em inglês. E, por último, político, porque tanto o disco quanto o poema demonstram as desilusões de seus autores com a sociedade na qual viviam, e abordam, temas comuns, como o desaparego aos bens materiais.⁴³⁸

⁴³⁶ “*Deaf, dumb, and blind, you just keep on pretending/ That everyone's expendable and no-one had a real friend/And it seems to you the thing to do would be to isolate the winner!*”.

⁴³⁷ SCHAFFNER, 1991, p.220.

⁴³⁸ Segundo Cláudio Willer, poeta, tradutor, crítico e especialista do movimento Beat no Brasil, Allen Ginsberg foi um poeta estadunidense cuja obra foi referência para a geração do movimento *beat*, entre a década de 1950 e 1960. Obras como *Almoço Nu* (1959) de William S. Burroughs e *Pé na Estrada* (1957), de Jack Kerouac, entre outros, que promoveram “uma revolução na linguagem e nos valores literários que se transformou em rebelião coletiva, na série de acontecimentos revolucionários que foi o ciclo da Geração beat na década de 50, e da contracultura e rebeliões juvenis dos anos 60 e 70 [...] Expressões da liberdade de criação, tais obras romperam com o beletrismo, o exacerbado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade. Arejaram um mundo sufocado pela polarização entre o macarthismo e o stalinismo, abrindo perspectivas, não só literárias, mas existenciais e

Vejamos a última parte da música.

Quem nasceu numa casa cheia de dor
 Quem foi educado a não cuspir no fã
 Quem recebeu ordens do homem
 Quem foi quebrado por pessoal treinado
 Quem foi vestido com coleira e corrente
 Quem levou um tapinha nas costas
 Quem foi apartado do rebanho
 Quem era apenas um estranho em casa
 Quem foi enterrado no final
 Quem foi encontrado morto ao telefone
 Quem foi arrastado para baixo pela
 pedra⁴³⁹

Waters aborda temas que serão aprofundados ainda mais no disco seguinte, *The Wall*, como o quanto o passado social do indivíduo e sua infância dolorosa podem determinar parte de seu psicológico. Assim, ser um cão em busca de ascensão pode estar relacionado à falta de afeto e amor no seio familiar. Mais uma vez, a relação humana é colocada à frente das relações materiais.

Há, ainda, algumas passagens pontuais que merecem ser mencionadas. Diversas partes indicam solidão e, ao mesmo tempo, subordinação de quem foi treinado para agir docilmente, mas que encontra alguma maneira de rebelar-se contra seus mentores, os porcos.

políticas. Alusivas a acontecimentos reais, escritas na primeira pessoa, a partir do “eu” de seu criador, e não de um mundo de abstração formal, promoveram uma nova relação entre poesia e vida”. WILLER, Cláudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

⁴³⁹“*Who was born in a house full of pain/ Who was trained not to spit in the fan/ Who was told what to do by the man/ Who was broken by trained personnel/ Who was fitted with collar and chain/ Who was given a pat on the back/ Who was breaking away from the pack/ Who was only a stranger at home/ Who was ground down in the end/ Who was found dead on the phone/ Who was dragged down by the stone*”. WATERS, Roger; GILMOUR, David. In: PINK FLOYD. *Dogs. Animals*. Londres: Harvest/Columbia, 1977. 1 disco. Lado A, Faixa 2.

3.3 Dando nome aos porcos

A primeira música do lado B é “*Pigs - Three different ones*”, com onze minutos e vinte e oito segundos, é dividida em três diferentes versos, cada um dedicado a um tipo de porco que povoa o mundo, e o Reino Unido em especial. Dos três, somente o último é explicitamente nomeado, mas os demais podem ser deduzidos. Há especulações e discrepâncias em algumas opiniões, mas não há dúvida quanto à analogia aos três líderes pertencentes à classe social que domina e manipula todos os animais, de acordo com seus preceitos morais e objetivos econômicos, ocupando o topo da sociedade capitalista. Todavia, é interessante mencionar algumas possibilidades de interpretação.

O primeiro som que se escuta na música é um grunhido de um porco, seguido de um sintetizador e uma sequência de quatro acordes no teclado que transmite perigo e paranóia. Aos poucos, a progressão de um *riff*⁴⁴⁰, junto à bateria e aos efeitos dos sintetizadores e teclado, cria uma atmosfera tensa que anuncia a chegada do primeiro porco através da voz desesperada e irônica de Waters. Este primeiro personagem é o símbolo máximo de poder.

Grande homem, homem porco, ha ha, que falso
 você é
 Seu próspero magnata, ha ha, que falso você é
 E quando sua mão está sobre o seu coração
 Você é quase uma boa risada
 Perto de ser um piadista
 Com sua cabeça enfiada no chiqueiro
 Dizendo, "Continue cavando"
 Uma mancha de porco em seu queixo gordo
 O que você espera encontrar?
 Quando você está na sua mina de porco.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Originário do blues e do jazz e popularizado pelo rock o *Riff* é uma progressão de acordes, notas ou intervalos musicais, tocados repetidas vezes, tornando-se uma espécie de frase musical que acompanha a composição. Geralmente a música inicia com ele, mas não é uma regra.

⁴⁴¹ “*Big man, pig man, ha ha charade you are/ You well heeled big wheel, ha ha charade you are/And when your hand is on your heart/ You're nearly a good laugh/ Almost a joker/ With your head down in the pig bin/ Saying "Keep on digging."/ Pig stain on your fat chin/ What do you hope to find/ When you're down in the pig mine*”. WATERS, Roger. In: Pink Floyd. *Pigs -*

Há especulações de que este porco seja Winston Churchill, político britânico que iniciou sua carreira internacional como Secretário Geral das Colônias (1921-1922), quando participou de incursões na Índia Inglesa e Sudão durante a Primeira Guerra Mundial. Também foi Chanceler do Tesouro (1924-1929), seguido do cargo de Primeiro Ministro (1940-1945) e novamente entre 1951 e 1955, concomitante ao de Ministro da Defesa (1951-1952). Churchill teve um papel importante durante a Segunda Guerra Mundial, apesar de possuir uma posição supostamente contrária ao evento, que afirmava que era um mal necessário⁴⁴².

O porco vê a guerra como uma oportunidade de manter seus benefícios e de seus semelhantes, que sacrifica seus próprios conterrâneos, as ovelhas, em sua maioria, em nome de um nacionalismo duvidoso. Waters o culpa pela morte do pai durante uma campanha na Itália⁴⁴³. Nota-se que a música é um escárnio em terceira pessoa. Pode-se notar uma ligação com a música anterior, o que nos permite perceber que são cães que o descrevem desta maneira, rindo dele, de seu porte gordo, sua posição social e postura mandatária: “Você é quase uma risada/ Você é quase uma risada/ Mas você é mesmo um lamento⁴⁴⁴”.

O próximo porco, que aparece parcialmente identificado no disco, Margaret Thatcher, que ainda não era Primeira Ministra, mas já pontuava como Líder da Oposição.

Saco de ratos do ponto de ônibus, ha ha, que
falsa você é
Sua megera fodida, haha, que falsa você é
Você irradia cacos de vidro frios
Você é quase uma boa piada

Three different ones. *Animals*. Londres: Harvest/Columbia, 1977. 1 disco. Lado B, faixa 1.

⁴⁴² Também foi o curioso ganhador do Nobel de Literatura do ano de 1953. O prêmio, muito mais político que literário, como definiu o próprio prêmio, “por seu domínio da descrição histórica e biográfica, bem como para a oratória brilhante na exaltação e defesa dos valores humanos”. THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE, 1953. Nobel Media AB 2014. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laurates/1953/>. Acesso em 28 set.2016.

⁴⁴³ WATERS, Roger. *The Wall*. Direção Roger Waters, Sean Evans. Reino Unido: Rue 21 productions, 2014.(155 min) DVD, son., color. Legendado.

⁴⁴⁴ “*You're nearly a laugh/You're nearly a laugh/But you're really a cry*”.

Quase vale um sorrisinho forçado
 Você gosta da sensação do aço
 Você é a maioral com seu pingente de chapéu
 E é boa diversão com uma pistola
 Você é quase uma piada
 Você é quase uma piada
 Mas você é um lamento.⁴⁴⁵

A primeira palavra *Rat Bag* (traduzida livremente como saco de lixo) também pode ser uma referência a um personagem de mesmo nome do programa de humor *Monthy Python*, cujos integrantes eram fãs. Ao analisar a letra, percebe-se que a segunda frase faz referência a uma mulher. Mas a maior evidência de que se trata da política britânica está nas entrevistas da banda e nas performances ao vivo, pois Waters faz um trocadilho, alterando velha, *hag*, por *Mag*, abreviação de Margaret. A terceira e a sétima frase indicam o vestuário da aristocracia britânica, como os cacos de vidro, que anunciam um brilho falso, e o chapéu, tradicional adereço de distinção de classe, usado por nobres e aristocratas britânicos em ocasiões especiais.

O que faz de Margaret Thatcher uma personalidade política tão singular para o grupo a ponto de ser mencionada na música? Na verdade, ela personifica o medo (não somente do Pink Floyd) de uma onda conservadora que cresceu no ocidente a partir da década de 1970. Ela também será amplamente citada no disco *The Final Cut*, analisado no quinto capítulo desta tese. Na época do lançamento de *Animals*, Thatcher era Líder da Oposição (1975-1979) título formal concedido ao líder do maior partido político que não esteja na base do governo vigente, no caso, o governo do trabalhista James Callaghan, que enfrentava problemas internos e externos. O sistema capitalista de produção entrava em uma profunda crise com embargo na extração e distribuição de petróleo pelos países árabes, que gerou escassez e inflação no preço de combustíveis após 1973. Entre os efeitos globais da crise, é imperativo citar a desvalorização do dólar estadunidense durante o mandato do presidente Richard Nixon, bem como a alta inflação de diversos países industrializados.

⁴⁴⁵ “*Bus stop rat bag, ha ha, charade you are/ You fucked up old hag, ha ha charade you are/ You radiate cold shafts of broken glass/ You're nearly a good laugh/ Almost worth a quick grin/ You like the feel of steel/ You're hot stuff with a hat pin; And you're good fun with a hand gun/ You're nearly a laugh/ You're nearly a laugh/But you're really a cry*”.

A situação socioeconômica do Reino Unido era de alta inflação, greves e desemprego. Em 1974, o sindicato dos mineiros de carvão promoveu grandes blecautes, em resposta ao corte no fornecimento de combustível para as centrais térmicas, o que ajudou na queda do primeiro-ministro Edward Heath. Já o primeiro-ministro James Callaghan, eleito em 1976, líder do Partido Trabalhista e originário da classe operária, enfrentou o agravamento da crise nos sindicatos, desemprego e problemas no sistema público de saúde. Questões que a oposição conservadora de Margaret Thatcher soube explorar muito bem, levando-a a ser eleita primeira-ministra em 1979. Não obstante, umas das ações de Thatcher foi aumentar aproximadamente o Instituto para Assuntos Econômicos (IEA), então sustentado por especuladores financeiros sob a doutrina de Friedrich von Hayek, Nobel de economia de 1974, e Milton Friedman, um dos mentores do *neoliberalismo* e Nobel de economia de 1976.⁴⁴⁶

Segundo o historiador britânico Eric J. Evans, há três grandes fatores interconectados e próximos que ajudam a explicar o contexto político, social e econômico que antecedeu a ascensão de Thatcher. O primeiro envolve o crescimento da Grã-Bretanha durante o período chamado de keynesiano, entre 1945 e 1973, quando o país viu um crescimento social sem precedentes ligado às provisões de bem-estar, melhores condições de moradia, aumento no custo médio de vida paralelo ao acelerado declínio da economia⁴⁴⁷.

Este recobrimento também foi devido ao Programa de Recuperação Europeu, mais conhecido como Plano Marshall, que, através da iniciativa dos EUA, destinou mais de 12 bilhões de dólares para a recuperação dos países da Europa Ocidental, destruídos depois da Segunda Guerra. Entre as iniciativas estavam o apoio ao setor industrial,

⁴⁴⁶O nome em inglês é *Institute of Economic Affairs*, fundado em Londres no ano de 1955. A iniciativa partiu de Sir Antony Fisher, junto com o austríaco Friedrich Hayek com o objetivo de reunir pensadores no mundo para espalhar a política econômica do livre mercado e evitar o alastramento do socialismo. Ao longo dos anos o instituto publicou dezenas de jornais, revistas livros, além de fazer seminários. Foi um dos principais precursores acerca das políticas neoliberais. Entre seus membros estão doze recebedores do prêmio Nobel, entre eles o próprio Hayek. MULLER, Christopher. *The Institute of Economic Affairs: Undermining the Post-War Consensus*. In: *Contemporary British History*, v.10, n. 1, 1996, p. 88-110.

⁴⁴⁷EVANS, Eric J. *Thatcher and Thatcherism*. (2 nd). Londres: Routledge, 2004, p.3.

investimento em infraestrutura, por fim ao problema da fome e o fortalecimento das relações comerciais, tanto entre os países europeus, quando com os norte-americanos. Os EUA foi a superpotência mais estrategicamente posicionada na economia no pós-guerra e tinha interesses em manter a hegemonia capitalista no contexto da Guerra Fria, que queria frear o avanço dos países comunistas. Após o plano, cada país, com exceção da Alemanha, alcançou níveis econômicos ainda melhores que o pré-guerra e cimentou as relações para a criação de blocos econômicos como a União Europeia⁴⁴⁸.

Os mineiros britânicos entraram em greve por dois anos consecutivos, 1972 e 1973. A greve de 1972 fez com que o primeiro-ministro Edward Heath (1970-1974) clamasse pelo estado de emergência, já em 1973, os líderes grevistas adotaram o período posterior à crise do petróleo, quando seu preço já havia quadruplicado, para começar uma nova greve. Isto fez com que o governo enfrentasse uma escassez aguda de energia, forçando-o a fazer nova chamada de emergência, com as empresas trabalhando em “uma semana de três dias”.⁴⁴⁹

O segundo fator relevante seria a crise de confiança causada pelo longo *boom* do pós-guerra, no final da década de 1960, agravada pela grave crise cambial no início dos anos 1970 e pela crise do petróleo entre 1973-1974. No início desta década, o desemprego na Inglaterra alcançou quase um milhão de pessoas, número três vezes maior do que nas duas décadas anteriores. A dificuldade em manter os preceitos keynesianos de sustentar a demanda doméstica e manter o emprego chocou-se com o aumento da venda de produtos manufaturados, especialmente carros japoneses e eletrônicos, bem como a quadruplicação do preço da gasolina, e aumento da inflação, que chegou a ter picos de 26,9% em 1975.⁴⁵⁰

O terceiro fator contextual, como enumera Evans, seria a fragilidade política que os primeiros-ministros britânicos Harold Wilson (1974-1976) e James Callaghan (1976-1979), ambos Trabalhistas, tiveram ao obter uma ligeira maioria no parlamento. O eleitorado havia

⁴⁴⁸O plano pode ser visto aqui: <<http://marshallfoundation.org/marshall/the-marshall-plan/>> Acesso em 14 de junho 2017.

⁴⁴⁹STEWART, Graham. *Bang! A History of Britain in the 1980s*. Londres: Atlantic Books, 2013, p. 34.

⁴⁵⁰ROBBINS, Keith. *The Eclipse of a Great Power: Modern Britain, 1870-1992*. London: Addison Wesley Longman, 1994. p. 429 apud EVANS, Eric J. *Thatcher and Thatcherism*. 2. Ed. Londres: Routledge, 2004. p.10.

creditado voto a um partido que inspirasse confiança nas negociações junto aos sindicatos. Desta forma, o governo estabeleceu um “Contrato Social” com os sindicalistas, que, quando quebrado, levou ao chamado “inverno dos descontentes”.⁴⁵¹

Entre dezembro de 1978 e março de 1979, o “inverno dos descontentes” fatalmente minou alegações de que a cura tinha sido encontrada para a ‘doença britânica’ da produtividade industrial sombria, greves e más relações entre o governo, administração e os sindicatos. As pesquisas de opinião, que tinham mostrado uma clara vantagem dos Trabalhistas em outubro de 1978, começaram a sugerir que o resultado da próxima eleição seria um deslizamento de terra conservador.⁴⁵²

Os eventos do “Inverno dos Descontentes” mudaram o cenário político inglês e facilitaram o caminho para Thatcher, que utilizou estes fatores em seu favor durante as eleições que sucederam ao evento.⁴⁵³ A opinião popular sobre quem deveria ser o próximo primeiro-ministro foi invertida, principalmente após os eventos do “Inverno dos Descontentes”, em outubro de 1978, 47,5% acreditavam que deveria ser do Partido Trabalhista, ao passo que 42% pendia para os Conservadores. Em março de 1979, apenas 37% desejavam um primeiro-ministro Trabalhista, e 51,5% preferiam os Conservadores.

Assim, Margaret Thatcher galgou seu caminho com uma forte crítica aos Trabalhistas. É mais fácil, entretanto, perceber sua linha liberal e conservadora analisando as questões frente às quais ela se posicionava *contra* e *a favor*. Ela era contra a interferência do Estado na liberdade individual, iniciativas do Estado que representassem alguma dependência, altas taxas de impostos, organização da classe trabalhadora e interesses pessoais que destoassem das forças do mercado. Já na

⁴⁵¹EVANS, 2004, p. 11.

⁴⁵²“*Between December 1978 and March 1979, the ‘Winter of Discontent’ fatally undermined claims that a cure had been found for the ‘British disease’ of dismal industrial productivity, strikes and poor relations between government, management and unions. The opinion polls, which had shown a clear Labour lead in October 1978, started suggesting the result of the next election would be a Conservative landslide*”. Ibidem, p.43.

⁴⁵³Ibidem, p.14.

antítese destes argumentos, Thatcher era a favor dos direitos individuais, das empresas privadas dentro do livre mercado, da atitude de liderança, dos baixos níveis de impostos e de conter os interesses sindicais e o patriotismo.⁴⁵⁴

Se o Pink Floyd propôs a revolução das ovelhas para colocar fim a “dor e aborrecimento” da sociedade animalizada, intelectuais marxistas britânicos já buscavam alternativas para o que chamavam de *thatcherismo*, como aponta Stuart Hall. O termo se refere a uma vertente de direita não velha no Reino Unido, mas que na década de 1980 havia se tornada hegemônica. Para impedir a continuidade desse regime, Hall sugeriu um contra-ataque proeminente dentro do Partido Trabalhista, com o apoio dos movimentos sociais que o sustentavam, sobretudo os sindicatos e a classe operária.⁴⁵⁵

Stuart Hall, segundo Evans, tornou-se um dos intelectuais da esquerda britânica que mais a criticava abertamente, bem como o que chamava de “populismo autoritário” e “senso comum reacionário”⁴⁵⁶. Ele acreditava que havia saídas para o *thatcherismo*, baseando-se em duas lições imediatas, sendo que a primeira seria a reconstrução de uma força advinda da esquerda, superando as suas crises internas. A segunda seria uma posição prática e otimista que levasse a novos horizontes, “a formulação de um novo conceito de socialismo”, baseado na nova realidade e não simplesmente em um retorno no tempo.⁴⁵⁷

Pioneiro das discussões da nova esquerda pós-maio de 1968, como já visto no capítulo passado, Hall pensava um novo contexto que incluía enfrentar problemas de raça e gênero para mirar um inimigo maior.

Um movimento operário sexista não pode ganhar o profundo apoio de um movimento feminista ativo e radical; organizações racistas não podem fornecer base para a construção de uma luta política entre trabalhadores negros e brancos: as feministas que não veem a relevância da defesa do direito de greve às suas dificuldades não podem entrar em uma aliança

⁴⁵⁴EVANS, 2004, p. 3.

⁴⁵⁵HALL, Stuart. “Thatcherism a new stage?” In: *Marxism Today*, Londres, fev.1980, p. 26.

⁴⁵⁶HALL, Stuart; JACKES, M. (Eds.). *The Politics of Thatcherism*. Londres: Lawrence & Wishart, 1983, p. 30 apud EVANS, 2004, p. 29.

⁴⁵⁷HALL, op. cit., p. 28.

que é mais do que temporária com a organizada classe operária.⁴⁵⁸

Em seu segundo mandato Margaret Thatcher esmagou ainda mais as possibilidades de associação dos sindicatos, o que ela caracterizou como “inimigo interno” a ser derrotado. Por ora, é interessante ver que a figura do “Porco Maggie” personificava um risco da sociedade capitalista neoliberal: a dissolução das associações coletivas em prol de uma suposta liberdade individual que acaba por gerar uma dependência maior das ovelhas para com os animais posicionados acima na pirâmide zoomórfica. Assim, após essa breve exposição do contexto político da década de 1970, da crise do petróleo, da escassez energética e da greve dos mineradores, a imagem escolhida para a capa do novo álbum ganha uma compreensão mais apurada. O porco sobrevoa a usina, mas não parece ser afetado por ela, tampouco demonstra qualquer interesse pelo que se passa embaixo de si.

Durante o grande interlúdio instrumental que separa a entrada do último porco, podemos ouvir a “voz da guitarra”. Trata-se de um recurso chamado de *talk box*, efeito de distorção e amplificação da guitarra através de um tubo. O som gutural do dispositivo, em contraste com o solo limpo e agudo da guitarra, simula uma conversa inaudível entre os porcos, como se um deles tentasse falar, mas nada que sai de sua boca pode ser compreendido. Este trecho abre e faz referência à personalidade britânica que fazia da voz e da retórica sua maior arma.

Ei, você, Whitehouse
 Haha, que falsa você é
 Sua ratazana conservadora
 Que charada você é
 Você está tentando manter nossos sentimentos
 presos
 Você é quase uma surpresinha agradável

⁴⁵⁸“A sexist labour movement cannot win the deep support of an active and radical feminist movement; racist organizations cannot provide basis for the construction of a political struggle between black and white workers: feminists who do not see the relevance of the defense of the right to strike to their onstruggles cannot enter into an alliance which is more than temporary with the organized working class”. HALL, 1980, p. 28.

Toda lábios cerrados e pés frios
E você se sente ofendida?⁴⁵⁹

A citação direta nos leva a Mary Whitehouse, uma conservadora famosa que tinha grande audiência no Reino Unido nas décadas de 1960 e 1970. De acordo com Douglas Kellner, havia uma verdadeira guerra cultural ocorrendo na cultura da mídia, na qual podem ser percebidas posições políticas distintas em diversos meios. Assim, Whitehouse exemplifica, dentro da televisão britânica, um movimento conservador e reacionário às diversas bandeiras políticas que haviam sido colocadas na ordem do dia após o maio de 1968, sobretudo movimentos feministas e homoafetivos.

Whitehouse era educadora sexual e líder de diversos grupos cristãos, como o *Clean-Up TV*, de 1964, no qual criticava principalmente a *BBC* por considerar que havia em sua programação excesso de palavrões, violência e sexo.⁴⁶⁰ Entre as ações realizadas pela ativista estavam comícios, petições, campanhas e passeatas, bem como as muitas cartas que escrevia, seja para o primeiro-ministro, ministro da defesa, à família real, editores de revistas, artistas, escritores de peças de teatro e séries de televisão como *Monty Python* – assumidamente ácidos e críticos –, além de *Doctor Who* e alguns jornalistas.⁴⁶¹ Dentro da música, artistas como Chuck Berry, Alice Cooper, The Beatles e, claro, o Pink Floyd, foram alvos de suas críticas e tentativas de boicote⁴⁶². O grupo era considerado como um dos degradantes elementos da tradição e cultura britânica, constituindo um péssimo exemplo para os jovens, uma verdadeira maré diabólica. Os versos a seguir mostram essas acusações.

⁴⁵⁹ “*Hey, you, whitehouse/ Ha ha charade you are/ You house proud town mouse/ Ha ha charade you are/ You're trying to keep our feelings off the street/ You're nearly a real treat/ All tight lips and cold feet/ And do you feel abused?*”.

⁴⁶⁰ A própria Mary Whitehouse publicou diversos livros sobre os temas, como: *Cleaning-up TV: From protest to Participation*. Londres: Blandford, 1967; *Who Does She Think She is?*, Londres: New English Library, 1971; *Whatever Happened to Sex?* Londres: Wayland, 1977; *Most Dangerous Woman?*, Londres: Lion Hudson, 1977; *Mightier Than the Sword*. Londres: Kingsway Publication, 1985; *An Autobiography*. Londres: Sidgwick & Jackson, 1993.

⁴⁶¹ THOMPSON, Ben. *Ban This Filth!: Letters from the Mary Whitehouse Archive*. Londres: Faber and Faber, 2013.

⁴⁶² BLAKE, 2012, p. 272.

Você precisa deter a maré diabólica
 E manter tudo isso do lado de dentro
 Mary, você é quase um docinho
 Mary, você é quase um docinho
 Mas você é um lamento.⁴⁶³

A voz de Waters aparece, neste trecho, sob o efeito de um megafone acompanhado da bateria de Nick Mason no *cowbell* (instrumento de percussão metálico que recorda o som de um sino de vaca). Em uma entrevista para BBC, Waters postulou:

Eu continuei atirando longe o verso sobre Mary Whitehouse. Eu tenho jogado aquele verso longe por 18 meses. Mas eu nunca consegui escrever qualquer outra coisa, você sabe, e eu continuava voltando a ele, e alterava um pouco e isso me preocupava bastante no momento porque eu pensei que realmente ela não o merecia, de fato ela não merece ser mencionada, você sabe [...] somente de certa forma, ela merece. Eu acho que talvez a razão que eu não queria fazê-lo - usá-lo mesmo que eu tenha escrito - Eu, obviamente, queria fazê-lo, caso contrário eu nunca teria escrito isso em primeiro lugar.⁴⁶⁴

Há alguns pontos a serem analisados nesta fala confusa de Waters. Primeiro, ela é a transcrição de uma entrevista em rádio, portanto, várias paradas, hesitações e entonação se perdem na transcrição literal. Segundo, ela revela um receio do autor durante o

⁴⁶³ “*You gotta stem the evil tide/ And keep it all on the inside/ Mary, you're nearly a treat/ Mary, you're nearly a treat But you're really a cry*”.

⁴⁶⁴ “*I kept throwing that verse about Mary Whitehouse away. I've been throwing that verse away for 18 months. But I never managed to write anything else, you know, and I kept coming back to it and changing it a bit and it worried me a lot at the time 'cos I thought really she doesn't really merit it, she doesn't really merit a mention, you know... except that in a way, she does. I think maybe the reason I didn't want to do it - use it even though I'd written it - I obviously did want to do it otherwise I would've never written it in the first place. But the worries that I had about it [...]*” ROGER WATERS, Capital Radio. “The Pink Floyd Story”, 21 de Janeiro de 1977.

processo de criação e composição de uma letra. Deve-se recordar aqui que estas músicas já eram tocadas, porém com nomes e letras ligeiramente diferentes. Portanto, é intrigante pensar que o único porco com nome e sobrenome quase foi cortado da letra final, ou que o compositor ponderou esta possibilidade.

Depois de um longo solo de guitarra no último verso, com a música quase terminando em *fade out*, ouve-se o teclado bucólico de Richard Wright e os efeitos de fita com balidos de ovelhas. O som destes animais, na música dos porcos, tem a clara intenção de ligar as duas composições e, conseqüentemente, as duas classes.

3.4 “*Sheep*”: violência e movimentos sociais em Londres

A terceira música é “*Sheep*”, na qual toda a parte lírica é, novamente, cantada em terceira pessoa, mais uma vez revelando a voz dos cães. A música tem dez minutos e vinte segundos, inicia somente com balidos e com os teclados de Wright durante o primeiro minuto. Há uma atmosfera bucólica e calma, o teclado toca em notas que parecem soar aleatórias, formando mais um passeio despreocupado do que uma melodia coerente. Vimos na teoria de Murray Shaffer elementos que permitem “enxergar” uma visão de um campo agropastoril; o badalar dos sinos, os animais pastando, barulhos de pássaros, e o próprio teclado são itens que compõem esta “paisagem sonora”. O uso destes servem para estabelecer a natureza pacífica destes animais. No segundo minuto, o contrabaixo de Waters começa a crescer em uma marcação que quebra a tranquilidade do som, e logo o teclado compassa suas notas com este instrumento e com a bateria. Pouco antes dos dois minutos acabarem, a interpretação do vocalista da-se de forma apressada: “Passando inofensivamente seu tempo no pasto/ Vagamente atento a um certo desconforto no ar”.⁴⁶⁵

Mais do que apresentar o proletariado e os mais pobres, “*Sheep*” também fala de uma população cristã, com sua moralidade e fé imposta de cima para baixo, por meio de pessoas como Mary Whitehouse, que procuram forçar a moral cristã a todos os cidadãos. Shaffner e Philip Rose apontam para um caso de 1977, quando Whitehouse apelou à justiça comum por blasfêmia e ofensa, abrindo um processo pessoal contra o jornal *Gay News* e seu diretor Denis Lemon,

⁴⁶⁵ “*Harmlessly passing your time in the grassland away/ Only dimly aware of a certain unease in the air*”. WATERS, Roger. In: Pink Floyd. *Sheep. Animals*. Londres: Harvest/Columbia, 1977. 1 disco. Lado B, faixa 2.

por publicar o poema *The Love that Dares To Speak Its Name*, de James Kirkup, no qual centuriões romanos têm fantasias sexuais sobre o corpo de Jesus. A intenção da peça era universalizar o amor de Deus, mas ela acusou como blasfêmia e ganhou a causa. Os condenados tiveram que pagar a multa, mas parte da pena foi cancelada por falta de provas apontadas no editorial de outros jornais, como o *The Guardian*.⁴⁶⁶

A letra continua com um alerta contra os perigosos cães, - “É melhor você tomar cuidado/ Podem haver cães por aí /Eu examinei o Jordão e vi que as coisas não são o que parecem⁴⁶⁷” - descrevendo em palavras a sensação de angústia apresentada pelos instrumentos. Enquanto que a terceira frase faz referência à música “*Swing Low, Sweet Chariot*”, que em 1975 foi regravada como um *reggae* por Eric Clapton, a autoria original é desconhecida e provém das tradicionais *negro spiritual* ou *spiritual songs* (música espiritual, gospel, negra, em tradução livre), canções compostas por escravos afrodescendentes nos EUA. Neste contexto, a religião aparece como opressora ao mesmo tempo em que promete a libertação dos problemas e da situação social. Não por acaso, a ovelha aparece na Bíblia como símbolo de fé, formando os crentes um verdadeiro rebanho, reconfortado e guiado por Jesus, sendo mais tarde sacrificada em favor da purgação dos pecados da humanidade.

O que você ganha fingindo que o perigo não é real?

Submissos e obedientes vocês seguem o líder
Descendo pelos trauteados corredores, em
direção ao vale do aço.

Mas que surpresa!

Um último olhar choca seus olhos

Agora as coisas são o que realmente parecem
ser.

Não, isto não é um pesadelo.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ ROSE, Op.Cit. 1995 (Dissertação de mestrado – Artes), p. 112.

⁴⁶⁷ “*You better watch out/ There may be dogs about/ I’ve looked over Jordan, and I have seen/ Things are not what they seem*”.

⁴⁶⁸ “*What do you get for pretending the danger’s not real/ Meek and obedient you follow the leader/ Down well trodden corridors, into the valley of steel/ What a surprise!/ A look of terminal shock in your eyes/ Now things are really what they seem/ No, this is no bad dream*”.

Nas primeiras frases deste verso percebe-se a deferência e obediência desta classe para com seus líderes, que os guiam até a realidade da servidão e do trabalho. Em seguida, as ovelhas parecem passar por uma espécie de despertar inicial. Neste momento um acorde de guitarra segue logo após o final de cada verso. Os efeitos de eco aumentam e a voz soa irônica, como se o narrador estivesse rindo enquanto percebe a reação das ovelhas. Há uma paródia com o Salmo 23, da Bíblia, na qual é citado o “vale do aço” no lugar de o “vale da sombra da morte”. O final deste trecho é cantado com ainda mais veemência e ira, ao passo que o consorte instrumental se torna mais vigoroso. A letra chega ao ápice no final dos versos, até, gradualmente, a bateria diminuir e tudo parar de súbito.

Antes da paródia do Salmo 23⁴⁶⁹, o instrumental recorre aos mesmos sons da música “Pigs”, um agudo som de alerta de uma sirene, feito pelo teclado, cresce em paralelo com a guitarra mais limpa. Em seguida, perto dos cinco minutos e meio, há um retorno à bateria presente em toda música, uma nova calmaria, quebrada apenas por teclados tensos e o mesmo contrabaixo galopante do início da música. O salmo é recitado com efeito de *vocoder*, aparelho que dá a voz humana um efeito sintetizado, quase robótico.⁴⁷⁰ Vejamos como fica a “passagem bíblica”:

⁴⁶⁹ O original é “O Senhor é o meu pastor, nada me faltará/Deitar-me faz em verdes pastos, guia-me mansamente a águas tranquilas/Refrigera a minha alma; guia-me pelas veredas da justiça, por amor do seu nome./Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam.Preparas uma mesa perante mim na presença dos meus inimigos, unges a minha cabeça com óleo, o meu cálice transborda/ Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida; e habitarei na casa do Senhor por longos dias”. BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

⁴⁷⁰ *Vocoder* vem do inglês (*voice operated recorder*), foi inventado pelo físico Homer W. Dudley do Bell Labs em Nova Jersey, EUA, em 1939, para ser utilizado na área de telecomunicações. Trata-se de uma caixa com um pequeno teclado acoplado junto com um microfone que capta a voz humana e a modifica para uma sintetizada, o que resulta em uma voz robotizada, metálica ou computadorizada. Aliás, a própria ideia de voz de um robô foi construída a partir das alterações no timbre humano pelo *vocoder*. Na década de 1970, várias bandas utilizaram este recurso, como The Beatles.

O Senhor é meu pastor, nada me faltará.
 Ele me faz cair
 Por verdes pastos, ele leva-me a águas
 tranquilas
 Com facas brilhantes, ele liberta minha alma
 Ele faz-me pendurar em lugares altos.
 Ele me converte a costeletas de cordeiro.
 Porquê eis que ele tem grande poder, e muita
 fome.
 Quando chegar o dia, nós, pessoas humildes,
 Através da reflexão silenciosa e grande
 dedicação,
 Dominaremos a arte do karatê.
 Eis que nos levantaremos
 E então nós faremos os olhos dos sodomitas
 lacrimejar⁴⁷¹

A passagem revela uma autorreflexão por parte das ovelhas em relação a um líder poderoso e faminto, que elas passam a temer e a odiar. Toda estrutura que permite a opressão também cria condições de seu próprio fim, o que nos é sugerido nos versos seguintes.

Balindo e baluciando, caímos em seu pescoço
 com um grito
 Onda após onda de vingadores insanos
 Marcham alegremente da obscuridade para um
 sonho.
 Você já ouviu as notícias?
 Os cães estão mortos!
 É melhor você ficar em casa
 E fazer o que lhe mandarem
 Caia fora da estrada se quiser continuar vivo.⁴⁷²

⁴⁷¹“*The Lord is my shepherd, I shall not want./ He makes me down to lie,/ Through pastures green, he leadeth me the silent waters by./ With bright knives, He releaseth my soul./ He maketh me to hang on hooks in high places./ He converteth me to lamb cutlets./For lo, he hath great power, and great hunger./When cometh the day we lowly ones,/Through quiet reflection and great dedication./Master the art of karate./Lo, we shall rise up,/And then we'll make the bugger's eyes water*”.

⁴⁷²“*Bleating and babbling we fell on his neck with a scream./ Wave upon wave of demented avengers/ March cheerfully out of obscurity into the*

O primeiro cão, narrador desta música, incita as ovelhas a se rebelarem. Após os ataques ao pescoço dos porcos, a terceira frase levanta possibilidades de interpretação: Foi tudo um sonho, uma projeção utópica? Ou trata-se realmente de sair da obscuridade de sua condição social para uma nova ordem social ao libertar-se dela? Seja como for, as notícias da morte dos cães, os mesmos traidores do sistema que incitaram a revolta, e da volta à passividade, medo e tensão por parte das ovelhas, nos apontam o resultado frustrado da revolução. Como postulado no primeiro capítulo, não pode haver espaço para final feliz nas narrativas distópicas, ainda que exista uma fagulha de esperança.

Em entrevista para o jornalista da *Melody Maker*, Karl Dallas, Waters explicou parte da inspiração para esta música.

Foi o meu senso do que aconteceu na Inglaterra, como foi no verão passado com os motins... em Brixton e Toxteth... isso tinha acontecido antes em Nothing Hill, no início dos anos sessenta. E isso vai acontecer novamente. Isso sempre acontece. Há muitos de nós no mundo e nos tratamos mal uns aos outros. Nós ficamos obcecados com produtos e não há suficiente deles. [...] Se estivermos convencidos que é importante possuí-los, que nada somos sem eles, mas que não são suficientes, as pessoas que não os tiverem, vão ficar com raiva. Contentamento e descontentamento segue de muito perto a ascensão e queda no gráfico da recessão e expansão mundial.⁴⁷³

dream./ Have you heard the news?/ The dogs are dead!/ You better stay home/ And do as you're told,/ Get out of the road if you want to grow old".

⁴⁷³*It was my sense of what to come down in England and it did last summer with the riots...in Brixton and Toxteth... it had happened before in Notting Hill in the early Sixties. And it will happen again. It always happen. There are too many of us in the world and we treat each other badly. We get obsessed with things and there aren't enough things, products, to go round. If we're persuaded it's importante to have them, that we're nothing without them, and the aren't enough of them to go round, the people without them are going to get angry. Content and discontent follow very closely the rise and fall on the graph of world recession and expansion". DALLAS, Karl.*

Há uma simplificação na fala de Waters para se referir às diferentes formas de levantes que aconteceram no Reino Unido em diversos locais, entre as décadas de 1950 e 1980. Além de questões materiais, como desejar bens de consumo e de não poder comprar, tais movimentos revelam grandes problemas com imigrantes, movimentos neonazistas, altas taxas de desemprego e violência policial nas comunidades negras e pobres da Inglaterra. Começaremos pelo evento mais próximo da banda, em 30 de agosto de 1976, durante o tradicional carnaval afro-caribenho do bairro londrino de Notting Hill, quando um jovem imigrante que havia roubado uma carteira foi desproporcionalmente repreendido e agredido por policiais. Em resposta, a população negra recebeu a polícia metropolitana de Londres com cones, tijolos e paus. Os residentes do bairro multiétnico justificavam suas ações em virtude do racismo institucionalizado contra os negros e imigrantes. Na ocasião, mais de cem policiais foram hospitalizados e sessenta civis presos. O bairro já havia sido palco de outro confronto, em 1958, entre fascinados por ideias neonazistas contra afrodescendentes, que imigraram após a segunda guerra.⁴⁷⁴

A entrevista de Waters é de 1983, enquanto que os dois últimos motins por ele citados são de 1981, portanto, posteriores ao lançamento do disco. Mesmo assim, é indispensável trazer à tona parte da conjuntura sociopolítica que originou tais movimentos. Ela corrobora a ideia cíclica do compositor acerca das dinâmicas dos movimentos sociais, desejos de consumo decorrentes do capitalismo e recessão econômica. Além disto, alguns motivos já eram recorrentes desde da década de 1950, como apontado. Tanto Toxteth, bairro da cidade portuária de Liverpool, quanto Brixton, apresentavam um contexto muito parecido. O cenário era de recessão econômica e racismo, particularmente por parte da polícia, que ainda utilizava uma lei contra vadiagem do início do século XIX, a “*Sus Law*”, cujo significado deriva de uma “pessoa suspeita”, o que permitia aos policiais pararem, revistarem e prenderem criminosos em potencial. Naquele contexto, tal prática vinha sendo utilizada deliberadamente e

Bricks in The Wall. Nova Iorque: Shapolsky Publishers, 1987, p.127 apud ROSE, 1995, p. 123.

⁴⁷⁴Ibidem, p. 269.

sem critérios, majoritariamente para jovens negros de bairros repletos de imigrantes⁴⁷⁵.

O Partido dos Panteras Negras Britânicos, *British Black Panther (BBP)*, inspirado na matriz dos EUA, foi fundado em 1968 e durou até 1973, mas diversos membros continuaram a militância após sua dissolução. Havia sul-asiáticos e caribenhos. Advogados, artistas plásticos, operários, escritores, atores e músicos. E, em virtude da heterogeneidade étnica de seu quadro de membros, eram favoráveis às causas da Palestina, e liberdade dos países caribenhos.

A formação do grupo teve grande impulso pela visita de Malcolm X ao Reino Unido, em 1964 e 1965, quando discursou em Oxford, bem como a participação de Stokely Carmichael, ativista pan-africanista e importante membro do Partido dos Panteras Negras dos EUA, no congresso Dialética da Libertação em 1967, citado no capítulo anterior.⁴⁷⁶ Entre as ações estavam a denúncia do racismo institucionalizado nas escolas e no quadro de policiais, publicação de jornais, caminhadas em protesto contra ações regulatórias do governo como por exemplo o *Immigration Act 1971* que restringia a imigração primária de diversos países africanos e asiáticos⁴⁷⁷.

Brixton era um bairro afro-caribenho no sul de Londres, que, na época, marcado pelo desemprego, pelas péssimas condições de moradia e pela alta taxa de criminalidade⁴⁷⁸. No dia 18 de julho de 1981, treze

⁴⁷⁵Sobre os eventos de Toxteth, ver: FROST, Diane; PHILLIPIS, Richard (Ed.). *Liverpool '81: Remembering the Riots*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

⁴⁷⁶ANGELO, Anne-Marie. “The Black Panthers in London, 1967-1972: A Diasporic Struggle Navigates the Black Atlantic”. In: *Radical History Review* 103. Novembro de 2009.p.21.

⁴⁷⁷Ibidem, p.24. O episódio de resistência dos Panteras Negras serviu de base para o roteiro série televisiva *Guerrilla* (2017, ABC Signature, Sky Atlantic), com seis episódios, do diretor John Ridley, (*12 Anos de Escravidão*). A série foi repreendida por não retratar as lideranças femininas. FARRUKH, Dhondy. “Guerrilla: A British Black Panther's View By Farrukh Dhondy (One Of The Original British Black Panthers)”. *The Huffington Post*. Londres: 12 de abril de 2017. In: <http://www.huffingtonpost.co.uk/farrukh-dhondy/guerrilla-a-british-black_b_15956986.html> Acesso em 4 de fevereiro de 2018.

⁴⁷⁸Sobre os eventos em Brixton, ver: BRAIAN, Timothy. *A History of Policing in England and Wales from 1974*. Oxford: Oxford University Press, 2010. KETLE, Martin; HODGES, Lucy. *Uprising! Police, the People*

jovens negros morreram em virtude de um incêndio numa residência local. Nas semanas que seguiram a tragédia, houve, em parte, silêncio da mídia e desinteresse das autoridades em resolver o caso, apesar de haver suspeitos e rumores de que teria sido um ato criminoso movido pelo racismo.⁴⁷⁹ Uma grande passeata ocorreu em Londres no dia 2 de março, chamada de “*Black People’s March*”, reunindo mais de dez mil pessoas, que caminharam desde Brixton até o Hyde Park, no centro, passando por importantes locais, como o Parlamento Britânico e a *Fleet Street*, uma das maiores e mais importantes vias da cidade. O evento contou com a organização de Darcus Howe, importante membro do grupo de Panteras Negras Britânico.

A fagulha do motim de Brixton foi um incidente ocorrido em 10 de abril, envolvendo um jovem negro que morreu esfaqueado. O crime foi seguido de perto pela polícia e jovens locais, que acusaram os servidores de negligência e os culparam pela morte do rapaz. Mais de duzentos jovens ligaram para a polícia como forma de protesto, enquanto esta aumentou as rondas e um grande número de civis e policiais tomaram as ruas. No final dos conflitos, mais de duzentos policiais e sessenta civis foram feridos, além da prisão de oitenta e cinco pessoas. Mais de cem carros foram destruídos entre viaturas e particulares.⁴⁸⁰

O governo Thatcher enviou, dois dias depois do motim, dois responsáveis para escrever um relatório sobre a situação. O juiz Lord Scarman e o secretário de Estado William Whitelaw. No documento conhecido como *Scarman Report*, descreveram que a situação de declínio do bairro, com uma média de 13% de desemprego e número de 25% da população afro-caribenha. E que em virtude disto os motins seriam espontâneos. O relatório fez um levantamento do modo arbitrário de ação policial, mas sem contatar comitês locais que possuíam o número das revistas e abordagens que vinham gerando desconforto e revolta na população. As sugestões do relatório giravam em torno da

and the Riots in Britain's Cities. Londres: Pan Books, 1982. SCARMAN, Leslie George. The Brixton Disorders 10–12 April 1981. Londres: HMSO, 1981.

⁴⁷⁹ BACK, Less. *New Cross Massahkah: Remembering the fire at 439*. Goldsmiths University of London, 2016. Disponível em: <<http://www.gold.ac.uk/news/remembering-the-new-cross-road-fire/>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

⁴⁸⁰ MILLER, Emily. *Sus Law Sparked Riots*. In: *Mirror*, Londres. Disponível em: <<http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/sus-law-sparked-riots-478125>>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

diminuição das diferenças entre o centro da cidade e seus arredores, revisão da antiga lei de abordagem policial e políticas que diminuíssem desigualdades sociais.⁴⁸¹ Em entrevista realizada dia 13 de abril, Margaret Thatcher condenou veemente a violência contra os policiais, rejeitando a relação entre desemprego e racismo com a violência, ao afirmar que nada justifica os atos de sábado e domingo⁴⁸². Após vários motins pelo país, a legislação foi revista, mas não foram investidos recursos para, de fato, diminuir as desigualdades sociais e raciais nessas áreas.⁴⁸³

3.5 A distopia típica

A canção que fecha o álbum é a segunda metade da primeira, “*Pigs on the Wing (Part 2)*”. Curiosamente, estas foram as primeiras letras do Pink Floyd a falarem diretamente sobre o amor entre duas pessoas. Waters, ao ser questionado sobre a leveza das duas peças frente às outras três músicas, respondeu: “Era muito necessário, caso contrário o álbum teria sido apenas uma espécie de... grito! Você sabe, de raiva!”.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ BENYON, John. *Scarman And After*. Essays reflecting on Lord Scarman’s Report, the riots and their aftermath. Oxford: Pergamon Press, 2011.

⁴⁸²“*I think there is probably deep disaffection among the problems. Whatever the problems, nothing, but nothing, justifies what happened on Saturday and Sunday nights. It is totally and utterly wrong as all the ways of protest and demonstration and democratic methods we have that anyone should attempt to take it out on the police or the citizens of the area like turning over cars and looting properties, setting it alight, throwing bombs and missiles at the police—nothing justifies that. And I cannot condemn it too strongly.*” A entrevista na íntegra está nos arquivos da *Margaret Thatcher Foundation*. Disponível em: <<http://www.margareththatcher.org/document/104617>>. Acesso em 13 de novembro de 2015.

⁴⁸³ Diversos outros motins ocorreram no mesmo ano, como em Handsworth, na cidade de Birmingham, e Chapetown, em Leeds. O Ato Policial de Evidência Criminal de 1984, também chamado de “*Stop and Search*”, pode ser lido em: <<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1984/12/contents>>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

⁴⁸⁴“*It was very necessary, otherwise the album would’ve just been a kind of [...] scream you know, of rage!*”. WATERS, Roger. Capital Radio. “The Pink Floyd Story”, 21 jan. de 1977. Áudio original disponível em:

A música repete o tempo, arranjos e harmonia da que abre o disco. Entretanto, o que nos é caro aqui é a análise lírica para compreender como a distopia é encerrada.

Você sabe que eu me preocupo com você
 E eu sei que você também se preocupa comigo
 Assim eu não me sinto só
 Nem sinto o peso da pedra
 Agora que eu encontrei um lugar seguro
 Para enterrar meu osso
 E qualquer idiota sabe que um cão precisa de
 um lar
 Um abrigo contra os porcos que voam.⁴⁸⁵

Alguns elementos permitem identificar os integrantes do Pink Floyd no processo das outras composições. A calma reina nas relações entre os bichos, pois se nota um evento posterior à revolução, sendo que o casal precisa de abrigo, e encontraram este abrigo um no outro. Mas aqui há uma novidade: eles fazem parte do segundo tipo de cães, como mostra a necessidade em enterrar seu osso. Os mesmos perceberam os perigos de serem arrastados para a solidão, como aconteceu com o cão raivoso em “*Dogs*”. O afeto da música composta por Waters para sua namorada permite identificar o próprio compositor e, por consequência, os outros membros como pertencentes da mesma classe de animais. É curioso outra vez notar o grupo fazendo uma autocrítica sobre sua posição, como no disco “*Wish You Were Here*”.

Assim, podemos intuir que a frase “Para enterrar meu osso” no final de *Animals* tem alguns elementos que remetem aos membros do Pink Floyd. A palavra “osso” remete à riqueza do cão, enquanto que o ato de enterrar é uma forma de guardar seu dinheiro, mas principalmente de escondê-lo e preservá-lo de um possível larápio. Em outras palavras, o “cão” Roger Waters, representante dos outros integrantes, estaria

<https://www.youtube.com/watch?v=wJgXGEnpd_g>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

⁴⁸⁵“*You know that I care what happens to you/ and I know that you care for me too /so I don't feel alone /or the weight of the stone / now that I've found somewhere safe/ to bury my bone/ And any fool knows a dog needs a home/ a shelter from pigs on the wing*”. WATERS, Roger. In: Pink Floyd. *Pigs on the Wing (part two)*. *Animals*. Londres: Harvest/Columbia, 1977. 1 disco. Lado B, faixa 3.

escondendo suas riquezas de outras. Mas de quem? Seria uma confissão de uma sonegação de impostos com o governo inglês? Vejamos a declaração de Nick Mason sobre a série de negócios financeiros que a banda estava envolvida na época.

Voltamos ao Reino Unido para saber que o terceiro andar do edifício de Britannia Row estava começando a ser tomado por contadores, na medida em que as questões de negócio começaram a ficar cada vez mais obstrutivas em nossas vidas. À época, todos estávamos comparecendo em reuniões de negócios com pastas quase certamente feitas com pele de animais próximos da extinção. Talvez isto tenha nos feito sentir como homens de negócio e certamente tínhamos a impressão de que poderíamos adiar a produção de um novo álbum eternamente por causa dos rendimentos que estávamos ganhando. Parecia fácil: você conversava um pouco, almoçava e dobrava seu dinheiro.⁴⁸⁶

Após o sucesso financeiro de *The Dark Side of the Moon* e *Wish You Were Here*, o Pink Floyd contratou uma empresa de contabilidade e investimentos, a Norton Warburg, para fugir das altas taxas sobre fortunas na Inglaterra, que, de acordo com Mason, era de 83% e 98% sobre o dinheiro investido.⁴⁸⁷ Assim, por meio de uma operação que economizaria nos impostos através do capital de risco, o Pink Floyd investiu em uma série de empresas. A desvantagem, segundo o baterista,

⁴⁸⁶ MASON, 2013, p. 267.

⁴⁸⁷ A taxa máxima de imposto de renda sobre rendimentos do trabalho foi reduzida para 75%, em 1971. A sobretaxa de 15% manteve a taxação mais alta de investimento em 90%. Em 1974, o corte foi parcialmente revertido e a taxa máxima sobre os rendimentos auferidos foi aumentada para 83% enquanto a sobretaxa de renda de investimento foi para 98%, a maior taxa permanente desde a II Guerra. Em 1974, setecentos e cinquenta mil pessoas foram obrigadas a pagar a taxa máxima do imposto de renda. CLARK, Tom; DILNOT, Andrew. *Long-Term Trends in British Taxation and Spending*. The Institute for Fiscal Studies. Reino Unido, n. 25, 2002. p.4. Disponível em: <<http://www.ifs.org.uk/bns/bn25.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2014.

“era de que mesmo que elas se tornassem sucesso, teríamos que nos livrar delas para evitar chamar atenção dos fiscais da receita por enriquecimento ilícito, pois era a forma como o acordo fora construído”. Naquele período, o grupo era dono de fábricas de barco a remo, hotel falido, calçados infantis, *Memoquiz* (precursor de jogos eletrônicos portáteis), *Benji Boards*, uma fábrica de skate, pizzas, e um restaurante em um barco flutuante.⁴⁸⁸ Enfim, o grupo, ironicamente, colocava-se como participante efetivo do grupo dos cães.

Antes de reforçar minha visão e conclusão sobre o disco, apresento a interpretação interessante de Patrick Criskery sobre a obra, quando diz que

Usamos *Animals* para explorar os possíveis erros das instituições básicas da sociedade. Em especial, podemos ilustrar o equilíbrio delicado que deve ser mantido entre as três principais instituições sociais - o mercado, o governo e a comunidade. Cada música de *Animals* pode ser relacionada a uma dessas instituições no intuito de explorar as diversas maneiras usadas para corromper aqueles que participam delas e os meios pelos quais eles conseguem corromper as demais instituições (ou ser pervertidos por elas).⁴⁸⁹

A interpretação de Criskery diverge da minha, por uma visão muito mais conformista do que revolucionária sobre a sociedade capitalista do que a prevista na interpretação distópica. Primeiro, porque creio que enxergar cada animal como representante de um dos elementos da sociedade pode ser equivocado, pois tira o peso das relações de disputa e meritocracia incentivadas pelos porcos, levada a cabo pelos cães e estendida às ovelhas. Nas músicas não há apenas um “equilíbrio delicado” e sim um claro desequilíbrio entre as instituições. E este, em vez de ser mantido, como sugere o professor, deve ser demolido, começando pelas ovelhas, em favor de uma sociedade mais

⁴⁸⁸ MASON, 2013, p.268.

⁴⁸⁹ CROSKERY, Patrick. Porcos Treinando Cães para se Aproveitarem de Ovelhas: o Álbum *Animals* como uma Distopia da Fábula de Animais Falantes. In: REISCH, George. A (Org.). *Pink Floyd e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2010. p. 53.

justa igualitária. Para a sustentar seu argumento, Crowsky afirma que Waters, na última música, “parece reconhecer que algum tipo de equilíbrio tem de ser estabelecido entre as três instituições – o mercado, o Estado e a comunidade”. Segundo, me parece que Waters não reconhece a necessidade deste equilíbrio, entendendo, ao invés disso, que há um desequilíbrio berrante, quase impossível de se superar. As relações sociais continuam desiguais como sempre foram, com os porcos ainda voando sobre todos os demais.

Ao final deste capítulo, é possível concluir que a intertextualidade com *Revolução dos Bichos* é significativa, pois como afirmei, há similaridades e diferenças entre as obras, que vão além do distanciamento temporal e do formato ao qual o público tem acesso, ou seja, a escrita e a música. De acordo com Giezi Oliveira as fábulas são narrativas que apresentam suas partes bem delimitadas (...) do ponto de vista da estrutura narrativa. Tradicionalmente, a fábula é considerada uma narrativa alegórica em prosa ou verso e tem por finalidade traduzir uma “moral”.⁴⁹⁰

Ainda segundo a autora “há fábulas que envolvem seres humanos, coisas animadas, inanimadas e figuras mitológicas”. Entre as quais *O homem que encontrou o leão de ouro* de Esopo; *O carvalho e a Cana* e *O estômago* de La Fontaine; *O velho, o menino e mulinha* e *Quantidade e Qualidade* de Monteiro Lobato⁴⁹¹.

De acordo com Oliveira

As metáforas concebidas a partir da imagética animal possuem papel relevante nas narrativas e, conseqüentemente, na comunicação humana, principalmente como recurso didático para implementação e refinamento de discursos. [...] As fábulas que envolvem animais mesclam as

⁴⁹⁰A moral presente nas fábulas provém desde a Idade Média, quando monges copistas escreviam estes trechos em letras douradas ou com espaços em brancos para serem escritas posteriormente. Porém a moral não está sempre descrita, muitas vezes aparece de forma implícita à obra a partir de movimentos discursivos. SMOLKA, N. *Esopo- Fábulas completas*. São Paulo, Ed. Moderna, 1994. Apud OLIVEIRA, G. A, 2016, p.180.

⁴⁹¹OLIVEIRA, Giezi Alves de. *A Narrativa que nos guia, o discurso que emerge? Um estudo cognitivo acerca do processamento semântico em fábulas*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016. p. 177.

características e comportamentos humanos. Para a esperteza, normalmente as fábulas utilizam a raposa; para a força, o cavalo, o touro ou o leão; para a vilania, a cobra, mas também a raposa; para a sabedoria, a coruja. Para descrever atitudes idiotas, o asno ou a toupeira são os animais mais representativos; para a velocidade o leopardo; para a lealdade, o cão; para o trabalho, esforço e espírito de união, a formiga⁴⁹².

Ao optarem pela fábula como forma narrativa tanto Orwell quanto o Pink Floyd tinham como propósito espalhar uma moral, um sentido político, uma estratégia. E a fábula, justamente por sua linguagem e interpretação mais acessíveis que outros textos políticos, como manifestos, teorias e tratados, podia fazer a mensagem ser entendida por um público maior, especialmente operários e pessoas de classes mais baixas, que não possuíam uma educação básica ou mesmo acesso à leitura. Porém, enquanto o livro, escrito no contexto da Segunda Guerra, discorre sobre os horrores e perigos do totalitarismo, e tinha como meta denunciar os desvios de conduta dos líderes da Revolução Russa⁴⁹³. O disco do Pink Floyd não possuía o mesmo público nem os mesmos objetivos do livro. Mas há uma clara mensagem ao se criar uma fábula distópica que remeta ao texto de George Orwell: a necessidade de expor de alguma forma a exploração humana, agora em outro contexto, as contradições do capitalismo e as mazelas que acarretam nas relações sociais no mundo contemporâneo.

Assim, valores, questões e paradigmas estão presentes tanto em *A Revolução dos Bichos* quanto em *Animals*. Entre os quais destaco as relações entre a tradição e a renovação e entre o coletivismo e o individualismo em contextos diferentes: o primeiro uma ditadura Stalinista na União Soviética, como no livro; o segundo em um

⁴⁹² *Ibidem*, p. 180.

⁴⁹³ O título original do livro é *Animal Farm: A Fairy Story*, e foi escrito entre 1943 e 1944 e lançado no ano seguinte. Foi publicado em mais de 60 países e recebeu adaptações para o cinema como a animação dirigida e produzida por Joy Batchelor e John Halas (Batchelor and Halas, 1954) e o filme feito para televisão, rodados com animais de verdade *Animal Farm* (Hallmarks Films, 1999), dirigido por John Stephenson, roteirizado por Alan Janes.

Ocidente em franca ascensão neoliberal. Com este horizonte, ambas apresentam discussões sobre conflitos sociais e paz, condições dignas de trabalho e privação das necessidades básicas, cada qual com seus líderes políticos e seus senhores da guerra. São duas obras que falam de conflitos iminentes, e que apesar destas diferenças, se unem, com relação à forma ideal de organização social, política e econômica na busca de mais justiça social.

As obras, portanto, mantêm as estruturas básicas da distopia enquanto gênero narrativo, possível de ser adaptado em plataformas díspares. Baseado em um clássico literário do gênero, o décimo álbum do Pink Floyd apresenta uma visão crítica e pessimista de seu tempo e pode ser considerado uma distopia clássica ou típica. Isto é evidenciado tanto nos elementos musicais, como o instrumental, como na voz e na parte lírica, quanto nas performances, que reforçam os elementos derrotistas previstos nos critérios do primeiro capítulo para constituição de uma distopia. Aqui, eles se mostram inquietantes, soturnos e pesados, nuances que são endossadas pela parte visual, como os efeitos visuais dos shows e as imagens do encarte, que robustecem a habilidade de repassar a mensagem de forma mais intensa possível, para além da própria música. Por meio da necessidade das ligações humanas e das afeições frente a um mundo frio e tecnológico, a obra não apresenta uma alternativa para o capitalismo, mas há uma malograda fagulha revolucioária, e demonstra o desconforto nocivo e corrosivo inerente a este modo de vida.

CAPÍTULO 4. *THE WALL* (1979): Distopia como Metáfora do Autoisolamento

O disco *The Wall*, lançado em 20 de novembro de 1979, é o último com a formação clássica do grupo. Já que no final da turnê, o músico Richard Wright foi demitido por Roger Waters e não participou das gravações de *The Final Cut*. O álbum alcançou o número um pela *Billboard Top LPs & Tape* no dia 19 de dezembro nos EUA e a terceira posição pelo “*Music Week “Top 75 Albums”*” em 8 de dezembro no Reino Unido.⁴⁹⁴

Podemos considerar que é um dos trabalhos mais complexos do Pink Floyd. Como afirmou Mason, ele foi pensando

Como uma peça que representa uma grande quantidade de material distribuído em uma gama de meios midiáticos: o álbum, os concertos – reforçados com animações, efeitos especiais e demais acessórios – e um filme. Se essa foi a intenção de Roger desde o início, ele já havia demonstrado certa predileção em explorar as possibilidades da multimídia, mas *The Wall* levou as coisas a um patamar superior.⁴⁹⁵

A complexidade se dá, outrossim, em virtude dos temas que cercam o conceito central da obra. Esta miríade de formatos e plataformas faz deste o trabalho mais complexo do Pink Floyd. Além da música e do disco em si - o maior do Pink Floyd - conta-se com grande aparato que envolveu a turnê do *The Wall*, uma ópera rock, onde a cenografia, a projeção, as marionetes, os infláveis, o figurino e obviamente, o próprio muro complementam toda história para além do disco. Em outras palavras, as músicas são *encenadas* e *interpretadas*, muito mais do que apenas *executadas* pela banda. Ademais, a complexidade reside ainda nas distintas releituras e na própria alegoria e metáfora do muro como isolamento entre povos e pessoas, o que amplifica a riqueza de análise e números de objetos de estudos sobre a mesma. Isto posto, as animações, os filmes, os documentários, os diferentes concertos, tanto levantam dúvidas quanto enriquecem a

⁴⁹⁴ POVEY, 2015, p. 278.

⁴⁹⁵ MASON, 2013, p. 292.

análise das diferentes formas que a narrativa distópica que o *The Wall* pode suscitar.

A narrativa distópica está dividida em um álbum duplo, contendo oitenta e um minutos, com vinte e oito músicas divididas em quatro lados, dois por disco. No lado A do disco 1 “*In the Flesh?*”, “*The Tin Ice*”, “*Another Brick in the Wall (Part I)*”, “*The Happiest Days of Our Lives*”, “*Another Brick in the Wall (Part II)*” e “*Mother*”. Já no lado B “*Goodbye Blue Sky*”, “*Empty Spaces*”, “*Young Lust*”, “*One of My Turns*”, “*Don’t Leave Me Now*”, “*Another Brick in the Wall (Part III)*”, “*Goodbye Cruel World*”. No lado A do segundo disco seis músicas: “*Hey You*”, “*Is There Anybody Out There*”, “*Nobody Home*”, “*Vera*”, “*Bring the Boys Back Home*”, e a música mais famosa do disco, “*Comfortably Numb*”. No lado B “*The Show Must Go On*”, “*In the Flesh*”, “*Run Like Hell*”, “*Waiting for the Worms*”, “*Stop*”, “*The Trial*” e “*Outside the Wall*”. A divisão deste quarto capítulo obedece justamente a própria separação do disco, que por sua vez representam os diferentes estados mentais e de isolamento do protagonista.

Podemos afirmar que a fagulha criativa para *The Wall* se deu no já referido e malogrado evento no último show da turnê “*In the Flesh*”, do disco precedente, em dia 6 de junho de 1977, no estádio Olímpico de Montreal, Canadá. Naquela ocasião a banda tocava para 80 mil pessoas, mas um pequeno e barulhento grupo na frente do palco, como definiu Mason - “altos na química e baixos na atenção”, berrou e tirou a concentração dos músicos e acabou por definir a impressão que a banda teve da audiência de modo geral.

No final do espetáculo Waters perdeu a paciência e cuspiu na cara de um fã que os interrompia ao pedir para tocarem “*Careful With That Axe, Eugene!*”. A banda tocava “*Drift Away Blues*”, em volume baixo e acústico, como músicos de rua em uma *jam session* despreziosa. Paulatinamente, os *roadies* desmontavam parte do palco, e, um a um, os integrantes abandonavam o lugar até sobrar somente um. Gilmour, irritado, recusou-se a continuar e foi substituído por Snowy White. Segundo Mason o evento “foi mais que inesperado, foi estranho”, pois Waters capitaneava o grupo nas apresentações, sempre com calma, paciência e bom humor⁴⁹⁶. Por conseguinte, Waters pensou em uma nova dinâmica com o público e uma inédita configuração para apresentarem-se ao vivo: construir um muro que separaria a banda de sua audiência.

⁴⁹⁶ MASON, 2013, p. 291.

A relação entre os músicos e o público vinha se desgastando paulatinamente. De modo que a reação de Waters não foi um caso isolado. Vejamos alguns antecedentes, como aponta a resenha da *Melody Maker* sobre a segunda noite da turnê em Frankfurt, em 27 de janeiro daquele ano. O grupo tocava para uma multidão de doze mil jovens, “mas em audiência daquele tamanho, é uma certeza estatística que há alguns malucos, como aqueles que estavam jogando algumas latas e garrafas durante a primeira parte do show”.⁴⁹⁷ Outro exemplo foi o show esgotado para 20 mil pessoas em Nova Iorque, no *Madison Square Garden*, no dia 3 de julho, na véspera da comemoração da independência estadunidense, tradicionalmente festejada com fogos de artifício. De acordo com a resenha da revista *NME*, jovens empolgados acendiam luminosos e estouravam foguetes. Waters, irritado, teria berrado: “Seu estúpido filho da puta! Dê o fora e nos deixe continuar!”⁴⁹⁸

Segundo Gilmour “Muitas pessoas não vinham pela música e sim por elementos do show e a diversão inerente”.⁴⁹⁹ Enquanto Waters afirmou que o “lugar ficava cheio de imbecis que não paravam de gritar”.⁵⁰⁰ Ainda segundo o baixista, o que a banda fazia, e o que os fãs acham que fazíamos, e o que aham que iam assistir, era muito diferente em diversos níveis. O muro servia para “expressar a ideia de alienação e separação que eu sentia entre eu e eles”. Primeiramente os demais músicos acharam radical demais a ideia de tocar atrás de uma grande parede, longe da vista dos fãs⁵⁰¹.

É interessante perceber uma saturação, ou mudança de comportamento, por parte do grupo em relação à projeção ao estrelato, com toda sua autocrítica sobre dinheiro, indústria fonográfica, como visto no segundo capítulo. Não obstante, isto alteraria a própria relação entre eles, sobretudo no tocante às composições coletivas. Por fim, as divergências culminaram nas exaustivas turnês de grandes espetáculos, com o supracitado calamitoso evento em Montreal.

⁴⁹⁷ “[...] but in na audience that size, it is statistical certainty there are bound to be some nutters, like those who were throwing some cans and bottles during the first set”. POVEY, 2015, p. 263 e BLAKE, 2012, p. 285.

⁴⁹⁸ “You stupid motherfucker! And anyone else in here with fireworks – just fuck off and let us get on with it”. Idem.

⁴⁹⁹ BEHIND The Wall Documentary. Dir. Bob Smeaton, 2000.

⁵⁰⁰ Idem.

⁵⁰¹ Idem.

De modo resumido *The Wall* é a saga de Pink, uma estrela de rock muito bem-sucedida que está enfrentando uma dolorosa separação com sua esposa enquanto está em turnê. Ele começa a rever sua vida e perceber todas as pessoas que, de alguma maneira, o fizeram sofrer: a ausência do pai que morreu durante uma campanha na Segunda Guerra, a mãe superprotetora, um professor opressor - representante de uma educação antiquada - a mulher letal e *groupies* estúpidas. Cada um responsável por isolá-lo mundo. Em um delírio regado a drogas e medicamentos, Pink se vê como um ditador fascista que comanda uma legião de fãs obedientes. No clímax, o muro cai como metáfora do músico confrontando seus medos. Mas, lentamente, pequenos problemas erguem-se novamente, o que sugere a ideia cíclica dos problemas da vida do protagonista.

É assertivo afirmar que a capa desenhada por Gerald Scarfe é, dentre as analisadas nesta tese, a mais objetiva, direta e minimalista, e condensa bem esta sensação de isolamento⁵⁰². E assim, é preciso abrir, desbravar e ouvir, aos poucos, a narrativa sobre Pink. A grande parede pálida é, neste sentido, um contraponto ao mundo colorido dos caricatos personagens que ilustram as músicas e os demais materiais de divulgação e audiovisuais feita pela pena de Gerald Scarfe.

⁵⁰² No livro sobre a exposição de celebração dos cinquenta anos do grupo os créditos da arte da capa são tanto de Waters, quanto de Scarfe. “*Design by Gerald Scarfe and Roger Waters*”. Victoria & Albert Museum. *Pink Floyd – Their Mortal Remains*. Londres: V&A Publishing, 2017, p.250.

Figura 9 – Capa do disco *The Wall* - 1979



Fonte: PINK FLOYD. *The Wall*. Londres: Harvest/Columbia, 1979.
2 discos.

A caligrafia, pinceladas erráticas e desiguais, sugere que foi escrita sobre o próprio muro, como uma pichação urbana. Já na edição remasterizada do projeto *Why Pink Floyd?* (2011), a fonte é vermelha, o que permite outra interpretação. A letra nesta cor assemelha-se a respingos de sangue, como se saíssem de algum personagem oculto ali perto, e constitui uma sensação de violência. Assim concluo que pré-estabelece a atmosfera violenta que permeará a distopia, presente em diferentes situações, como física, psicológica e nas relações pessoais do protagonista.

O Pink Floyd não possuía uma fonte ou logotipo único, isto porque modificavam-na a cada novo conceito e projeto visual. Porém, a grafia empregada neste disco acarretou em uma identificação quase imediata com a banda, tornando-se, tal como o porco e o prisma, um de seus símbolos imagéticos. Não havia nada escrito na retaguarda da capa, somente a imagem, já que os títulos das músicas só são revelados na parte interna, como na Figura 10.

Figura 10 – Parte interna do encarte disco *The Wall* - 1979



Fonte: PINK FLOYD. *The Wall*. Londres: Harvest/Columbia, 1979.
2 discos.

No interior da capa tem-se um primeiro vislumbre do que há detrás do muro, quais seriam as pessoas e traumas que lá habitam e são responsáveis pela edificação e isolamento do protagonista. As figuras maiores nas arestas na parte superior do lado direito são, da esquerda para direita, a mãe, o professor e a esposa. Mais abaixo, nos espaços de pequenos tijolos, vislumbra-se algumas passagens da narrativa: a prisão, o quarto de hotel e a escola. Os escritos coloridos são os créditos do álbum, com o nome dos músicos envolvidos, os produtores e engenheiros.

No lado esquerdo, uma grande cena noturna, revelada pelo buraco, acontece atrás do muro. É uma compilação de distintos momentos, com a enorme figura em formato de bunda do juiz que condena Pink em *“The Trial”*, cujos acusadores olhos vermelhos fitam o diminuto protagonista, encurralado por quatro holofotes. Logo abaixo vê-se os martelos em marcha, quando Pink delira em ser um ditador fascista, e ainda o avião que explode no começo do espetáculo, em *“In the Flesh”*. Vislumbram-se, em terceiro plano, grandes arquibancadas de espetáculos de arena, local que o protagonista e *rockstar* apresenta-se. A grande estrutura continua a aparecer nas brechas que se revelam no lado direito da imagem.

O espectador tem um primeiro contato com o burlesco mundo de Scarfe. A distância temporal daquele contexto nos permite ponderar, baseado em conhecimento de todas as versões e materiais posteriorente lançadas, como o projeto foi pensado para ser apresentado em diversas

mídias. Isto porque estas figuras seriam apresentadas e utilizadas como grandes fantoches infláveis nos espetáculos da turnê e, quatro anos depois, como importantes elementos narrativos, ao retratar, no longa-metragem de Alan Parker, os delírios e pesadelos na mente transtornada de Pink. Não obstante, o exagero, o feio e o grotesco na pena de Scarfe tem uma função importante, como o próprio postulou: “Eu sentia que se eles fossem muito realistas, não teriam o poder memorável e simbólico de uma interpretação mais abstrata. Eles eram caricaturas e, como tal, eu poderia torcer e distorcê-los tanto quanto eu desejasse desde que retratassem o personagem e contassem a história”⁵⁰³. Para chegar neste resultado, o cartunista reuniu-se diversas vezes com Waters, além de ter estudado todas as letras. Com isto estabelecido, vejamos a característica primordial das imagens na Figura 10.

No canto superior esquerdo do lado direito do encarte está sentada a carrancuda mãe, em tons alaranjados e cinzas, com rotundas pernas para fora do muro. Os braços fortemente cruzados, não deixam as mãos à vista, de modo que parecem grudados. Isto simboliza o excesso de zelo, já que a mãe “é excessivamente protetora, agarrando Pink junto ao peito. Os braços acolchoados, reconfortantes e protetores, abraçam a criança e transformam-se em paredes circundantes e sufocantes que o mantêm cativo, afastando-o do mundo real”⁵⁰⁴.

O personagem seguinte, um pouco mais abaixo, é o professor. Mestre de um sistema educacional ortodoxo e opressor, é uma figura conservadora e rabugenta. A fisionomia esguia e corcunda, veste um terno azul-marinho e usa óculos na ponta do nariz. Tem a cabeça calva, mas conserva esvoaçantes cabelos brancos nas laterais. É possível ver uma vara de marmelo na mão esquerda, para punir e pôr medo nos alunos. Na visão do desenhista ele “é um monstro que assombra as crianças com as decepções que enfrentou em sua própria vida. Ele tem

⁵⁰³ “I felt if they were too realistic they would not have the memorable, symbolic power of a more abstract interpretation. They were caricatures and as such I could twist and distort them as much I wished as long as they depicted the character and told the story”. Ibidem, p.52.

⁵⁰⁴ “[...] is over-protective clasping Pink to her bosom. The cradling, comforting, protecting arms which embrace the child turn into smothering, encircling walls which keep him captive, shutting him off from real world”. SCARFE, 2010, p. 67.

uma horrível, arrogante e megera esposa, que o humilha verbalmente, e ele, por sua vez, desconta nas crianças⁵⁰⁵.

Logo acima está a esposa, uma estranha e ameaçadora figura, com a boca em formato de vagina, olhos esbugalhados e cabelos em chama, simbolizando a ira, seus traços foram baseados em um louva-a-deus. Esta sexualização da boca é ainda mais explícita em uma das versões no longa-metragem, onde é um escorpião, cujo ferrão tem formato de coração. Vejamos a ideia de Scarfe para criá-la:

Eu escolhi, como modelo para a minha representação da esposa, a fêmea predadora do louva-a-deus. [...] Quando os louva-a-deus acasalam. O macho, cautelosamente, arrasta-se sobre a fêmea, a monta e copula. Se a fêmea tiver uma chance, vai comê-lo, começando a morder a cabeça... mas a perda da cabeça não parece desligar a atividade sexual do restante do corpo. Na verdade, uma vez que a cabeça do inseto é o assento de algum centro nervoso inibitório, é possível que a fêmea melhore a performance sexual do macho ao comer sua cabeça. Misógino - *moi?*⁵⁰⁶.

Uma série de efeitos foram utilizados para contar a narrativa distópica, o maior deles a confoistrução gradual de um muro de doze metros de altura construído até a metade do show para serem desmontados e montados no próximo show, cujos tijolos eram feitos de papelão. No ápice do espetáculo o muro vinha a baixo, como uma metáfora do protagonista Pink derrubando todos os medos que o fizeram

⁵⁰⁵ “*Is a monster who visits upon the children the disappointments he has faced in his own life. He has an awful, overbearing harridan of a wife who verbally flogs him and he in turn takes it out on the children*”. Ibidem, p.63.

⁵⁰⁶ “*I chose the predatory female praying mantis as a model for my depiction of the wife. As Richard Dawkins tells us in The Selfish Gene, when praying mantises meet, the male cautiously creeps up on the female, mounts her, and copulates. If the female gets a chance she will eat him, beginning by biting his head off... but the loss of a head does not seem to throw the rest of the male’s body off it’s sexual stride. Indeed, since the insect’s head is the seat of some inhibitory nerve centre it is possible that the female improves the male’s sexual performance by eating his head. Misogynist – moi?*”. Ibidem, p.60.

se isolar do mundo, e revelava novamente a banda. Para alcançar tal proeza, uma série de elevadores e sistema de basculantes hidráulicos foi construída para evitar que as peças caíssem sobre o público⁵⁰⁷.

Segundo Mason a turnê *The Wall* denotou muito mais ensaios que as anteriores, pois tudo deveria estar sincronizado, luz, som, projeção e a construção do muro. Isto acabava por limitar o espaço do grupo para improvisações ou sessões instrumentais fora do roteiro, em contrapartida, deixou Mason, Gilmour e Waters preparados para suas respectivas turnês solo.⁵⁰⁸

4.1 Os primeiros tijolos: a família, a esposa e a escola.

A análise das músicas seguirá a ordem de apresentação no disco, embora esta resolução não signifique uma linha reta na vida do protagonista, em virtude da sua própria confusão mental, repleta de *flashbacks*, alucinações, memórias e temores. Assim, após um prelúdio, está primeira fase começa com o início da vida de Pink, focando nos traumas de infância e na sua relação com as pessoas e o mundo a sua volta.

A primeira música, “*In the Flesh?*”, com três minutos e dezenove segundos, tem duas funções narrativas bem definidas. A primeira é funcionar como um prelúdio para a história de Pink. E isto pode ser verificado tanto na letra, quando na música. Musicalmente ela apresenta diversos recursos sonoros que repetir-se-ão ao longo do disco, tais como o choro de neném e uma turbina de um avião de guerra, que prenunciam um dos eventos traumáticos na vida do protagonista. Com atmosfera tensa e dramática, a bateria lembra tanto os toques de percussão militar, como os sons de um bombardeio ou uma salva de tiros. Inclusive, no final, pode-se escutar um avião que, em queda livre, explode. Ademais, ela apresenta uma *parte* da melodia de “*Outside the Wall*”, música que fecha o segundo disco.

Logo no segundo inicial é possível ouvir, em volume bem baixo, quase como um sussurro, a passagem “...*we came in?*”. Trata-se da segunda metade de uma frase, cujo início encontra-se no final da última música, “*Outside the Wall*”: “*Isn't this where...*”. A frase completa – “Não é aí que entramos?” – funciona como uma mensagem conclusiva, pessimista e autorreflexiva sobre a trajetória de Pink. E, tal

⁵⁰⁷ POVEY, 2016, p.279.

⁵⁰⁸ MASON, 2013, p. 310.

como em *The Dark Side of the Moon* - que acrescentou os batimentos cardíacos na primeira e última músicas – tem a função de salientar a ideia cíclica do disco e da vida: a inevitabilidade de certos traumas, angústias e medos que, por mais que nos libertamos, acabam sendo reerguidos.

A segunda função desta música dentro da narrativa distópica é estabelecer uma conexão da mesma com o cotidiano da banda. No caso, o já citado evento com o cuspe de Waters no rosto do fã. Destarte, o nome da música ser o mesmo da turnê em que o fato ocorreu o fato. Como aponta a letra:

Então você
 Pensou
 Que talvez gostasse de ir ao show
 Para sentir a calorosa emoção da confusão
 Aquela aura luminosa de cadete espacial
 Diga-me, algo está te iludindo, luz do sol?
 Não era isto o que você esperava ver?
 Se você quiser descobrir
 O que há por trás destes olhos frios
 Você apenas tem de, com as garras
 Abrir o seu caminho através deste disfarce⁵⁰⁹

Durante a turnê esta música era executada por uma banda de apoio que, usando máscaras com rostos dos membros, elevada ao palco em meio à fumaça e luz, se passava pelo Pink Floyd. Após o clímax a falsa banda permanecia imóvel, as luzes se apagavam, e em seguida, os verdadeiros integrantes surgiam atrás do palco.⁵¹⁰ Esta encenação, reforçada pela entonação vocal de Waters, sobretudo nas quatro últimas frases supracitadas, enaltece a dupla função desta música. A primeira é chamar atenção para o frustrado e arruaceiro fã que, enaltificado pela confusão e calor da hora, não se atem ao que está na sua frente, e mesmo o que se passa com o próprio protagonista. Segundo, apresenta Pink,

⁵⁰⁹ “*So ya/ Thought ya/ Might like to go to the show/ To feel the warm thrill of confusion/ That space cadet glow/ Tell me is something eluding you sunshine?/ Is this not what you expected to see?/ If you'd like to find out/ What's behind these cold eyes/ You'll just have to claw/ Your way through the disguise*”. WATERS, Roger. In: *The Flesh*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado A, faixa 1.

⁵¹⁰ A banda era formada por Pete Woods nos teclados, Willie Wilson na bateria, Andy Bown no baixo e Snowy White na guitarra. In: MASON, 1983, p. 307.

que, apesar se estar fazendo o que gosta, atrás dos seus “olhos frios”, algo o perturba.

A segunda música, “*The Thin Ice*”, com dois minutos e vinte e sete segundos, inicia com o mesmo choro de criança que encerrou a anterior juntamente com sons de água e vento, o que tranporta o ouvinte para um ambiente a céu aberto. E dois novos personagens são apresentados: a mãe superprotetora e o pai, ainda vivo, que declara seu afeto e ternura ao filho ainda bebê. Assim, faz um *flashback* na narrativa do nascimento de Pink, e como sua mãe o alerta a despeito dos perigos da vida. Os instrumentos dominantes, o piano e a guitarra se completam e contrapõe. Uma guitarra base com distorção cria, através de de uma progressão de acordes maiores para menores, um efeito dissonante, estabelecimento uma tensão musical, que é o pano de fundo de todo o disco. Vejamos a letra:

Mamãe ama o seu filho
 E papai o ama também
 E o mar pode parecer revoltado para você *baby*
 E o céu pode parecer azul
 Oooh *baby*
 Oooh azul claro
 Oooh *baby*⁵¹¹

A interpretação da mãe é feita por uma voz repleta de camadas e timbres graves de Gilmour conferem uma aura paternal que se repete no final de cada frase. A lírica projeta certa sensação de amor, conforto e proteção. Enquanto que as vocalizações nas três últimas sentenças, lembram canções de ninar. Esta primeira parte é acompanhada pelo piano. As palavras “pode” e “mas” - esta última uma conjunção adverbial que indica contradição de ideias - servem para demonstrar a incerteza nas condições da vida. Posto que no verso seguinte, há uma quebra do clima pré-estabelecido. Com o vocal de Waters agudo, declamado e alarmante, a tenacidade dá lugar a uma preocupação. O piano com as notas mais agudas é executado com uma técnica em *stacatto*, o que deixa o som mais seco, quebra a sensação de fluidez de conforto sonoro. Vejamos a segunda parte:

⁵¹¹ “*Momma loves her baby/ And daddy loves you too/ And the sea may look warm to you babe/ And the sky may look blue*”. WATERS, Roger; GILMOUR, The Thin Ice. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 1. Lado A, faixa 2.

Se você fosse patinando
 Sobre o gelo fino da vida moderna
 Arrastando atrás de você a censura silenciosa
 De um milhão de olhos cheios de lágrimas
 Não ficaria surpresa, quando uma rachadura no
 gelo
 Aparecesse debaixo de seus pés
 Você deslizaria na sua profundidade e sairia
 fora de si
 Com seu medo fluindo atrás de você
 Enquanto você arranha o gelo fino.⁵¹²

A patinação no gelo, uma atividade tradicional no inverno inglês, serve como metáfora para que a mãe o alerte sobre os perigos e incertezas da vida. Toda tenacidade do primeiro verso é colocada à prova na fragilidade “do gelo fino” que sustenta a realidade da vida moderna, tema que tangencia e norteia todas as narrativas distópicas previamente analisadas. Para a mãe, com seus olhos marejados, a sociedade poderá pressionar na tomada de decisões do filho ou calá-lo com uma potente maioria que oprime. Em outras palavras a tranquilidade do oceano azul pode tornar em um angustiante mar gelado.

Um dos primeiros tijolos que metaforicamente começam a cimentar o isolamento de Pink é a viagem de seu pai para a península itálica durante a guerra. Os tijolos são três músicas distintas, com composição semelhante e que obedecem uma lógica narrativa. A primeira é “*Another Brick in the Wall (Part 1)*”, com três minutos e quarenta e um segundos. A linha inicial do contrabaixo é uma passagem instrumental muito lembrada quando pensamos no conjunto das composições do *The Wall*, e ela se repetirá em diversas canções, funcionando como um motivo musical central na obra.

Papai voou através do oceano
 Deixando apenas uma lembrança
 Uma foto no álbum de família
 Papai, o que mais você deixou para mim?
 Papai, o que você deixou para trás, para mim?

⁵¹² “*If you should go skating/ On the thin ice of modern life/ Dragging behind you the silent reproach/ Of a million tear stained eyes/ Don't be surprised, when a crack in the ice/ Appears under your feet/ You slip out of your depth and out of your mind/ With your fear flowing out behind you/ As you claw the thin ice*”.

Ao todo, foi apenas um tijolo no muro
 Ao todo, foram apenas tijolos no muro⁵¹³

A voz de Waters é interpretada como se transmitisse tristeza, o *delay* faz a vez de sua consciência, perguntando para si mesmo o porquê de seu pai tê-lo abandonado. A primeira pergunta ainda é triste, a segunda é mais colérica. O fino gelo sob seus pés começara a rachar. Além de algo material, como uma foto de família (ANEXO L), ele quer saber o que mais havia para ele. O início do refrão “*all in all*” repete-se em todas as partes, tem função de reverberar, como um eco que marca a mente do eu lírico e dá junção às três partes. Assim, sem respostas, ele começa a erguer seu muro. A música termina com o som das hélices do helicóptero.

Não há qualquer separação com a música seguinte, “*The Happiest Days of Our Lives*”, com um minuto e quarenta e seis segundos, o que faz dela uma das menores do disco. Ela inicia com uma melodia na guitarra, mas logo é sobreposta pelas potentes hélices que se aproximam cada vez mais, permanecendo em primeiro plano por quarenta segundos. Podemos ver três implicações para o uso da aeronave. Primeiro, para conectar as duas músicas e dar fluência ao disco como um todo. O segundo, de ligar ao incidente militar que marcou a infância do protagonista. E terceiro, uma função de um instrumento pesado e impiedoso, visto que, toda vez que há aproximação de passagens ou pessoas que oprimem Pink, estes acompanhamentos retornam para reforçar esta ideia. O contrabaixo é uma variação da música anterior, com marcação forte da bateria. Os dois instrumentos engendram uma música cadenciada, dando sentido de marcha, que será explorado mais a frente. Após o megafone, escuta-se o professor berrando com o aluno: “Você! Sim, você atrás das bicicletas fique parado, rapazinho!”⁵¹⁴. Logo, entra a voz taciturna e lóbrega de Waters:

⁵¹³ “*Daddy's flown across the ocean/ Leaving just a memory/ A snap shot in the family album/ Daddy what else did you leave for me/ Daddy what d'ya leave behind for me/ All in all it was all just a brick in the wall/ All in all it was all just bricks in the wall*”. WATERS, Roger. Another Brick in the Wall (Part 1). In: Pink Floyd. The Wall. Disco 1. Lado A, faixa 3.

⁵¹⁴ “*You! Yes, you behind the bikesheds stand still lady!*”. WATERS, Roger. The Happiest Days of Our Lives. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 1. Lado A, faixa 4.

Quando nós crescemos e fomos para a escola
 Haviam certos professores
 Que machucavam as crianças de qualquer forma
 possível
 Zombando de qualquer coisa que fazíamos
 E expondo qualquer fraqueza
 Tão bem escondida pelas crianças
 Mas na cidade era bem sabido
 Que quando eles iam para suas casas a noite
 Suas gordas e psicopatas esposas esmigalhavam
 Cada pedacinho da vida deles.⁵¹⁵

O tema da música é sobre a educação. Em especial, como certos professores são totalmente irresponsáveis, pois fazem o contrário do que se espera de sua profissão. Ao invés de utilizarem de ferramentas psico-pedagógicas para encorajá-los a se descobrirem e aprenderem com os erros, preferem humilhar e esmagar seus alunos, de uma maneira sádica.

As últimas frases podem ser interpretas como se o protagonista sussurrasse com seus colegas no intervalo da escola sobre a vida privada do professor. De que ele seria maltratado por uma esposa brava e descontava sua frustração nos alunos. Na metade do verso há uma gargalhada maníaca. O vocal torna-se um berro a partir da metade e a acompanha a música em um crescendo em uníssono com um coral triunfante que funciona como transição para a música seguinte.

O mote da educação continua em “*Another Brick in the Wall, (Part 2)*”, com três minutos e cinquenta e nove segundos, é uma das músicas mais conhecidas do Pink Floyd, e é possível afirmar que ela funciona como um refrão das três músicas anteriores. Musicalmente, ela tem uma linha de contrabaixo bem forte e uma bateria marcante. Há uma evolução no ponto de vista do protagonista sobre o contexto que o cerca, percebe-se um amadurecimento de Pink ao tomar consciência do sistema educacional que o oprime, que vai muito além de um único

⁵¹⁵ “*When we grew up and went to school/ There were certain teachers who would/ Hurt the children in any way they coul(oof!)/ By pouring their derision anything we did/ And exposing every weakness*”*However carefully hidden by the kids/ But in the town it was well known/ When they got home at nigh their fat and Psychopathic wives would thrash them/Within inches of their lives*”

professor rancoroso. Na versão da película toda esta raiva ocorreu apenas em seu subconsciente, através de um sonho.

Vejamos a letra, cantada em uníssono pelos dois vocalistas, mas destaca-se a voz de Gilmour.

Não precisamos de nenhuma educação
 Não precisamos de nenhum controle de
 pensamento
 De nenhum sarcasmo sombrio na sala de aula
 Professor, deixe as crianças em paz
 Ei, professor! Deixe as crianças em paz!
 Ao todo, isto é apenas mais um tijolo no muro
 Ao todo, você é apenas mais um tijolo no
 muro⁵¹⁶

O espírito contestador do adolescente aflora nos versos, que mais parecem funcionar como refrão culminante das duas músicas anteriores. Estratégia já utilizado pelo Pink Floyd em discos conceituais passados. Logo nas primeiras frases nota-se um erro gramatical, uma dupla negação proposital, - “*we don’t need no education*” - que pode levar a algumas conclusões. A primeira de enaltecer o espírito de rebeldia e contestação infantojuvenil ao replicar a negação. A segunda, as crianças cantam de tal maneira como que para desrespeitar a ordem estabelecida, sobretudo a figura dos professores e do papel da educação. Assim, não é uma letra sobre revolução completa, mas um hino sobre a recuperação da individualidade; é uma crítica contra os tipos de professores e sistemas que, como no caso de Pink, ridicularizam uma criança imaginativa para escrever poesia.

A segunda sentença no verso, na qual Pink, e posteriormente todas as crianças em coro, denunciam o controle do pensamento, é um tema comum em diversas distopias. Em *1984*, de George Orwell, o controle sobre a memória e a história são fundamentais para que o Partido controle o corpo e a mente do indivíduo: “Quem controla o passado”, dizia o Partido, “controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado”. E, no entanto, o passado, conquanto de natureza

⁵¹⁶ “*We don't need no education/ We don't need no thought control/ No dark sarcasm in the classroom/ Teachers leave the kids alone/ Hey teacher leave us kids alone/ All in all it's just another brick in the wall/ All in all you're just another brick in the wall*” WATERS, Roger. *Another Brick in the Wall (Part 2)* In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado A, faixa 5.

alterável, nunca fora alterado. O que agora era verdade era verdade do sempre ao sempre. Era bem simples. Bastava uma série infinda de vitórias sobre a memória”⁵¹⁷.

Nas frases do meio o protagonista reitera o tratamento jocoso do professor com os alunos. A expressão em inglês que inicia as últimas frases - “*all in all*” - também pode ser traduzida como “considerando tudo” ou “apesar de tudo”. E, isto colocado como conclusão da música, põe o aluno como apenas mais uma pequena peça, moldada conforme os demais, que tem função estrutural, não há qualquer liberdade para que o indivíduo saia deste direcionamento. Todo o verso é reprisado com um coral de crianças, que pode ser lido como um momento de despertar dos alunos.

Gerald Scarfe fez uma releitura pertinente deste momento, a Figura 11, um frame da animação que era projetado no muro durante a turnê do *The Wall*, e também exibida durante o longa-metragem *Pink Floyd The Wall*.

Figura 11 – Frame da animação de Gerald Scarfe



Fonte: PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min.), DVD, son., color. Legendado.

Percebe-se que Scarfe fez uma leitura pertinente ao ilustrar como a escola – o triturador – transforma os alunos em uma massa

⁵¹⁷ ORWELL, 2003, p.36.

amorfa e irreconhecível, esmagando suas diferenças e personalidades, através das mãos do professor, que executa tudo com um olhar e sorriso sádicos. Antes disso os alunos eram colocados em em uma linha de montagem, totalmente mecanizada e desumanizada, tal como uma indústria, na espera de serem triturados pela instituição escolar.

Depois do coro escuta-se um professor berrando com aluno com sotaque escocês: “Errado, faça de novo! Errado, faça de novo! Se você não comer sua comida, não terá nenhuma sobremesa! Como você pode querer alguma sobremesa, se não comer a sua comida? Você! Sim, você atrás das bicicletas, parado aí, rapazinho!”⁵¹⁸. O grito era uma das maiores armas de opressão verbal. O professor espreme o aluno, não explicando no que ele errou, mas imputando uma pressão psicológica enorme, deixando-o cada vez mais áptico, inerte, e com medo das escolas e do professor. O castigo corporal marcou a geração dos músicos, e a chantagem era um instrumento pedagógico corrente. A imagem do cruel professor segurando uma varinha de marmelo foi inspirada na experiência que Waters e Barrett tiveram na adolescência na “*Cambridge High School For Boys*”. Inclusive expuseram a vara de marmelo e o livro de punições originais na exposição “*Pink Floyd: Their Mortal Remains*” em 2017, em Londres. (ANEXO M).

A música “*Mother*”, com cinco minutos e trinta e cinco segundos, move o ouvinte ao encontro de outro marcante paradigma na vida de Pink. A adolescência e juventude, repletas de medo, inseguranças e traumas, por um relacionamento de co-dependência com uma mãe superprotetora. Principia com um suspiro seguido de um sopro, uma linguagem corporal que indica certa exclamação emocional de quem faz. Logo, escuta-se o violão acústico de doze cordas tocado por Gilmour, que também divide o vocal com Waters na interpretação dos personagens. Bob Ezrin gravou o órgão e piano enquanto Jeff Porcaro⁵¹⁹ assumiu as baquetas na bateria, tendo em conta que Nick Mason não se dispôs a estudar a complexa alteração de andamento⁵²⁰.

⁵¹⁸ “*Wrong, do it again!*”/ “*Wrong, do it again!*”/ “*If you don't eat yer meat, you can't have any pudding/ How can you have any pudding if you don't eat yer meat?*”/ “*You! Yes, you behind the bikesheds, stand still, lady!*”

⁵¹⁹ O baterista, escritor e produtor estadunidense Jeff Porcaro (1954-1992) Integrante da banda Toto, foi um dos bateristas mais requisitados no final dos anos 1970, e na década seguinte. Colaborou com Dire Straits, Donald Fagen, Steely Dan, Rickie Lee Jones, Al Jarreau, George Benson, Joe Walsh, Joe Cocker, Stan Getz, Sérgio Mendes, Madonna, Jim

A progressão simples de acordes de violão, as frases de rimas poética pobre – quase infantil – tem objetivos narrativos. Elas enaltecem a inocência pueril de Pink, interpretado com placidez por Waters, com suas dúvidas e medos: “Mãe você acha que eles vão soltar a bomba?/ Mãe você acha que eles vão gostar da canção/ Mãe você acha que eles vão tentar “quebrar minhas bolas”/ Ooooh aah, Mãe eu deveria construir um muro?⁵²¹”. Podemos levantar a hipótese de que a bomba pode referir-se a dois momentos. O primeiro, se pensarmos a música como um recurso narrativo de retorno ao passado para entendermos os medos do personagem, o que nos leva aos bombardeios durante a Segunda Guerra. A Blitz, entre sete de setembro de 1940 e maio de 1941, foi uma série de ataques aéreos coordenados pela Alemanha nazista para destruir a moral e enfraquecer o Reino Unido, para uma posterior invasão. Mais de cem mil bombas foram lançadas sobre cidade inglesas, o maior bombardeamento realizado no mundo até então, durou cinquenta e sete dias ininterruptos e causou enorme devastação e incêndios em Londres e em outras cidades da Inglaterra. Resultou em mais de quarenta mil mortes, o colapso de bairros inteiros, portos, milhões de casas destruídas e parte da população civil procurou abrigo nas estações de metrô subterrâneas.⁵²² Outra leitura desta sentença é de que a bomba

Messina, Barbra Streisand, Donna Summer, Diana Ross, Eric Clapton, Miles Davis, Bruce Springsteen, Elton John, Paul McCartney entre outros, tocou em quatro músicas do disco *Thriller* do Michal Jackson. TOTO Official Web Site <<http://www.toto99.com/disco /jeffdisco.shtml>> Acesso 1 de junho de 2018.

⁵²⁰ Gilmour comentou sobre o “tempo elástico” da composição, e sobre como Mason lidou com isto: “Em “*Mother*” o tempo segue as palavras: “*Mo-ther-you-think-they-drop-the-bomb?*”. Quantas batidas nessa? Nove. Foi muito difícil fazê-lo funcionar. Você não pode. Não há ritmo que continue assim. Você tem que encontrar uma maneira de fluir por ele, o que Jeff Porcaro fez imediatamente”. PINK Floyd Behind The Wall. Dir. de Sonia Anderson. Londres, 2000. Em seu livro de memória Mason não descreveu sobre este episódio. O que é no mínimo curioso, e revela o quanto um livro de memória pode ser seletivo.

⁵²¹ “*Mother do you think they'll drop the bomb/ Mother do you think they'll like the song/ Mother do you think they'll try to break my balls/ Ooooh aah, Mother should I build a wall*” WATERS, Roger; GILMOUR, David. *Mother*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado A, faixa 6.

⁵²² Sobre os eventos durante a Blitz ver autores britânicos. RAY, John. *The Night Blitz: 1940–1941*. Londres: Cassell Military, 1996. PRICE,

seria fruto do medo constante sobre as ameaças de uma guerra nuclear, que pairava na Guerra Fria, como veremos em *The Final Cut*. Ressalta-se, contudo, que nem toda leitura pode ou deve estar ancorada em eventos históricos específicos. A narrativa distópica resolve-se em si, mas procura-se decodificar tais sentenças com os códigos pré-escritos na turbulenta história do século XX, e nas experiências dos músicos na mesma, como Pink, como alter-ego de Roger Waters. Na segunda sentença, identificamos que Pink tem pretensões de ser um músico, mas tem medo da não aceitação, talvez do público, crítica, ou tenha apresentando suas fitas *demo* para gravadoras. No final a expressão “*break my balls*” refere-se ao medo da violência entre rapazes de idade escolar, de ser chutado por colegas de classe. Por fim, o protagonista pergunta se deveria proteger-se de todos estes medos construindo um muro ao redor de si.

Vemos o crescimento do protagonista na continuação do verso, à medida que perguntas amadurecem acompanhado dos temores. A própria música cresce com notas do órgão, que ficam em suspensão, nas frases seguintes.

Mãe eu deveria me candidatar a presidente?
 Mãe eu deveria confiar no governo?
 Mãe eles irão me colocar na linha de fogo?
 Oooh aah, isto é apenas uma perda de
 tempo⁵²³

Todo este verso aponta para uma auto-descoberta adolescente, de modo que as duas primeiras frases parecem se contrapor. É pouco provável que Pink desejasse mesmo tornar-se presidente dos EUA, porque o Reino Unido era uma monarquia parlamentar. Assim, a frase revela uma projeção comum à idade, de imaginar-se capaz de grandes feitos e tentar mudar o mundo, mesmo que o mesmo endureça sua visão. Na sentença seguinte há ainda uma latente vontade libertária, mas agora desafiando o governo, e não fazendo parte dele. Ademais, a falta de confiança no governo é uma constante nos discos do Pink Floyd. Aqui, especificamente, é duvidar do mesmo Estado que entregou uma medalha

Alfred. *Blitz on Britain 1939–45*. Vermont: Sutton, 2000. CALDER, Angus. *The Myth of the Blitz*. Londres: Pimlico, 2003.

⁵²³ “*Mother should I run for presidente/ Mother should I trust the government/ Mother will they put me in the firing line/ Oooh aah, is it just a waste of time*”. WATERS, Roger; GILMOUR, David. *Mother*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado A, faixa 6.

e uma certidão quando o pai de Pink foi pra Guerra. Em troca, deixou não somente um vazio, mas um medo de talvez ter o mesmo destino que o pai, (o próprio avô de Waters morreu em uma campanha na França, na Primeira Guerra). Na última frase, cantada com uma voz mais colérica, que denota revolta, Pink desiste de todas as opções anteriores, como se houvesse uma grande desilusão ou desesperança com a humanidade e toda fagulha revolucionária se exaurisse. Podemos ler estas linhas como mudanças de opiniões políticas pois percebe-se uma meta-narrativa, pequenas histórias, passagens e momentos da adolescência de Pink são compreendidas nas entrelinhas, resumidas em frases. Deste modo, todas estas atribuições menores, ebulições e incertezas, são matéria prima que formam o tijolo maior, da sua relação com a mãe. Ao mesmo tempo que são em si, os tijolos do cotidiano do protagonista.

As viradas de bateria e os acordes do órgão anunciam as palavras da mãe, na voz de David Gilmour:

Silêncio agora não chore baby
 Mamãe vai fazer todos os seus
 Pesadelos se tornarem realidade
 Mamãe colocará todos os medos dela dentro de
 você
 Mamãe te deixará aqui mesmo
 Debaixo da asa dela
 Ela não te deixará voar mas ela pode deixar
 você cantar
 Mamãe manterá o bebê confortável e quentinho
 Ooooh Baby Ooooh Baby Ooooh Baby
 Claro que ela irá te ajudar a construir o muro⁵²⁴

Ela inicia com um verbo imperativo pedindo que o filho não fale mais nada, já que seus desejos e dúvidas, em verdade, não são importantes, mas sim o que a mãe sua mãe quer para ele. A expressão “*hush*” também pode ser entendida como “acalme-se”, muito comum quando mães embalam bebês. Não são respostas aos medos do filho, mas a consequência de como a relação entre os dois ficará, porque Pink

⁵²⁴ “*Hush now baby don't you cry/ Mama's gonna make all of your/ Nightmares come true/ Mama's gonna put all of her fears into you/ Mama's gonna keep you right here/ Under her wing/ She won't let you fly but she might let you sing/ Mama will keep baby cosy and warm/ Ooooh Babe Ooooh Babe Ooooh Babe/ Of course Mama's gonna help build the wall*”.

não aprenderá com seus erros, sua mãe que sempre o deixará mimado e imaturo, e ele não saberá lidar com estes problemas. Vemos um amor doente e possessivo na figura materna, solitária desde o final da guerra, e que usa destes artifícios com medo de perdê-lo e ficar sozinha. Há o uso da metáfora na poesia, com a relação de proteção de um pássaro fêmea e seus filhotes, de modo que a expressão em inglês, “*under the wing*” (embaixo das asas), é positiva, mas aqui ganha conotação contrária que resume bem a relação entre os dois. O filhote, tal como Pink, também canta, mas nunca passará disto, porque a sua liberdade será balizada pela mãe, na forma de imposições e marcas psicológicas que o impedirão de alcançar seu potencial. Antes da última sentença, escuta-se as vocalizações “*ohh babe*” são canções de ninar, para a mãe tranquilizar seu filho. No final, vemos que todas estas ações ajudam na construção do muro, cuja base iniciara com a perda do pai.

Junto à última palavra surge um curto, mas potente solo de guitarra que funciona como interlúdio, que dá um sentido de redenção e alívio no protagonista. Vejamos a continuação do verso novamente sobre o ponto de vista de Pink, agora adolescente e experimentando as dúvidas e decepções dos primeiros amores: “Mãe, você acha que ela é boa o bastante pra mim?/ Mãe, você acha que ela é perigosa pra mim?/ Mãe, ela vai fazer seu garotinho em pedaços?/ Ooh aah, mãe ela partirá meu coração?”⁵²⁵. Os versos também apresentam uma personagem que ganhará uma música, a mulher, e será ela própria responsável por erguer ainda mais o muro.

Vejamos as reações

Silêncio agora baby, baby não chore
 Mamãe vai checar todas as suas namoradas por
 você
 Mamãe não deixará ninguém sujo se aproximar
 Mamãe te esperará acordada até você chegar
 Mamãe sempre descobrirá onde você esteve
 Mamãe criará o bebê saudável e limpo
 Oooh Baby Oooh Baby Oooh Baby
 Você sempre será um bebê para mim

⁵²⁵ “*Mother does think she's good enough for me?/ Mother does think she's dangerous to me?/ Mother will she tear your little boy apart?/ Oooh aah, mother will she break my heart?*”

Mãe, precisava ser tão alto?⁵²⁶.

A voz de Waters demonstra fragilidade e incerteza, enquanto a música abre e acompanha certa determinação e positividade na tenacidade do timbre de Gilmour, que interpreta a mãe novamente. Esta sensação é estabelecida pelo reforço do órgão que acompanha a mesma melodia do vocal. Neste último verso vemos a mãe cercar a liberdade do rapaz, preocupado que horas ele chega das festas ou encontros, distanciando a sexualidade e o amor de sua vida, por isto poderia machucar seu pequeno filho. Ademais, outra mulher na vida de Pink significa que ele abandonaria sua mãe, Nota-se a insistência em usar “mamãe” como autorreferência perpetuando uma relação infantilizada. No final podemos escutar uma frase na qual Pink, agora já adulto, reflete e culpa sua mãe pela sua situação. Ao perguntar se tudo que ela havia feito era realmente necessário, se tudo precisava ser naquela intensidade, colaborando para deixar o muro tão alto, e sua vida devastada.

4.2 Pink *Rockstar*: a esposa, as drogas e traição

O lado B do primeiro disco evoca outra etapa na jornada de interiorização e solidão de Pink. Ainda atormentado pela infância e pela guerra, agora é uma estrela de rock afundada em drogas, traição, solidão e luxúria.

“*Goodbye Blue Sky*”, com dois minutos e quarenta e cinco segundos, é uma das músicas mais obscuras do disco. Evoca temas sonoros de terror, utilizando diversos sintetizadores e acordes mais graves em escala menor, o que transmite um som fechado e pesado. Richard Wright e Roger Waters operaram os sintetizadores, enquanto Gilmour executou o violão e os vocais.

Como visto, o Pink Floyd já havia recorrido aos sintetizadores para emular temas existencialistas em *The Dark Side of the Moon*, e sons robotizados da máquina da indústria do entretenimento em *Wish You Were Here*. Neste trabalho, os sons sintetizados trazem mistério,

⁵²⁶ “*Hush now baby, baby don't you cry Mama's gonna check out all your girl friends for you/ Mama won't let anyone dirty get through/ Mama's gonna wait up till you come in/ Mama will always find out where/ You've been/ Mamma's gonna keep baby healthy and clean/ Ooooh Babe Ooooh Babe Ooooh Babe/ You'll always be a baby to me/ Mother, did it need to be so high*”.

com aspecto de medo e desolação, para dar profundidade à um pesadelo, fruto das memórias da infância de Pink, durante os bombardeamentos na Blitz, entre 1940 e 1941.

Ela inicia com atmosfera tranquila, com Pink e sua mãe a céu aberto, provavelmente no quintal, escutando assovios de um pássaro, quando a criança diz, na voz de Harry Waters, filho de Roger: “Olha mamãe, tem um avião no céu”⁵²⁷. O menino estava testemunhando a chegada da Luftwaffe, a força aérea alemã, em uma campanha aérea relâmpago que devastaria a capital.

A voz natural e suavemente rouca de Gilmour vai ao encontro dos sons das bombas explodindo no solo. Gilmour faz uma voz harmônica que termina com dedilhados de violão no final. O aspecto de medo e desolação é latente em diversos elementos da música. Um dos destaques é o dinamismo na própria voz de Gilmour, visto que estas passagens traumáticas e soturnas são usualmente interpretadas pelo seu amigo.

Vejamos a letra:

Você já viu as pessoas apavoradas?
 Você já ouviu as bombas caindo?
 Você já se perguntou porque tivemos que correr
 para buscar abrigo?
 Quando as promessas de um admirável novo
 mundo
 Desfraldadas sobre um limpo céu azul
 Ooooooooo ooo ooooo oohh
 Você já viu as pessoas apavoradas?
 Você já ouviu as bombas caindo?
 As chamas já se foram
 Mas a dor persiste
 Adeus céu azul Adeus céu azul
 Adeus Adeus⁵²⁸

⁵²⁷ “Look mommy, there's an aeroplane up in the sky”. FITCH, 2006, p.81.

⁵²⁸ “Did you see the frightened ones?/ Did you hear the falling bombs?/ Did you ever wonder/ Why we had to run for shelter?/ When the promise of a brave new world/ Unfurled beneath a clear blue sky/ Ooooooooo ooo ooooo oohh/ Did you see the frightened ones?/ Did you hear the falling bombs?/ The flames are all long gone/ But the pain lingers on/ Goodbye blue sky/ Goodbye blue sky/ Goodbye/ Goodbye”. WATERS, Roger. Goodbye Blue Sky. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 1. Lado B, faixa 1.

Gilmour emprega uma fonética interessante no início das três primeiras frases: “*di-di-di-di-did you see the frightened ones*”. A cacofonia empregada pelo eu lírico nos revela um temor, como se gaguejasse e, atônito, não conseguisse se expressar. Alheia aos perigos, a mente da criança não conseguia compreender a necessidade de esconder-se. Os “assustados”, a quem Pink se refere são os habitantes de Londres que corriam para fugir dos ataques, escondidos em túneis e estações de metrô. Na quarta frase aparece um trecho que remete ao título de uma obra distópica, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley. Escrita durante a ascensão de Hitler e dos movimentos fascistas no entre guerras. Esta distopia se passa em 2540 ou no ano 632 DF (Depois de Ford), em uma sociedade mundial dividida em castas, tecnológica e ultra controlada por clonagem e drogas, que havia passado por estágios de caos para alcançar plena organização e equilíbrio. Tanto na concepção da Waters, quanto da de Huxley, preocupado com avanços totalitários, viam na guerra e na destruição do outro uma justificativa que os donos do mundo usavam para alcançar um suposto estágio supremo da evolução humana, daí a citação da obra na letra da música⁵²⁹.

Ao final, Pink despede-se do céu que não é mais limpo e tranquilo, em virtude das grandes nuvens de fuligem e fumaça proveniente das bombas e da cidade em chamas. A repetição da despedida do “céu azul” nas últimas frases revela as marcas deixadas pela guerra, em forma de pequenos traumas, que saem das sombras do subconsciente de Pink, e fazem-no sucumbir à ansiedade e atribulações da vida. Também pode funcionar como uma despedida de todos os traumas de infância apresentados até aqui: a perda do pai, a mãe superprotetora e o professor opressor.

⁵²⁹ Trinta anos depois Huxley publicou *Retorno ao Admirável Mundo Novo* (1959), onde faz um balanço sobre acertos, previsões e possibilidades contidas em sua obra clássica. Assim, através de ensaios, o autor passa por diversas questões tais como superpopulação, controle populacional através de eugenia, superorganização, ideal social de ética moral, cruzadas morais contra sexualidade, excesso de propaganda (no sentido político do termo) nas sociedades democráticas, lavagem cerebral, persuasão química, artes de vender, ainda relação entre educação e liberdade e o que poderia ser feito sobre estes temas, para não tomar caminhos obscuros de sua distopia. E assusta-se ao concluir que a sociedade caminhava mais rápido do que ele esperava para este mundo. HUXLEY, Aldous. *Retorno ao Admirável Mundo Novo*. Lisboa: Antígona, 2014.

Após revisitar o turbulento passado de Pink, “*Empty Spaces*”, com dois minutos e dez segundos, apresenta um protagonista quebrado e incompleto. A música em Mi menor (Em) prossegue com o tom triste e pesado da anterior. Os quatro membros participaram das gravações: Além da guitarra Gilmour controla os sintetizadores Prophet-5 e ARP; Nick Mason gravou a versão estendida da música⁵³⁰; Richard Wright no piano, além do engenheiro de som e produtor contratado para todo o *The Wall*, James Guthrie⁵³¹ operando um sintetizador ARP Quadra⁵³². A partir de um minuto e treze segundos ouve-se estranhos murmúrios, trata-se de uma mensagem secreta, gravada de trás para frente, na voz de Waters: “Parabéns caçadores! Você descobriu a mensagem secreta! Por favor, mande sua mensagem para “*Old Pink*”⁵³³, cuidador da fazenda da

⁵³⁰ A versão mais extensa, “*What Shall We Do Now*”, apresentada na turnê e no filme. Lançado no disco *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980-81* (2000). No longa metragem foi sincronizada com animação de Gerald Scarfe, na sequência das flores “transando”.

⁵³¹ Na época, com vinte e seis anos, o produtor britânico James Guthrie foi chamado por Steve O'Rourke para trabalhar com o Pink Floyd. Assim, também trabalhou na turnê “*Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980 - 81*”. E em todos os discos posteriores do Pink Floyd e seus integrantes, bem como espetáculos ao vivo. Recebeu um Grammy por “Melhor Engenharia de Som Não Clássico” por *The Wall* em 1981 e outro Grammy de “Melhor Álbum em Surround Sound” na remasterização de *Amused to Death*, disco solo de Waters, na remasterização da obra em 2016. Em conjunto com uma equipe, ganhou Prêmio “Melhor Edição de Som” pelo filme *Pink Floyd - The Wall* da British Academy of Film and Television Arts em 1982. Artist James Guthrie. 23RD ANNUAL GRAMMY AWARDS (1980) <<https://www.grammy.com/grammys/artists/james-guthrie>>. Acesso 14 de junho de 2018. MASON, 2013.p.321-326; POVEY, 2017, p. 280.

⁵³² Produzido pela ARP Instruments, Inc, entre 1978 a 1981, portanto uma novidade aos moldes que agradavam os músicos do Pink Floyd, é analógico, com sessenta e uma teclas que que acoplava três tipos anteriores de sintetizadores. V&A, 2017, p. 250.

⁵³³ *Old Pink* é uma referência ao antigo membro, Syd Barrett, que estaria em uma “*Funny Farm*”, gíria inglesa para manicômio, em um endereço que foi interrompido na gravação. É quase mirabolante pensar que esta é uma possível mensagem de que Pink estaria ficando louco. Mas julgo ser uma brincadeira com fãs que viviam na busca e mensagens escondidas dentro de uma fama que já acompanhava o grupo desde associação às viagens espaciais ou sincronização com filmes, como *The Dark Side of the Moon* e o

diversão, Chalfont...”⁵³⁴. Logo após, acordes de guitarra progridem com uma marcha sequencial sintetizada e o baixo marcado apresenta a agonia do protagonista. Não obstante, Waters interpreta o vocal esticando a entonação da penúltima palavra de cada frase do verso:

O que devemos usar para preencher o espaço
vazio?
Onde costumávamos falar
Como irei preencher as lacunas finais?
Como irei completar o muro?⁵³⁵

Díspares interpelações cabem na análise desta música. A primeira é uma reflexão do protagonista que convida o ouvinte a conjecturar sobre o que fazer com estas lacunas morais, sociais e afetivas, seja em si, ou na sociedade, que formaram o caráter de Pink e o modo como ele vê e se relaciona com o mundo. A outra leitura é que se trata de uma discussão entre Pink e sua esposa, principalmente se considerarmos a segunda frase que apresenta um sujeito oculto, “nós”, transformando o vazio na falha de comunicação entre os dois. Obviamente que pode ser uma mescla das duas interpretações, visto que os próprios tijolos de sua vida, que acabou distanciando de sua esposa.

Há uma conexão sonora no final da música anterior, um recurso recorrente nos discos do Pink Floyd, e logo a explosão muda e a narrativa volta a abrir com “*Young Lust*” uma potente peça *hard rock*, com pitadas de *blues* com três minutos e vinte e cinco segundos. O tema é a vida de luxúria, Pink é agora um jovem e famoso rock star famoso, vivendo entre sexo e drogas durante a turnê com sua banda. O próprio estilo da música é como se fosse inteiramente composta pelo próprio

Mágico de Oz. STEIFF, Josef. *Mashups e Mixups: Pink Floyd no Cinema*. In: REISCH, George A. 2010 p.69-79.

⁵³⁴ “*Hello Looker! Congratulations! You have just discovered the secret message. Please send your answer to ‘Old Pink’ Care of the funny farm, Chalfont... [...] (Voz de James Guthrie): ‘Roger, Caroline’s on the phone...’*”.

⁵³⁵ “*What shall we use to fill the empty?/ Spaces where we used to talk/ How shall I fill the final places?/ How shall I complete the wall?*”. WATERS, Roger. *Empty Spaces*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado B, faixa 2. Durante o espetáculo *Roger Waters’ The Wall concert* em Berlim em julho de 1991^a música foi cantada em conjunto com Bryan Adams.

Pink, e ele a interpretasse no palco, empostando uma figura máscula e forte, comum aos rocks de arena daquela década, como uma paródia que zombasse das músicas extremamente sexualizadas, com dançarinas de streap-tease em roupas de couro. O *riff* de guitarra repete em grande parte da música e logo entra uma vocal empolgante de Gilmour.

Eu sou apenas um garoto novo
Um estranho nesta cidade
Onde está toda a diversão?
Quem vai mostrar o lugar para este estranho?
Eu preciso de uma mulher safada
Eu preciso de uma garota safada⁵³⁶

A ansiedade juvenil e a presa na busca por diversão são latentes nas primeiras frases. Ao referir-se como “estranho”, pode estar agindo com empáfia, com o objetivo de que seus *groupies*, produtores e donos de boates atendam suas vontades. Antes do refrão há uma vocalização aguda de Waters em falsete. De forma isolada a palavra “*dirty*” pode ser traduzida como suja ou mundana, como empregado em “*Mother*”, aqui ela ganha outro sentido em uma palavra composta para um adjetivo: safada, que também pode ser entendida como prostituda, em determinados contextos. Recordemos que nos versos em “*Mother*” a mãe de Pink prometeu que não deixaria ninguém “sujo” se aproximar. E aqui o protagonista faz exatamente o contrário, como se zombasse, como se sua consciência o libertasse das diretrizes maternas.

Alguma mulher nesta terra deserta
Fará eu me sentir como um homem de verdade?
Leve este refugiado do rock and roll
Ooh, querida, me liberte
Eu preciso de uma mulher safada
Eu preciso de uma garota safada⁵³⁷

⁵³⁶ “*I am just a new boy/ A stranger in this town/ Where are all the good times/ Who's gonna show this stranger around?/ Ooooooooooh I need a dirty woman/ Ooooooooooh I need a dirty girl/ GILMOUR, David; WATERS, Roger. Young Lust. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 1. Lado B, faixa 3.*

⁵³⁷ “*Will some woman in this desert land/ Make me feel like a real man/ Take this rock and roll refugee/ Oooh Babe set me free/ Ooooooooooh I need a dirty woman/ Ooooooooooh I need a dirty girl./ Ooooooooooh I need a dirty woman; Ooooooooooh I need a dirty girl*”.

Neste segundo verso a voz de Gilmour é mais alta, gritando, para que Pink pudesse ser ouvido e seus desejos atendidos. A esposa de Pink está em casa enquanto ele está em turnê, a palavra “alguma” no início do verso enaltece o distanciamento entre Pink e as mulheres, não há afeto ou empatia, *qualquer* mulher serve para preencher o vazio momentâneo, para substituir sua mulher por uma noite fugaz de sexo. Os versos revelam insegurança, machismo, objetificação, pois Pink projeta toda sua frustração nas mulheres.

O solo de Gilmour é mais rápido e pesado nesta música, a potente energia empregada quebra a sequência depressiva das músicas anteriores e encaixa no espírito livre da juventude. Instrumentos de percussão de Mason, como a meia lua e tamborim, dão dinamismo e suingue à música. Aos dois minutos e quarentena e cinco segundos escuta-se uma chamada de telefone, os *riffs* da guitarra diminuem em *fade out*, enquanto a conversa aumenta. Uma voz feminina pode ser ouvida: “Alô...?”. Uma voz masculina atente. “Oi, é uma chamada para a senhora Floyd do Senhor Floyd! Você aceitará as tarifas dos Estados Unidos?”. Ninguém responde do outro lado e o telefone é desligado, em seguida a recepcionista se dirige para Pink novamente: “Oh, ele desligou! É sua casa, né? Fico imaginando o porquê de desligar. Era para ter alguém mais lá além da sua esposa para atender?”. A recepcionista do hotel tenta mais uma vez, mas a ligação é desligada na sua cara: “Está vendo? Ele continua desligando, e tem um homem respondendo”⁵³⁸. Assim, Pink, desolado no num quarto de hotel, descobre que sua esposa estava lhe traindo.

A décima música é “*One of my Turns*”, com três minutos e vinte e cinco segundos. Depois de descobrir que estava sendo traído, Pink leva uma *groupie* para o quarto do hotel⁵³⁹. Após a porta bater escuta-se a mulher espantada com os equipamentos e conforto dos aposentos de Pink, que, imerso em seu mundo, não responde: “Oh meu Deus, que quarto lindo!/ Todas essas guitarras são suas?/ Este lugar é

⁵³⁸ “Hello...?”/“Yes, a collect call for Mrs. Floyd from Mr. Floyd/ Will you accept the charges from United States?”/ “Oh, He hung up! That's your residence, right?/ I wonder why he hung up/ Is there supposed to be someone else there/ besides your wife there to answer?”/ “Hello?”/ “This is United States calling are we reaching/ “See he keeps hanging up, and it's a man answering.”

⁵³⁹ A voz da *groupie* é da Atriz canadente Trudy Young, de vinte e nove anos, que estreou em 1963 em uma série da CBS *Time of Your Life* e no longa metragem *Face-Off* (1971).

maior que nosso apartamento/ Uh, posso tomar um pouco de água?/ Você quer um pouco? Huh?”⁵⁴⁰. Em paralelo com estas falas, escuta-se um homem que trabalha na recepção do hotel: “Desculpe senhor. Eu não quis te assustar. Avise-me quando você entrar no quarto”⁵⁴¹. Pink responde “Sim, senhor”. Pressume-se que ele passou alterado pela recepção e despertou a preocupação do gerente. Em seguida Pink senta-se em frente a televisão que passa um episódio da novela estadunidense *Another World* (EUA, NBC- 1964-1999)⁵⁴². A mulher vai até o banheiro: “Woah! Olhe para esta banheira!/ Quer tomar um banho?!/ O que você está assistindo? Olá? Você está se sentindo bem?”⁵⁴³. Assim, três vezes distintas compõem esta cena de um minuto, de modo que o único instrumento é o sintetizador com acordes atonais que se alteram em conjunto com o estado mental do protagonista, que fica em choque, como se o instrumento estabelecesse um clima até que a *groupie* descobrisse que ele estava transtornado⁵⁴⁴.

⁵⁴⁰ “*Oh my God, what a fabulous room!/ Are all these your guitars?/ This place is bigger than our apartment. Uh, can I get a drink of water?/ Do you want some? Huh?*”.

⁵⁴¹ “*I’m sorry, Sir. I didn’t meant to startle you. Let me know whn you’re entering a room/ Yes, Sir*”.

⁵⁴² O diálogo da televisão falava “*I’ll have to find out from Mrs. Bancroft what time she wants to meet us for her main...If you’ll just let me now as soon as you can...Mrs. Bancroft...I don’t understand*”. Na versão do longa metragem era uma cena *The Dam Busters* (1955) Filme britânico sobre uma campanha da Força Real Britânica na Alemanha nazista. Acredito que aqui, a ressignificação de imagem e som, torna-se mais coerente e interessante, pois funcionam como um gatilho para Pink, que recorda seu pai, extrapolar a raiva reprimida e brigar com a mulher.

⁵⁴³ “*Woah! Look at this tub!/ Wanna take a baaath?!/ What are you watchen’?/ Hello? Are you feelin’ okay?*”

⁵⁴⁴ A inspiração para a destruição do quarto também está calcada em um evento cotidiano de turnês precedentes do grupo. De acordo com Nicholas Schaffner: “*Wish You Were Here* teve sua estréia britânica ao vivo em 5 de julho de 1975, em um grande festival de pop em Knebworth. Para Waters, o episódio mais memorável do evento foi um berrinche lançado por Roy Harper antes de seu próprio set, quando descobriu que sua roupa de palco havia desaparecido. Harper começou a demolir um dos furgões do Pink Floyd - rasgando o estofamento, lançando garrafas através das janelas e cortando-se bastante no processo. Esta cena acabou por ser a base de mais um tijolo em *The Wall* (onde “Pink” destrói seu quarto de hotel)”. “*Wish You Were Here had Its live British premiere on July 5, 1975, at a huge*

O vocal de Waters declama um monólogo, como para sua esposa, que não está na cena.

Dia após dia, o amor perde a cor
 Como a pele de um homem agonizando
 Noite após noite, nós fingimos que está tudo
 bem
 Mas eu envelheci e
 Você cresceu mais fria e
 Nada mais é tão divertido.
 E eu posso sentir uma de minhas
 transformações chegando.
 Eu me sinto frio como uma navalha
 Apertado como um torniquete
 Seco como um caixão funerário⁵⁴⁵

Esta é a primeira oportunidade que vemos Pink adulto sofrer por seus problemas na infância. A calma de Pink na primeira cena escondia a ebulição de sentimentos, tais como raiva e frustração, que evoluem no verso. Assim, a “transformação” neste contexto pode ser entendida como rompante, crise ou impulso nervoso que fez Pink agir com violência. Musicalmente esta transformação é apresentada na forma de uma mudança completa da música, passa a ser um fervoroso *hard rock*, com uma subida de volume no vocal de Waters. Assim, os adjetivos frio, apertado e seco, nas três últimas frases do verso mostram o estado de espírito do protagonista.

open-air pop festival In Knebworth. For Waters, the event's most memorable episode was a tantrum thrown by Roy Harper prior to his own set, when he discovered that his stage outfit had disappeared. Harper proceeded to demolish one of the Floyds vans—tearing up the upholstery, hurling bottles through every window, and cutting himself quite badly In the process. This scene was eventually to form the basis of yet another brick In The Wall (where "Pink" destroys his hotel room)". In: SCHAFFNER, Nicholas. *A Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odissey*. Nova Iorque: Harmony Books, 1991, p.172.

⁵⁴⁵ “*Day after day, love turns grey/ Like the skin of a dying man/ Night after night, we pretend it's all right/ But I have grown older and/ You have grown colder and/ Nothing is very much fun any more./ And I can feel one of my turns coming on./ I feel cold as razor blade/ Tight as a tourniquet/ Dry as a funeral drum*”. WATER, Rogers. *One of My Turns*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado B, faixa 4.

Corra para o quarto, na mala da esquerda
 Você achará meu machado favorito
 Não olhe assim assustada
 Isto é apenas uma fase passageira
 Apenas um de meus dias ruins
 Você gostaria de assistir TV?
 Ou se enfiar embaixo dos lençóis?
 Ou contemplar a estrada silenciosa?
 Você gostaria de comer alguma coisa?
 Você gostaria de aprender a voar?
 Você gostaria de me ver tentar?⁵⁴⁶

A mulher assusta-se com uma frase que soa como ameaça de morte ao sugerir um machado. O próprio Pink reconhece que é uma crise nervosa que talvez passe, mas não seria a última, e que é melhor se afastar. Impaciente e irônico, o protagonista não estabelece uma conexão com a mulher e responde as perguntas que ela havia feito quando ele estava introspectivo. Na penúltima frase uma nova ameaça surge, de jogar a *groupie* pela janela, e vê-la “voar”. A violência é enaltecida pelo barulho de coisas quebrando, presume-se que está arremessando objetos nela. Ele projeta na fã a frustração e raiva que sente pela sua mulher. Ao final, dá sinal de que sua transformação perde força na última frase: “Você gostaria de chamar os policiais? / Você acha que é hora de eu parar? / Por que você está fugindo?”.⁵⁴⁷ A voz termina lamuriosa com efeito de eco.

A narrativa segue com “*Don’t Leave Me Now*”, com quatro minutos e oito segundos, logo após baixar a raiva, Pink, em um estado depressivo, implora para que sua mulher não o deixe. O instrumental na primeira parte transmite desolação e sofrimento. O *delay* da guitarra pontuada de Gilmour amplifica a solidão. Enquanto o órgão e piano de Richard Wright, passeiam entre quatro acordes dissonantes, ampliando a sensação de algo fora do lugar. Todos estes sons são cheios de espaços e silêncios, como se ecoassem no vazio interno de Pink e reverberassem

⁵⁴⁶ “*Run to the bedroom, in the suitcase on the left/ You'll find my favorite axe/ Don't look so frightened/ This is just a passing phase/ Just one of my bad days/ Would you like to watch T. V. ?/ Or get between the sheets?/ Or contemplate the silent freeway?/ Would you like something to eat?/ Would you like to learn to fly?/ Would you like to see me try?*”

⁵⁴⁷ “*Would you like call the cops?/ Do you think it's time I stopped?/ Why are you running away?*”

no grande muro de sua alma. Assim, o contrabaixo é feito igualmente por Wright no sintetizador. Gilmour faz uma respiração contínua, em paralelo ao vocal de Waters, que também, opera o sintetizador EMC VC. A respiração pode ser compreendida como se Pink estivesse recuperando o fôlego do desgaste físico na explosão de raiva na música anterior, ou ainda alguém se esforçando para respirar e continuar vivo, no caso, ligado à esposa, única pessoa no mundo que ainda o mantém com um pé no mundo.

Oh *Baby*
 Não me deixe agora
 Não diga que é o fim da estrada
 Lembre-se das flores que enviei
 Eu preciso de você *Baby*
 Para coloca-la no triturador
 Na frente dos meus amigos
 Ooooh baby⁵⁴⁸

Pink a chama de modo carinhoso e julga que o gesto romântico e clichê de enviar flores bastaria para segurar o casamento, enquanto promovia farras e adultério na turnê.

O protagonista afirma que precisa dela para humilhá-la na frente dos amigos. Aqui, o triturador - ou moedor - é um instrumento de culinária que apareceu em “*Another Brick in the Wall (Part 2)*”, como uma forma de dismantelar o ser humano de suas particularidades, de humilhá-la em público e dissolvê-la na sociedade.

A letra segue:

Não me deixe agora
 Como você pode partir?
 Quando você souber o quanto eu preciso de
 você
 Para quebrar os ossos numa noite de sábado
 Oh *Baby*
 Não me deixe agora
 Como pode você me tratar desta maneira?
 Indo embora
 Ooh *Baby*

⁵⁴⁸ “*Ooooh Babe/ Don't leave me now/ Don't say it's the end of the road/ Remember the flowers I sent/ I need you Babe/ To put through the shredder/ In front of my friends/ Ooooh Babe*”. WATERS, Roger. Don't Leave Me Now. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 1. Lado B, faixa 5.

Por que você está indo embora?
Oh *Baby!*⁵⁴⁹

Pink, egoísta e machista, talvez veja na sua esposa como a única brecha que impede que o mesmo se isole por completo, por isto apegasse tanto a ela. Se ela o deixar, o muro estará completo. Já a quarta frase pode revelar que Pink era violento com a esposa, e o rompante com a *groupie* foi uma pequena demonstração de sua ira. E assim, a esposa, não aguentando mais ser maltratada e violentada, deixa-o⁵⁵⁰.

Há um grande eco na voz chorosa de Waters, como em “preciso de você”, gerando sentido de isolamento, tal como suas aspirações não recebessem um retorno. Isto porque ele não queria propriamente o amor e o suporte e suporte da esposa, e sim um saco de pancadas, em quem pudesse descontar seus problemas, medos e frustrações. Ao pontuar

⁵⁴⁹ “*Don't leave me now/ How could you go?/ When you know how I need you/ To beat to a pulp on a Saturday night/ Ooooh Babe/ Don't leave me now/ How can you treat me this way?/ Running away Ooooh Babe/ Why are you running away?/ Ooooh Babe!*”.

⁵⁵⁰ Waters, ao ser perguntado sobre esta linha na música pelo jornalista Tommy Vence em uma entrevista em 1979, respondeu: Bem, muitos homens e mulheres se envolvem uns com os outros por várias razões erradas, e eles ficam muito agressivos um com o outro, e causam muito dano uns aos outros. Eu, claro, nunca bati em uma mulher, pelo que me lembro, Tom, e espero que nunca faça, mas muita gente tem, e muitas mulheres também bateram nos homens, há muitas violência nos relacionamentos, muitas vezes que não estão funcionando. Eu quero dizer que esta é obviamente uma música extremamente cínica, eu não me sinto assim sobre o casamento agora. Tom: “*There's this line in the song “to beat you to a pulp on a Saturday night”/ Roger: “Yeah”. Tom: “Now that's just, I don't know how to phrase that, but it really is the depths, if you like, of deprived depravity”.* Roger: “*Well a lot of men and women do get involved with each other for lots of wrong reasons, and they do get very aggressive towards each other, and do each other a lot of damage. I, of course, have never struck a woman, as far as I can recall, Tom , and I hope I never do, but a lot of people have, and a lot of women have struck men as well, there is a lot of violence in relationships often that aren't working. I mean this is obviously an extremely cynical song, I don't feel like that about marriage now*”. Tommy Vence. Friday Rock Show (BBC RADIO ONE) 30 de Novembro de 1979. Áudio e transcrição completa em <<https://pinkfloydthewall.it/intervista-integrale-di-tommy-vance-a-roger-waters-1979/>> Acesso 5 de junho de 2018.

“noite de sábado”, o dia da semana que boates abrem e festas acontecem, sugere o abuso de drogas e álcool, e que estas agressões eram regulares.

O baixo e bateria entram na segunda sessão, caracterizando um hard rock mais consoante e harmônico. A mente de Pink oscila entre o arrependimento e a culpa. Ao final, ele vitimiza e transfere suas responsabilidades e ações para outros e não compreende que ela o está deixando, que o motivo de o trair era sua ausência, violência e traições. A esposa fala as mesmas frases que a *groupie*. Aos três minutos e dez o solo de guitarra soa entoa a melodia da vocalização de Gilmour, “*oh baby*”, mesma interjeição dita pela mãe em “*Mother*”, igualmente interpretada por Gilmour. Logo, escuta-se um diálogo que segue na música seguinte.

Assim, o último tijolo que separa Pink do mundo é colocado em “*Another Brick in the Wall (Part 3)*”, com um minuto e quarenta e oito segundos, faz dela a menor das três partes. É a que possui vocal e instrumental mais altos, tal como alegoria da cólera de Pink. Waters faz uma guitarra base, além do contrabaixo, Mason executa uma bateria bem marcada e Wright no Sintetizador Prophet 5. O ritmo, andamento e tempo é o mesmo, mas o som é mais pesado e a voz mais expressiva, em sentido perturbador.

Não preciso de braços em volta de mim
 E não preciso de nenhuma droga para me
 acalmar
 Eu vi a escrita na parede
 Não vá pensar que eu preciso de coisa alguma
 Oh, não; não pense que precisarei de coisa
 alguma
 No fim, foram apenas tijolos no muro
 No fim, vocês foram apenas tijolos no muro⁵⁵¹.

A primeira frase aponta que Pink estava cansado de ser mimado e não queria mais os braços da mãe, – tal como no desenho de Scarfe na contracapa do disco – nem de qualquer demonstração de afeto, ao redor

⁵⁵¹ “*I don't need no arms around me/ I don't need no drugs to calm me/ I have seen the writing on the wall/ Don't think I need anything at all/ No don't think I'll need anything at all/ All in all it was all just bricks in the wall/All in all you were just bricks in the wall*” WATERS, Roger. *Another Brick in the Wall (Part 3)*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado B, faixa 6.

de si. Há múltiplas interpretações para a segunda frase, de modo que na primeira o protagonista parece repetir um mantra para si mesmo para lutar contra seu vício em drogas, ou de que ele estaria negando o uso de calmantes, drogas legais prescritas com intenção de aliviar o estresse e pressão que talvez usasse antes dos espetáculos. Vimos que capítulo anterior, em que o Pink Floyd já fez referência a passagens bíblicas, como em *Animals*, na música “*Sheep*”. Podemos entender que a queda de Pink estava predestinada, em um caminho de degradação previsível, construída por ele. Orgulhoso e pretensioso, julga-se autossuficiente e procura não demonstrar mais suas necessidades e codependências. Em verdade, nas últimas frases ele desiste de todos e os culpa por fazerem parte do muro, como simples tijolos.

A décima quarta música, “*Goodbye Cruel World*”, de um minuto e dezoito segundos fecha a primeira metade do segundo LP, e marca exatamente o meio da narrativa. Quando Pink dá adeus ao mundo cruel e fecha-se por completo. É também o momento do espetáculo que a banda fica completamente isolada do público. A música é mais tranquila, Wright toca uma uma escala maior no sintetizador analógico Prophet 5, enquanto Waters toca o contrabaixo. Também é dele um vocal muito diferente das músicas precedentes, se pensarmos nas cordas vocais como instrumento, ele é “limpo”, não há entonações, variações de timbres e falsetes, caracteriza um personagem passivo, triste, como quem desiste do mundo, de brigar com todos. A voz assemelha-se àquela da infância.

Adeus mundo cruel
 Estou te deixando hoje
 Adeus (3x)
 Adeus a todos vocês
 Não há nada que possam dizer
 Para me fazer mudar
 De idéia
 Adeus⁵⁵²

Pink culpa o mundo pelo seu estado e ainda não se vê como parcialmente responsável de sua própria sorte. Com isto posto, ele direciona os versos a todas as pessoas e situações que marcaram para

⁵⁵² “*Goodbye cruel world/I'm leaving you today/ Goodbye / Goodbye/Goodbye/ Goodbye all you people There's nothing you can say/ To make me change/ My mind/ Goodbye*”
 WATERS, Roger. *Goodbye Cruel World*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 1. Lado B, faixa 7.

sua vida chegar naquele momento. O derradeiro adeus é abrupto e seco, isolado de acompanhamentos e não há qualquer som como interlúdio, como vimos no decorrer do disco.

O título da canção pode intuir o ouvinte que Pink cometerá suicídio, de qualquer maneira a despedida é uma metáfora do isolamento. Segundo Waters, na supracitada entrevista de lançamento do disco.

O último tijolo é colocado quando canta-se “adeus” ao final da música. Essa é a conclusão do muro. Está sendo construído no meu caso desde o fim da Segunda Guerra Mundial, ou no caso de qualquer outra pessoa, sempre que eles se propõe em pensar sobre isso, no caso de sentirem-se isolados ou alienados de outras pessoas, você sabe, é de quando você quer⁵⁵³.

4.3 Atrás do Muro: isolamento, paranoia e... esperança

Estamos exatamente na metade da narrativa distópica, o muro está completo, mais do que espaço físico, há uma grande jornada para os lados mais obscuros na mente de um Pink catatônico no camarim de um grande show que está prestes a acontecer.

Assim, “*Hey You*” com quatro minutos e quarenta segundos abre o lado A do segundo disco. A música inicia com dedilhado no violão de doze cordas de Gilmour e cresce suavemente, com um padrão de acordes executado no contrabaixo *fretless*⁵⁵⁴ tocando por David

⁵⁵³ *“In the show, we’ve worked out a very clever mechanical system so that we can complete the middle section of the wall, building downwards, so that we get left with a sort of triangular shaped hole that we can fill in bit by bit. Rather than filling it in at the top, there’ll be this enormous wall across the auditorium, we’ll be filling in this little hole at the bottom. The last brick goes in then, as sings goodbye at the end of the song. That is the completion of the wall. It’s been being built in my case since the end of the Second World War, or in anybody else’s case, whenever they care to think about it, if they feel isolated or alienated from other people at all, you know, it’s from whenever you want”*.

⁵⁵⁴ O contrabaixo *fretless* (*fret* é traste em inglês) é sem os trastes que dividem as notas do braço, assim a vibração da corda é mais livre, tem mais liberdade de combinação e multiplica as possibilidades de acordes. É popular no jazz, funk e soul, porque possibilita grande improvisação e combinação, aplicando a técnica e virtuosidade.

Gilmour no lugar de Waters. Já o piano elétrico de Richard Wright é executado como se o protagonista vislumbrasse um lugar desconhecido, mas que sempre o acompanhou, mas que só pode notar com a solidão plena. O tema é o arrependimento de Pink em sua escolha pelo isolamento, que talvez tenha sido tarde demais e ninguém poderá resgatá-lo, porque não consegue ver nem ouvir ninguém além do muro. O vocal profundo de Gilmour entra aos trinta e cinco segundos.

Ei você! aí fora no frio
 Ficando sozinho, ficando velho,
 você pode me sentir?
 Ei você! Parado aí nos corredores
 Com coceira nos pés e sorrisos sem graça,
 Você pode me sentir?
 Ei você! Não os ajude a enterrar a luz
 Não se entregue sem antes lutar⁵⁵⁵.

Pink tenta buscar a empatia de pessoas, que não estão totalmente isoladas, mas estão no frio, sozinhas e nas filas à espera de criarem elas mesmo suas próprias barreiras e de que outros a salvem. A luz na penúltima frase é sinônimo de vivacidade, de uma verdade inerente como uma identidade própria de cada indivíduo, que pode ser extinguida por terceiros. E que não devemos desistir, seja de si mesmo, de sua singularidade e da própria vida. Em suma, Pink parece advertir para não fazerem o que ele fez, desistiu de si e deixou que a sociedade, as pessoas e instituições o esmagassem. Escuta-se o piano elétrico de Wright e a bateria de Nick Mason no final deste verso.

Há uma segunda voz, dois tons abaixo que entra no segundo verso.

Ei você! Aí fora sozinho
 Sentado pelado, pelo telefone você me tocaria?
 Ei você! Com seu ouvido no muro
 Esperando por alguém para pedir ajuda, você
 me tocaria?
 Ei você! Você me ajudaria a carregar a pedra?

⁵⁵⁵ “Hey you! Out there in the cold/ Getting lonely, getting old,/ can you feel me?/ Hey you! Standing in the aisles/ With itchy feet and fading smiles, can you feel me?/ Hey you! Don’t help them to bury the light/ Don’t give in without a fight!” WATERS, Roger. Hey You In: Pink Floyd. The Wall. Disco 2. Lado A, faixa 1.

Abra seu coração, eu estou chegando em casa⁵⁵⁶

A segunda frase relembra cenas anteriores quando o protagonista descobre a traição ao ligar do quarto do hotel para sua esposa ao mesmo tempo que Pink endereça frases para terceiros além do muro, mas estas máximas revelam mais sobre si mesmo. A carência de compaixão e empatia, e o excesso de medo e insegurança em tentar se conectar às pessoas. É plausível uma interpretação pessoal de que a metáfora de carregar uma pedra na última frase talvez remeta ao mito de Sísifo. Personagem da mitologia grega que desafiou os Deuses e a morte duas vezes e foi punido por Hades e Zeus a carregar uma pedra para um topo de uma montanha diariamente por toda eternidade. E toda vez que ele chegava ao topo, uma força fazia a pedra rolar para o ponto de partida na base da montanha. Segundo o ensaísta franco-argelino Albert Camus “os deuses condenaram Sísifo a rolar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança”⁵⁵⁷.

Podemos comparar o fardo de Sísifo no mito grego com o tormento de Pink no mundo moderno? Há alguma intenção de Waters de evocar o sentido clássico elencado por Camus? Para este “Sísifo é o herói absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valeram esse suplício indizível no qual todo ser se empenha em não terminar coisa alguma. É o preço que se paga pelas paixões dessa terra”⁵⁵⁸. Esta descrição diz respeito aos motivos que fizeram Sísifo ser punido, portando antes de sua tarefa de carregar a pedra. Segundo Camus,

Só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a

⁵⁵⁶ “*Hey you! Out there on your own/ Sitting naked by the phone would you touch me?/ Hey you! With your ear against the wall/ Waiting for someone to call out would you touch me?/ Hey you! Would you help me to carry the stone/ Open your heart, I'm coming home*”.

⁵⁵⁷ CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Record: Rio de Janeiro, 2018. p.137.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p.138.

retém, a tensão dos braços, a segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta a planície.⁵⁵⁹

Juntos, Pink e um desconhecido poderiam mover “a pedra”, o fardo que cada um carrega pela vida inteira e assim derrubariam os tijolos que compõe seus muros. Em suma, é um grito de esperança para os outros, de quem perdeu a sua própria. No final da última frase a bateria marcada antecede o solo de Gilmour, com duração de um minuto, que é tocado sobre o mesmo tema melódico adotado ao longo do álbum nas diferentes partes de “*Another Brick in the Wall*”. Contudo aqui é executado em Mi menor (Em) e La menor (Am) no lugar de Ré menor (Dm), que diferencia das versões anteriores ao mesmo tempo que transmite coesão à obra como um todo.

Em seguida há um verso cantando por Roger Waters:

Mas era só uma fantasia
O muro era muito alto como você pode
perceber
Não importa de que forma ele tentou
Ele não conseguiu se libertar
E os vermes comeram o cérebro dele⁵⁶⁰.

A poesia é em terceira pessoa, a voz suave de Waters parece funcionar como um narrador que amarra as pontas entre um capítulo e outro, como uma ponte narrativa. Assim, o eu lírico, que não é Pink, assinala que as ideias dele não passavam de devaneios, e que ele não havia tomado consciência do quão tarde era. De modo que “ele” não podia ajudar a si mesmo, quicá outros. Fechou-se em um mundo de dor, desespero, frustração, limitação. Neste interlúdio escuta-se um zumbido produzido pelo sintetizador. E o violão acústico da introdução retorna

⁵⁵⁹ Idem.

⁵⁶⁰ “*But it was only a fantasy/ The wall was too high as you can see/ No matter how he tried/ He could not break free/And the worms ate into his brain*”.

reestabelecendo a atmosfera inicial, junto com o piano elétrico toca uma nota aguda a cada três segundos, como uma gota d'água em uma câmara escura.

Assim, sem receber nenhuma resposta, Pink retorna ainda mais colérico em sinal de desespero. Com a voz de Waters mais alta neste último verso:

Ei você! Aí fora na estrada
 Fazendo o que lhe disseram, você pode me
 ajudar?
 Ei você! Aí fora além do muro
 Quebrando garrafas no corredor, você pode me
 ajudar?
 Ei você! não me diga que não há nenhuma
 esperança
 Junto nós estamos, divididos nós cairemos.⁵⁶¹

Pink continua tentando estabelecer alguma comunicação ao relembrar do quanto a escola e a família serviram como forma de controle e, acha-se no papel de alertar todos para que não sejam controlados seja pelo Estado, mídia, instituições e corporações. As pessoas que estão quebrando garrafas, são aquelas que, como Pink, passam por rompantes de raiva e destroem coisas, externam seus ódios e medos, a buscam chamar a atenção para si. Talvez ligar-se a pessoas como ele o faça sair de seu próprio limbo. Assim, Pink pede ajuda e se identifica com bêbados e quebrados como ele, mas sem sucesso. As últimas duas palavras “*we fall*” desaparecem em fade out, como se o clamor do protagonista batesse no imenso muro em sua frente, como se não recebesse resposta alguma.

A décima quinta música é “*Is There Anybody Out There*”, com dois minutos e quarenta e quatro segundos. Está dividida em duas partes: uma marcada pelo vocal e sintetizadores e outra mais instrumental e orquestrada. A primeira dá continuidade ao tema de “*Hey You*”, e usa uma mesma sentença repetida em diferentes entonações para agravar o desespero solitário do protagonista. Musicalmente este trecho utiliza sintetizadores tocados por Richard Wright e Bob Ezrin.

⁵⁶¹ “*Hey you! out there on the road/ Doing what you're told, can you help me?/Hey you! out there beyond the wall/ Breaking bottles in the hall, can you help me?/ Hey you! don't tell me there's no hope at all/ Together we stand, divided we fall*”.

Com o pedal de *wha wha* David Gilmour emite sons que lembram gaivotas e baleias, que fica num contínuo ruído, um som agudo como o guiso de um pássaro transmite uma ideia de um local estranheza e perigo, como se a mente fosse um deserto com criaturas desconhecidas pairando.

Escuta-se um clique de um televisor sendo ligado e nos primeiros quinze segundos apenas ouvimos um diálogo da televisão. Trata-se de uma série de *western* de 1967, *Gunsmoke*, o episódio chamado “*Fandango*”⁵⁶². Carros passam pela estrada perto. Assim, percebe-se que Pink ainda está no quarto do hotel e que todo o drama que acompanhamos foi um mergulho no estado psicológico do protagonista. Este breve vislumbre do quarto serve para estabelecer bem os limites de onde se passa a trama. Isto porque a letra logo faz com que o espectador retorne para a cabeça de Pink, ao se dar conta de que realmente está sozinho. Ela é cantada por Roger Waters e tem apenas uma sentença – “Tem alguém aí fora?”⁵⁶³ – que é repetida quatro vezes, com vocalizações masculinas no final de cada frase, “*out there*”, e entrecortadas com sons sinistros. O vocalista dá a impressão de não imprimir qualquer melodia às frases. Pink já não especifica ninguém a quem pedir ajuda, de modo que qualquer pessoa adiantaria. Os arranjos de cordas de Michael Kamen surgem na metade da peça, após o refrão e do som da televisão reaparecer, e ganham corpo para uma belo e introspectivo violão executado pelo músico convidado Joe DiBlasi. Escuta-se um triste violino, como se Pink tivesse finalmente aceitado a solidão.

⁵⁶² “Bem, só resta uma hora de luz do dia. Melhor começar”/ “Não é seguro viajar à noite?”/ “Vai ser muito menos seguro ficar aqui, seu pai vai pegar o nosso rastro antes de muito tempo”/ “Loca pode andar?”/ “Sim, eu posso montar, Margaret, hora de ir! Maigret, obrigado por tudo ”/ “Adeus Chenga”/ “Adeus senhorita” “Eu voltarei”. Tradução do autor: “*Well, only got an hour of daylight left. Better get started*”/ “*Isn't it unsafe to travel at night?*”/ “*It'll be a lot less safe to stay here, your father's gonna pick up our trail before long*”/ “*Can Loca ride?*”/ “*Yeah, I can ride, Margaret, time to go! Maigret, thank you for everything*”/ “*Goodbye Chenga*”/ “*Goodbye miss*”/ “*I'll be back*”.

⁵⁶³ “*Is there anybody out there?/ Is there anybody out there?/ Is there anybody out there?/ Is there anybody out there?*”. WATERS, Roger. *Is There Anybody Out There*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado A, faixa 2.

“*Nobody Home*”, com três minutos e e vinte e sete segundos, tem a maior letra do disco. Escrita por Waters, foi a penúltima composição a entrar no disco logo após uma briga entre ele Bob Ezrin e David Gilmour, que o desafiaram para compor algo bom para completar os pequenos espaços que ainda faltavam. Segundo Gilmour “*Nobody Home*” “veio junto quando estávamos bem na coisa [*The Wall*] e ele saiu de mau humor na noite anterior e veio no dia seguinte com algo fantástico.”⁵⁶⁴ Há a participação de membros da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque, sob a batuta de Michael Kamen, que também tocou piano acústico.⁵⁶⁵ Gilmour gravou o contrabaixo, enquanto Wright e Waters, os sintetizadores.

Começa com uma breve introdução de piano com estilo de jazz e em seguida ouvem-se diálogos da televisão⁵⁶⁶ que permanece como pano de fundo durante toda a música. Entre as trocas de canais o aparelho fica em uma série de TV, *Gomer Pyle U.S.M.C.*, no episódio “*Gomer Says “Hey” to the President*”⁵⁶⁷. Pink está trancado no quarto

⁵⁶⁴ “*Came along when we were well into the thing and he’d gone off in a sulk the night before and came in the next day with something fantastic.*” PINK Floyd Behind The Wall. Direção de Sonia Anderson. Produção de Sonia Anderson, Brian Aabech. Música: Pink Floyd. Londres, 2000. DVD, color. Legendado.

⁵⁶⁵ Isto porque o disco foi gravado com sessões em vários locais, além de Britannia Row Studios em Londres, em países diferentes como o CBS Studios em Nova Iorque, Super Bear Studio em Berre des Aples e Miravel Studios, Le Val, ambos na França. Bem como nos estúdios Cherokee Recordings Studios e USA and Producers Workshop, ambos em Los Angeles. POVEY, 2016, p. 278.

⁵⁶⁶ “*Alright, I’ll take care of them part of the time, but there’s somebody else that needs taking care of in Washington*”/ “*Who’s that?*”/ “*Rose Pilchitt!*”/ “*Rose Pilchitt? Who’s that?*”/ (“*Shut Up!*”)/ “*36-24-36 - does that answer your question?*”/ (“*Oi! I’ve got a little black book with me poems in!*”)/ “*Who’s she?*”/ “*She was ‘Miss Armoured Division’ in 1961...*”.

⁵⁶⁷ “*Nobody Home*” apresenta uma reprise do programa de TV *Gomer Pyle U.S.M.C.* e o episódio “Gomer diz” Hey “ao presidente”; que foi transmitido no Canal 13 da KCOP na quinta-feira, 25 de outubro, entre as 13:30 e as 14:00 (PST). Menciona o caráter formidável dos ativos: Rose Pilchek e Sgt. Carter, que é ouvido dizendo: “Tudo bem, vou cuidar deles parte do tempo”. *Nobody Home* features a repeat of the TV show *Gomer Pyle U.S.M.C.* and the episode ‘Gomer Says “Hey” to the President’; which was broadcast on KCOP Channel 13 on Tuesday 25 October between 1.30pm and 2.00pm (PST). It mentions the formidable assets character Rose Pilchek

do hotel, em estado catatônico, pensando em buscar ajuda, mas ainda, sem saber por quais meios. Esta música é um contraponto entre os momentos de êxtase, euforia e luxúria do ritmo de vida em “*Young Lust*”. Assim, a letra é uma reflexão de Pink sobre sua vida, seus bens materiais que estão no seu quarto, as pessoas que o cercam, que o levou até ali e o que ainda está por vir. A letra é contada por Waters de modo lendo, bem declarado e com forte acentuação em diversas palavras, além de efeitos de ecos.

Durante o espetáculo ao vivo do *The Wall* um pequeno espaço abria em uma parte no alto do canto esquerdo do muro cenográfico e revelava um quarto de hotel, com Waters sentado de costas em uma poltrona, embaixo de uma luminária e uma televisão ligada. O local que Gilmour “cercado por seu próprio muro, que é como nós [músicos] nos encontramos na indústria musical”⁵⁶⁸. Havia no cenário o aparelho de televisão, e uma grande placa colorida com luzes em neon de um hotel Pequenas brechas na grande estrutura branca eram deixadas para que o público pudesse ver os músicos em exercício.

Vejamos o primeiro verso:

Eu tenho um pequeno livro preto com meus
poemas dentro dele
Eu tenho uma bolsa com uma escova de dente
com um pente dentro dela
Quando eu sou um cachorro bonzinho às vezes
eles me jogam um osso
Eu tenho elásticos que mantêm sapatos
amarrados
Tenho aquelas vaidosas mãos azuis.
Tenho treze canais de merda na TV para
escolher
Eu tenho luz elétrica
E eu tenho intuição
Eu tenho surpreendentes poderes de
observação⁵⁶⁹

abd Sgt. Carter, who is heard saying, “All right I’ll take care of them part of the time”. POVEY, 2016, p.278.

⁵⁶⁸ BEHIND The Wall Documentary. Dir. Bob Smeaton, 2000.

⁵⁶⁹ “I’ve got a little black book/ With my poems in/ I’ve got a bag with a toothbrush/ And a comb in/ When I’m a good dog/ They sometimes throw me a bone in/ I got elastic bands keeping my shoes on/ Got those swollen

Entre os primeiros objetos listados por Pink está o “pequeno livro preto cheio de poemas”, no filme aparece a capa de um livro do poeta inglês William Cowper (1731-1800), o mesmo utilizado em “*The Happiest Days Of Our Lives*”, quando Pink está em idade escolar. É interessante como sua memória visita momentos de lucidez, como se a consciência de Pink tentasse agarrar ao máximo o restante de sanidade. A terceira frase pode ser uma relação de estafa pela qual Pink sente-se em relação ao mundo ao seu redor, como os fãs e as gravadoras o tratam quando ele grava um disco de sucesso, recebendo bônus e prestígio. Uma noção unilateral de causa e efeito, de ação e reação entre e os demais.

A quarta linha faz referência aos sapatos da marca britânica Gohills Boots, que eram amarrados por elásticos e que estavam na moda nos anos 1960. Em uma entrevista em 2009, Waters afirmou que Syd Barrett usava um par amarelo. Já os inchaços nas mãos podem ser tanto um dos efeitos colaterais da heroína, como a retenção de líquido, quanto alucinações e paranóias provenientes do uso, que amplificam a visão e distorcem a percepção da realidade. Seguindo a análise, “*second sight*” é uma expressão que também serve para definir alguém dotado de clarividência e premonição, no caso de Pink ele pode estar se enxergando possuidor de superpoderes. Entretanto adotei a tradução “intuição” – ou mesmo “observação”, como consta na frase seguinte – referente à sua relação com as pessoas ao redor, como a mãe, a mulher e o professor; ele os *observava*, mas nada faz. Ele tinha *intuição* de que o estavam forçando, ainda que numa relação passiva. Em outras palavras, o “poder de observação” pode ainda ser visto como uma autorreferência ao papel do músico, e letrista, como alguém capaz de produzir uma resenha sobre a sociedade através de sua música. Ao final de cada verso o vocal recebe o efeito de *delay* que permanece até a metade de outra sentença. A cena é de Pink em frente à televisão trocando freneticamente de canal, mas sem se prender a nenhum deles.

O refrão âncora Pink no dilema da sua comunicação com outros: “E isto é o que eu sei/ Quando eu tentar conversar/ No telefone com você/ Não haverá ninguém em casa”⁵⁷⁰. Podemos ler a sentença

hand blues./ Got thirteen channels of shit on the TV to choose from/ I've got electric light/ And I've got second sight/ I've got amazing powers of observation”. WATERS, Roger. Nobody Home. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 2. Lado A, faixa 3.

⁵⁷⁰ “*And that is how I know/ When I try to get through/ On the telephone to you/ There'll be nobody home*”.

“não há ninguém em casa” como a mente de Pink, abandonada de si mesmo, completamente esvaziada, depressiva e apática ao mundo. O título que ganha corpo no refrão também é sobre não conseguir entrar em contato com sua esposa ou mesmo sua mãe, algozes de sua vida. No entanto não sabemos se Pink está tentando estabelecer comunicação ou é apenas uma nota mental.

Eu tenho o obrigatório permanente de Hendrix
 E eu tenho os inevitáveis buracos de agulha
 queimados
 Todas debaixo da minha camisa de cetim
 favorita
 Eu tenho mancha de nicotina nos meus dedos
 Eu tenho uma colher prateada numa corrente
 Eu tenho um grande piano para meus restos
 mortais
 Eu tenho olhos selvagens
 Eu tenho um forte desejo de voar
 Mas eu não tenho para onde voar⁵⁷¹

Neste verso ele começa a descrever o estado decadente, as vestimentas e o estilo que acompanhava a fama de rock star. A primeira frase do segundo verso faz alusão à influência estética das estrelas de rock na década de 1960 e 1970: o penteado permanente ao estilo de Jimi Hendrix, novamente uma referência à Barrett. Já os furos queimados nas camisas de seda ou cetim são as marcas de cigarro e maconha, que também deixam manchas amarelas nos dedos. O uso de cocaína também está referido no texto. A colher prateada em uma corrente era um adereço utilizado para retirar uma dose do pó que fica escondido no cilindro prateado, que também envolve a colher. De acordo com Nicholas Shaffner, parte da influência de Waters para escrever esta letra, em especial este trecho sobre a cocaína, é sobre o vício que o tecladista Richard Wright teve com a droga, tanto que um dos restos mortais citados é justamente um dos instrumentos de Rick. Não obstante, a ex-esposa de Richard Wright, Franka Wright trouxe à tona alguns

⁵⁷¹ “I’ve got the obligatory Hendrix perm/ And I’ve got the inevitable pinhole burns/ All down the front of my favorite satin shirt/ I’ve got nicotine stains on my fingers/ I’ve got a silver spoon on a chain/ I’ve got a grand piano to prop up my mortal remains/ I’ve got wild staring eyes/ I’ve got a strong urge to fly/ But I’ve got nowhere to fly to”.

problemas do ex-companheiro relacionado à cocaína em uma entrevista para para o jornal londrino *Daily Mail* em 2016⁵⁷². Segundo Nicholas Shaffner.

Waters argumentou que Wright estava muito “queimado” (ou esgotado) para tocar, deixando Erzin e um músico contratado de sessão não descrito nos créditos chamado Peter Wood para lidar com a maioria das sessões de teclado no *The Wall*. Existe até a sugestão de que em “*Nobody Home*” (que Waters disse ser “sobre todos os tipos de pessoas que conheço”). Na passagem que culmina na linha “Eu tenho um piano de cauda para sustentar meus restos mortais” concebido como uma vinheta, não de Roger ou Syd, mas de Rick. Outros observadores reconhecem pelo menos alguns grãos de verdade na história generalizada de que (como se pode dizer) “Rick Wright foi

⁵⁷² “Franka Wright culpa Rick por sua morte em uma idade relativamente prematura de 65 anos, ao consumir drogas e álcool: “Implorei a ele que não usasse drogas quando estávamos na Grécia, e ele ficou furioso quando o vi usando cocaína no banheiro em nosso apartamento em Atenas” [...] “Depois de cada show, a mesa nos quartos de Rick estava cheia de drogas e álcool - e ele não era o único. Você não precisou pedir nada. Eu usei cocaína uma vez, para acompanhar ele, mas eu não gostei. Ela diz que Wright regularmente fazia sexo com *groupies* ou *backing singers*, e é por isso que ela voou para todo o mundo para estar ao lado dele - mesmo estando grávida. “Se eu não estivesse lá quando ele me queria, então ele encontraria outra mulher para colocar em sua cama.”” Ela pagou um alto preço, ela diz, por essa devoção. “Eu acredito que foi por isso que abortei três bebês e tive uma gravidez ectópica. Rick nunca me visitou no hospital”. O final finalmente chegou depois que ela pegou Rick na cama com a loira que estava grávida dele”. JOHNSON, Angella. *The dark side of Pink Floyd: Keyboardist Rick Wright's ex wife tells of the constant cheating with groupies, drugs and torrid rows which went on behind the scenes*. 3 de jul. de 2016. Londres.<<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3671861/The-dark-Pink-Floyd-Keyboards-Rick-Wright-s-ex-wife-tells-constant-cheating-groupies-drugs-torrid-rows-went-scenes.html>> Acesso em 10 de julho de 2018.

expulso porque estava usando cocaína demais, e estava perdido nisso”.⁵⁷³

Pouco antes do retorno ao refrão vemos o verbo “voar” repetido até sumir, é um urgente desejo de liberdade, como o sentido de libertar-se do sofrimento e da influência das pessoas, mas ainda uma completa desorientação sem saber para onde ir. No refrão final, com poesia nova, Waters faz as vocalizações “*Oh Baby*” que já foram utilizadas em “*The Thin Ice*” e “*Mother*”, mas aqui é quase um uivo de saudade de sua esposa: “Ooooh Baby quando eu pegar o telefone/ Ainda assim não haverá ninguém em casa/ Eu tenho um par de botas Gohills/ E eu tenho raízes enfraquecidas”⁵⁷⁴. A mixagem no final da primeira frase encaixa as palavras “*Surprise! Surprise, Surprise!*”, de modo que dá um sentido sarcástico de que ainda não há ninguém em casa. Ao final, Pink cita a marca do par de botas e volta a listar seus parques pertences.

O tema da guerra retorna em “*Vera*”, com um minuto e trinta e cinco segundos. Novamente com participação dos quatro integrantes e belo arranjo de cordas da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque. A atmosfera bélica é estabelecida com uma batalha aérea, sons de metralhadora, que culmina com a explosão de um avião para então surgir uma conversa conversa – “Onde diabos está você?”/ “Mais de 47 aviões alemães foram destruídos e perdemos apenas 15 das nossas naves.”/ “Onde diabos está você, Simon?”⁵⁷⁵ – Extraídas do filme *Battle of Britain*, de 1969, o que nos coloca fisicamente no quarto do hotel,

⁵⁷³ “*Waters has contended that Wright was too “burnt out” to play, leaving Erzin and an uncredited session man named Peter Wood to handle most of The Wall’s keyboard duties. There is even the suggestion that in “Nobody Home” (which Waters said was “about all kinds of people I’ve known”), the passage culminating in the line “I’ve got a grand piano to prop up my mortal remains” was conceived as a vignette, not of Roger or, but of Rick. Other observers acknowledge at least a few grains of truth in the widespread story that (as one puts it) “Rick Wright was lobbed out because he was doing far too much coke, and he was out of it.”* SCHAFFNER, Nicholas. *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. Londres: Delta Books, 1992.

⁵⁷⁴ “*Ooooh Babe when I pick up the phone/ There’s still nobody home/ I’ve got a pair of Gohills boots/ And I’ve got fading roots*”.

⁵⁷⁵ “*Where the hell are you?*”/ “*Over 47 german planes were destroyed with the loss of only 15 of our own aircraft*” “*Where the hell are you Simon?*”.

mas as memórias de Pink de volta aos problemas relacionados à guerra e seu pai, se afastam de todos e retornam à sua infância. A música é um lamúrio triste:

Alguém aqui se lembra de Vera Lynn?
Lembram-se como ela disse que
Nós nos encontraríamos novamente
Em algum dia ensolarado

Nas duas últimas frases do verso Waters repete a frases que fazem parte da música “*We’ll Meet Again*”⁵⁷⁶, imortalizada na voz de Vera Lynn, e uma das mais populares na Inglaterra durante a Segunda Guerra, considerada um hino de união e esperança para os soldados britânicos e suas famílias⁵⁷⁷. A cantora havia ficado conhecida em razão da música popular de orquestra com *big bands*, ao estilo de jazz na segunda metade da década de 1930⁵⁷⁸. Em 1941 ela tinha um programa diário no rádio BBC “*Sincerely Yours*”, com picos de audiência em todo o Reino Unido e na Europa. O programa ligava os soldados com suas casas, enviava mensagens, lia pedidos e dava as últimas notícias do *front*, com mensagem serena e esperançosa, onde suas músicas eram

⁵⁷⁶ O primeiro verso da música original diz: “Nos encontraremos novamente/ Nos encontraremos novamente,/ Não sei onde,/ Não sei quando/ Mas eu sei que nos encontraremos novamente em algum dia ensolarado/ Continue sorrindo até o fim,/ Assim como você sempre faz/ Até que o céu azul afaste as nuvens escuras para longe”. “*We’ll meet again/ We’ll meet again/ Don’t know where/ Don’t know when/ But I know we’ll meet again some sunny day/ Keep smiling through/ Just like you always do/ Till the blue skies drive the dark clouds far away*”. “*We’ll Meet Again*” foi composta pelo músico, ator e pianista Ross Parker (1914-1974) e pelo ator e produtor musical Hughie Parker (1907-1995). Juntos eles também compuseram “*There’ll Always Be an England*”, também interpretada por Vera Lynn.

⁵⁷⁷ A música já foi regravada por diversos nomes, tais como Johnny Cash, Bennie Goodmann, She & Him, Frank Sinatra e The Birds.

⁵⁷⁸ Dama Vera Lynn nasceu em 1917 em Essex, recebeu várias condecorações da coroa britânica, gravou mais de dez discos e estrelou quatro filmes, três deles produzidos pela Columbia Pictures durante a Segunda Guerra: *We’ll Meet Again* (1942), *Rhythm Serenade* (1943), *One Exciting Night* (1944) e *Venus fra Vestø* (1962). Também publicou três livros: LYNN, Vera. *Vocal Refrain*. Londres: W.H. Allen, 1975. LYNN, Vera; CROSS, Robin. *We’ll Meet Again*. Londres: Sidgwick & Jackson, 1989. LYNN, Vera. *Some Sunny Day*. Londres: HarperCollins, 2009.

sempre tocadas. Assim Dama Vera Lynn tornou-se a “queridinha das tropas”, apelido dado a outros artistas que entretinham as Forças Armadas Britânicas⁵⁷⁹.

Após um arranjo de orquestra Pink segue.

Vera! Vera!
 O que aconteceu com você?
 Mais alguém aqui
 Sente o mesmo que eu?⁵⁸⁰

A letra estaria mesmo preocupada onde estaria Vera Lynn? Ou o eu lírico se pergunta onde estaria aquela esperança e felicidade que, de acordo com a atmosfera da música original, atravessava a Inglaterra

⁵⁷⁹ Lynn procurou a *Entertainments National Service Association* (ENSA) para usar sua arte a serviço do país. Eram dezenas de artistas que promoviam concertos, peças, filmes e programas de televisão com conteúdo repleto de patriotismo, esperança e diversão como propaganda do governo britânico para acalantar a população durante a guerra, servir de inspiração e união do país. Assim, ela viajou em turnê por *fronts* em cidades como Gibraltar, Cairo, Bahrain, Dubai, Karachi, Bombay, Calcutá e Burma onde confortou feridos de guerra em hospitais improvisados e cantou suas músicas famosas como “*A Nightingale Sang in Berkeley Square*”, “*There’ll Always Be an England*” e “*The White Cliffs of Dover*”. Esta última é uma das preferidas da Rainha Elizabeth II. Waters desejava abrir *The Wall* como “*We we’ll meet again*”. Não obstante, no início do filme *Pink Floyd The Wall* escuta-se a música “*The Little Boy that Santa Claus Forgot*”, também interpretada por ela. Em 1969, depois de enorme sucesso nos EUA, Nova Zelândia e Austrália, Lynn recebeu um convite para ter seu próprio programa de televisão na BBC 2, quando então o Pink Floyd já estava na ativa. O último show de Vera foi em 1995 nas comemorações de cinquenta anos do final da Segunda Guerra em frente ao Palácio de Buckingham, a Rainha queria que ela cantasse sozinha, mas Lynn sugeriu Cliff Richards para dividir os microfones. O disco *We’ll meet again - The very best of Vera Lynn* de 2009, foi o primeiro a alcançar o primeiro lugar nas paradas por um artista com mais de noventa anos. THE Vera Lynn Story. Londres. (BBC, 2010, 59 min) <<https://www.youtube.com/watch?v=icYQldwEUo8>> Acesso em 18 de agosto de 2018.

⁵⁸⁰ “*Does anybody here remember Vera Lynn?/ Remember how she said that/ We would meet again/ Some sunny day/ Vera! Vera!/ What has become of you?/ Does anybody else in here/ Feel the way I do?*” WATERS, Roger. Vera. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado A, faixa 4.

através das ondas de rádio durante a Segunda Guerra. Estaria Pink, em seu estado de catarse, cobrando a promessa de um reencontro com quem foi para guerra, com saudades do seu pai? Neste sentido podemos pensar que Vera Lynn foi uma das inspirações de Pink para tornar-se músico e que “*We’ll meet again*” foi uma grande influência não só na sua formação musical, como um consolo na sua infância, quando seu pai foi para guerra. O senso de empatia e solidão de Pink não encontra alguém que tenha compaixão. Por fim a pergunta “o que aconteceu a você?” Não é dirigido à Vera em si, mas ao otimismo e esperança que ela representava.

Após um pequeno silêncio, ouve-se somente a televisão, que tem funcionado nesta parte do disco como um objeto de cena que ancora o ouvinte neste determinado cenário, com os sintetizadores que crescem até a próxima faixa, que seria mais uma continuação. Trata-se de “*Bring the Boys Back Home*”, com um minuto e vinte e um segundos. Ela arrasta uma nota no sintetizador desde a última música até surgir, em *fade in*, uma percussão marcial. O baterista Joe Porcaro foi chamado para comandar os trinta e cinco percussionistas nova iorquinos que tocam caixa, também chamado de cacharola. Enquanto o coro apoteótico em um crescendo foi realizado pelo Coral da Ópera de Nova Iorque e o conjunto de cordas da Orquestra de Nova Iorque executou todo o arranjo instrumental. Os membros do Pink Floyd somente executaram os vocais: Waters na repetição da única frase e Gilmour, no retorno ao vocal de uma única frase: “*Is there anybody out there*”, no final da música.

Perto dos quinze segundos surge a letra.

Tragam os garotos de volta para casa
 Tragam os garotos de volta para casa
 Não deixem as crianças sozinhas
 Tragam os garotos de volta para casa.⁵⁸¹

O vocal de Waters é estridente, quase um clamor. A oração imperativa em terceira pessoa exige para que tragam os rapazes para casa. O instrumental é positivo, enérgico e leva a um clímax, onde a ideia de “ópera rock” ganha contornos mais claros. Mas qual guerra a letra se refere? Lembramos que Pink vem numa jornada de auto isolamento, assim pode ser tanto um movimento de trazer de volta sua

⁵⁸¹ WATERS, Roger. *Bring the Boys Back Home*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado A, faixa 5.

sanidade, quanto uma mensagem mais ampla sobre trazer de volta qualquer jovem que esteja espalhado em todas as guerras pelo mundo, porque Pink compreende que os filhos não devem ficar sem um pai, tal como ele. E outro sentido é que o próprio Pink estaria voltando para casa, num retorno à sua infância e essência. É preciso ter um retorno dos laços familiares, de não deixar a guerra separar o que realmente importa.

Waters declarou, no calor do lançamento em uma entrevista da BBC em 1979 que

“Bring the Boys Back Home” é em parte sobre não deixar as pessoas irem embora e serem mortas em guerras, mas é em parte sobre não permitir o rock and roll, ou fazer carros, ou vender sabão, ou se envolver em pesquisa biológica, ou qualquer coisa que alguém possa fazer... não deixar que “isso” [a guerra] se torne um jogo tão importante e “alegre” que se torna mais importante do que amigos, esposas, filhos ou outras pessoas⁵⁸².

A repetição da frase que dá título à está música serve mais do que uma amarra na narrativa distópica, haja vista que ela emenda na próxima canção *“Comfortably Numb”* e relembra o ouvinte do estado introspectivo e passivo de Pink. Assim, ela funciona como um estalo: mais uma vez o protagonista tenta contar com alguém do mundo exterior, que vimos nas frases acima que havia tentado entrar em contato com ele novamente. Em outras palavras, Pink estaria à beira de quebrar o muro e sair do isolamento auto imposto.

O instrumento baixa e restabelece a atmosfera do quarto de hotel. Logo, uma série de frases são repetidas: “Está errado! Faça de novo!”/ “Hora de ir!” (batidas na porta)/ “Você está bem?”/ “Um homem atende, mas ele continua desligando!”/ “Tem alguém aí

⁵⁸² *““Bring the Boys Back Home” It’s partly about not letting people go off and be killed in wars, but it’s partly about not allowing rock and roll, or making cars, or selling soap, or getting involved in biological research, or anything that anybody might do ... not letting that become such an important and ‘jolly boy’s game’ that it becomes more important than friends, wives, children, or other people”.* Tommy Vence. Friday Rock Show (BBC RADIO ONE) 30 de Novembro de 1979. Áudio e transcrição completa em <<https://pinkfloydthewall.it/intervista-integrale-di-tommy-vence-a-roger-waters-1979/>> Acesso 5 de junho de 2018.

fora?”⁵⁸³. Note que todas elas já foram ditas por outros personagens em músicas anteriores do disco, o que dá uma sensação de confusão mental, de perda da noção de tempo e espaço, como se as informações estivessem embaralhadas na sua mente. A única exceção é “Hora de ir”, pois trata-se do empresário batendo na porta do quarto de Pink, trazendo-o de volta à realidade.

A agonia de Pink continua em “*Comfortably Numb*” com seis minutos e vinte e três segundos, o que faz dela a mais longa do disco. É também uma das músicas mais famosas do Pink Floyd, sempre revista em shows posteriores pela banda ou membros individuais⁵⁸⁴. É considerada como uma das melhores composições do Pink Floyd, foi a última música executada ao vivo pelos quatro integrantes originais, no *Live 8* em 2005⁵⁸⁵.

⁵⁸³ “*Wrong! Do it again!*”/ “*Time to go! [knock, knock, knock, knock]/ “Are you feeling okay?”/ “There’s a man answering, but he keeps hanging up!”/ “Is there anybody out there?”*”

⁵⁸⁴ Esta é a música mais regravada pelo Pink Floyd e seus membros, Gilmour e Waters a mantem regularmente em seus repertórios aparecendo em todas as coletâneas e discos ao vivo do grupo. Como em *Delicate Sound of a Thunder* (Disco 2, faixa 7, 1988), *The Wall Live 1980–81. “Is There Anybody Out There?”* (Disco 2, Faixa 6, 2000), *Echoes: The Best of Pink Floyd* (Disco 2, faixa 4, 2001) e *Pink Floyd P.U.L.S.E* (Disco 2, faixa 23, 1995). Na discografia do baixista ela aparece em *The Wall – Live in Berlin* (Faixa 21, 1990), *In the Flesh – Live* (Disco 2, faixa 11, 2000) e *Roger Waters – The Wall Live* (Disco 2, faixa 6, 2014). Está também em todos os registros ao vivo de Gilmour, até porque seria improvável que ele deixasse um de seus mais magistrosos solos de guitarra de fora do *set list*. E, geralmente, está no final da apoteótico: *David Gilmour Live 1984* (Faixa 9, DVD, 1984), *David Gilmour in Concert* (Faixa 16, DVD, 2002), *David Gilmour - Remember That Night* (Com David Bowie, faixa 23, DVD, 2007), *David Gilmour Live in Gdańsk* (Disco 2, faixa 9, 2008) e *David Gilmour Live at Pompeii* (Disco 2, faixa 9, 2017). Em versões ao vivo ela já foi cantada por convidados como David Bowie, Van Halen, Eddie Vedder, vocalista do Pearl Jam, Chris Martin, vocalista do Coldplay, o ator britânico Benedict Cumberbatch e pelo Guns n’ Roses.

⁵⁸⁵ “*Comfortably Numb*” está na lista “500 Maiores Músicas de Todos os Tempos” da revista *Rolling Stone*. Sem dúvida é uma grandiosa música, mas a própria cultura das listas na cultura da mídia tem um propósito e uma lógica mercadológica, cujos critérios devem ser questionados. Esta lista preconiza autores de língua inglesa, sendo que 357 músicas são dos EUA e 117 do Reino Unido, somente uma gravada antes de 1950 e uma em outro

Foi lançada como *single* no lado B de “*Hey You*” em 23 de junho de 1980 com três minutos e cinquenta e nove segundos. E é considerada umas melhores composições fruto da parceria entre David Gilmour e Roger Waters⁵⁸⁶. Este ficou responsável pela lírica e música dos versos enquanto que a progressão das notas no refrão e os solos são de autoria de Gilmour, que além da guitarra, tocou violão elétrico e usou um efeito com pedal *steel guitar*. De acordo com o produtor Bob Ezrin: “batalhei pela introdução com orquestra. Isto se tornou um grande problema em “*Comfortably Numb*”, que Dave via como uma canção mais simples. Roger ficou do meu lado. Então ela se tornou uma colaboração entre nós três - a música é de Dave, a letra de Roger e a parte orquestrada é minha”.⁵⁸⁷ A execução de Michael Kamen ficou nos arranjos de orquestra.

Se analisarmos esta música como uma cena, tal como estamos avaliando nesta tese, sobretudo este disco, que é pensando de forma multimídia, vemos o gerente do hotel, o agente e o médico de Pink entrarem no quarto de Pink para injetar uma droga e fazê-lo recuperar os sentidos e estar pronto para o show. A música foca no estágio de delírio pela injeção do médico. Talvez por isto *ela foi previamente chamada “The Doctor”, talvez pelo eu lírico ser o próprio médico tentando estabelecer comunicação com seu paciente*. Isto posto, ela inicia com

idioma. *Comfortably Numb* Pink Floyd. Rolling Stone 500 Melhores Músicas de todos os Tempos. Edição Especial de Colecionador. Novembro de 2005, p. 88. A lista também inclui “*Wish You Were Here*” na posição 324 e “*Another Brick in the Wall (Part 2)*” em 375.

⁵⁸⁶ Segundo o produtor Bob Ezrin, “a canção que mais discutimos foi “*Comfortably Numb*”, Gilmour apresentou originalmente para Waters uma série de acordes que havia subtraído das sessões do seu disco solo (“Não usei, mais pensei que deveria guarda-la para depois”). Contudo, como Ezrin explica, Waters resistiu a seu uso, já que aquele “era o álbum de Roger, sobre Roger, para Roger”. Ezrin insistiu, já que a canção precisava ser preenchida. Waters saiu e, de má vontade. Redigiu o que começava com um verso falado e letras adicionais para o refrão. E o que ele trouxe de volta simplesmente me arrepiou”. BLAKE, 2012, p.308.

⁵⁸⁷ “*I fought for the introduction of the orchestra on that record,” Ezrin says. “This became a big issue on ‘Comfortably Numb,’ which Dave saw as a more bare-bones track. Roger sided with me. So the song became a true collaboration-it’s David’s music, Roger’s lyric and my orchestral chart.”* Nº 4 “*Comfortably Numb*” David Gilmour. In: *Guitar World: 100 Greatest Guitar Solos of all Time*. Wisonsin: Hal Leonard Publishing Corporation, p.16.

vozes e batidas na porta ao fundo. Por conseguinte, entra um acorde pesado do órgão de Wright, bem como o sintetizador Prophet-5 operado por Gilmour.

O vocal do primeiro verso é realizado por Roger Waters que interpreta o médico quase num monólogo, isto porque Pink, dopado, é incapaz de responder. Notemos que esta é uma das poucas músicas na qual o músico não interpreta Pink.

Olá!
 Há alguém aí dentro?
 Apenas acene com a cabeça se você consegue
 me ouvir
 Há alguém em casa?
 Vamos, vamos, agora
 Ouço dizer que você anda deprimido
 Posso aliviar sua dor
 Pôr você em pé de novo
 Relaxe
 Precisarei de alguma informação primeiro
 Apenas os fatos básicos
 Você poderia me mostrar onde dói?⁵⁸⁸

O médico com voz preocupada e serena bombardeia Pink com uma série de perguntas para fazê-lo voltar a si. Waters canta de modo a dar ênfase em determinadas sílabas como “*down*” e “*now*”. O vocal também tem efeitos de reverberação, como se Pink estivesse ouvindo tudo isto grogue. A primeira frase foca tanto na mente de Pink, que está fora de si, como no próprio muro. A segunda frase rememora trechos já citados na última música, bem como na canção “*Is There Anybody Out There*”, que reforçam o sentido do isolamento de Pink se dar sempre em relação a alguém, alguma alteridade. Na terceira frase optei pela tradução de “*nod*”, como aceno, mas também pode ser traduzido como o estado de um cochilo induzido pelo uso de opiáceos, tais como morfina e heroína. A letra volta a fazer referência a outra música “*Nobody Home*”, aqui casa ganha o sentido de mente, como se Pink não

⁵⁸⁸ “*Hello,/ Is there anybody in there?/ Just nod if you can hear me/ Is there anyone at home?/ Come on now/ I hear you're feeling down/ I can ease your pain/ And get you on your feet again/ Relax/ I'll need some information first/ Just the basic facts/ Can you show me where it hurts?*” GILMOUR, David; WATERS, Roger. Comfortably Numb. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 2. Lado A, faixa 6.

habitasse sua própria mente, estivesse fora. As frases indicam que o médico já havia tomado notas da situação de Pink, provavelmente com o gerente a turnê da banda ou outros integrantes. Nas últimas frases o médico faz um procedimento de anamnese para tomar as providências e deixa-lo pronto para o espetáculo. Não há real preocupação com os problemas do músico, apenas consertá-lo para aquele momento, em uma relação de total desumanização e desinteresse pelas dores de Pink, apenas preocupados em não cancelar a apresentação e arcarem com prejuízos financeiros.

O refrão é cantado por David Gilmour.

Não há nenhuma dor, você está recuando
 Um navio distante soltando fumaça no
 horizonte
 Você só vem através de ondas
 Seus lábios se movem mas não consigo ouvir
 você
 Quando era criança, tive uma febre
 Minhas mãos me pareciam dois balões
 Agora tenho essa sensação mais uma vez
 Não consigo explicar, você não entenderia
 Não é assim que eu sou
 Me tomei confortavelmente anestesiado⁵⁸⁹

Durante todo o refrão há uma progressão de dois acordes no órgão com arpejo feita por Richard Wright que ajuda a definir o estado delirante do protagonista. E, aliada à voz calma e profunda de Gilmour, estabelece a sensação febril e de vertigem do músico, sobre o efeito de drogas e sedativos. Todos os versos do refrão são as respostas de Pink ao médico. Ele revela que não há qualquer dor, isto porque sua dor não é física ou que possa ser facilmente demonstrada, e que está totalmente relaxado, uma sensação de paz, isto porque o muro o blindou do sofrimento, deixando a todos – inclusive o médico, distante, como ilustrado na paisagem de um grande navio fumegante no horizonte.

⁵⁸⁹ “*There is no pain, you are receding/ A distant ship smoke on the horizon/ You are coming through in waves/ Your lips move but I can't hear what you're saying/When I was a child I had a fever/ My hands felt just like two balloons/ Now I've got that feeling once again/ I can't explain, you would not understand/ This is not how I am/ I have become comfortably numb*”.

Sensação de flutuar revela-se no modo oscilante com o qual Pink enxerga o médico, mas sem conseguir compreender perfeitamente o que ele diz. Ele começa a delirar com memórias sobre já haver se sentido daquela maneira na infância.

Durante a turnê do *The Wall*, Waters interpretava o médico que conversa com o paciente. Assim, canta virado de costas para a plateia e vestido em um jaleco branco. E, ao cantar para o grande muro, é como se o médico quisesse transpassar todos os problemas para assim sobrepor o autoisolamento de Pink.

A sensação das mãos inchadas vem de experiências pessoais de Roger Waters: “Eu me lembro de ter a gripe ou algo assim, uma infecção com uma temperatura de 105 (graus Fahrenheit que equivalem a cerca de 40,55 graus Celsius) e estar delirando. Não era como se as mãos parecessem balões, mas pareciam grandes demais, assustadoras. Muita gente acha que essas linhas são sobre masturbação. Deus sabe por quê”⁵⁹⁰.

A turnê *In the Flesh* não influenciou apenas na concepção do muro como divisão entre público e platéia. Waters recorda que precisou receber injeções para hepatite que possuíam fortes tranquilizantes que o impediram de cantar antes de um show na Filadélfia em 29 de junho de 1977: “Aqueles foram as duas horas mais longas da minha vida, tentando fazer um show quando você mal consegue levantar o braço”⁵⁹¹. Também existem pessoas que associam com Syd “Há um momento no álbum no qual você escuta uma voz, e ela deve ser o empresário de Pink dizendo “*It’s time to go it’s time to go*”, diz Mattehew Scurfield [...] Isso me lembra de estar com Syd na Earlam Street e banda lá embaixo, esperando-o para levá-lo a um show: “Vamos lá, vamos evitar que ele se

⁵⁹⁰ “*When I was a child I had a fever/ My hands felt just like two balloons*” were autobiographical. He explained: “I remember having the flu or something, an infection with a temperature of 105 and being delirious. It wasn’t like the hands looked like balloons, but they looked way too big, frightening. A lot of people think those lines are about masturbation. God knows why.” MOJO Número 193. Dezembro de 2009. Why Does The Wall Still haunt Roger Waters?. Dezembro. <<https://www.mojo4music.com/articles/2420/mojo-issue-193-december-2009>> Acesso em 24 de julho de 2018.

⁵⁹¹ “*That was the longest two hours of my life, trying to do a show when you can hardly lift your arm*”. MABETT, Andy. “*The Wall*” In: *The Complete Guide to the music of Pink Floyd*. Londres: Omnibus Press, 1995, p. 82.

sente no chão ou na mesa, pinte e viva no seu próprio mundo de fadas”⁵⁹².

Ao final do verso Pink tenta avisar ao médico que aquele estado não é sua verdadeira natureza, em uma frase que parece pedir para que o ajudem a se encontrar. Visto que ele poderia ser alguém diferente, não fosse por todas as pessoas responsáveis por isolá-lo do mundo. No entanto a última frase, que dá título à música, revela estar confortável com sua situação. Isto porque apesar da apatia, Pink parece ter encontrado um estado de calma onde não precisasse mais lidar com sua situação, suas emoções e dores. Assim, “*numb*”, além de anestesiado, também pode ser traduzido por entorpecido, dopado ou dormente, seja pelas drogas, pelo isolamento e pelo medicamento ministrado pelo médico.

A música tem dois solos parecidos, o primeiro é menor, apresenta um sentido de luz e esperança na situação de Pink, que, de alguma maneira enviou um chamado de socorro. Sobre o processo de composição de “*Comfortably Numb*”, Gilmour revelou:

Gravei cinco ou seis solos. Daí fiz como costume fazer, ouvi cada um deles e fiz uma tabela, marcando os pontos que tinham ficado bons. Depois peguei a tabela e montei um solo mixando os melhores pedaços de cada um deles, até que tudo estivesse fluindo. Foi o que fizemos em “*Comfortably Numb*”.⁵⁹³

O estilo de tocar do músico não alterou durante os discos, ao contrário, é perceptível que ele ficou mais criterioso e apurou a técnica. A frase acima aponta esta mudança no processo de composição, como afirmou no segundo capítulo, sobre a música “*Wish You Were Here*”, onde o músico defendeu espontaneidade e qualidade, na primeira

⁵⁹²BLAKE, 2012, p.308.

⁵⁹³ “*I banged out five or six solos, from there I just followed my usual procedure, which is to listen back to each solo and make a chart, noting which bits are good. Then, by following the chart, I create one great composite solo by whipping one fader up, then another fader, jumping from phrase to phrase until everything flows together. That’s the way we did it on “Comfortably Numb”.* Nº 4 “*Comfortably Numb*” David Gilmour. In: *Guitar World: 100 Greatest Guitar Solos of all Time*. Wisconsin: Hal Leonard Publishing Corporation, p. 16.

tentativa do solo. E estamos citando duas das músicas mais lembradas pelo público, mas o solo de “*Comfortably Numb*” figura nas principais listas dos melhores solos de rock, como *Blitz*, *Rolling Stone*, *Guitar World*, *Ultimate Guitar*, *Classic Guitar* etc⁵⁹⁴.

No final do solo há um pequeno coral engrandecedor no refrão “*I have become comfortably numb*”, sobre tudo no “*I*”, que transmite positividade e certeza na situação de Pink de conforto. Por conseguinte, o segundo verso obscuro do médico retorna na voz de Waters:

OK

Apenas uma picadinha de agulha

Não haverá mais aaaaaaaah!

Mas você poderá se sentir um pouco enjoado

Você consegue se levantar?

Acredito mesmo que esteja funcionando, bom!

⁵⁹⁴ David Gilmour falou do processo de criação do solo em uma entrevista para a *Guitar World* em 1993: “Eu apenas fui para o estúdio e gravei 5 ou 6 solos. De lá, eu apenas segui meu procedimento usual, que é ouvir cada solo e marcar as linhas, dizendo quais batidas são boas. Em outras palavras, eu faço um gráfico, colocando tiques e cruzeiros em diferentes barras, enquanto eu cito: dois tiques se for muito bom, um tique se for bom e cruzar, se não. Então eu apenas sigo o gráfico, levantando um *fader*, depois outro *fader*, pulando de frase em frase e tentando fazer um solo realmente legal durante todo o tempo. Foi assim que fizemos em “*Comfortably Numb*”. Não foi tão difícil. Mas às vezes você se vê pulando de uma nota para outra de um jeito impossível. Então você tem que ir para outro lugar e encontrar uma transição que soe mais natural.” “*I just went out into the studio and banged out 5 or 6 solos. From there I just followed my usual procedure, which is to listen back to each solo and mark out bar lines, saying which bits are good. In other words, I make a chart, putting ticks and crosses on different bars as I count through: two ticks if it’s really good, one tick if it’s good and cross if it’s no go. Then I just follow the chart, whipping one fader up, then another fader, jumping from phrase to phrase and trying to make a really nice solo all the way through. That’s the way we did it on “Comfortably Numb”. It wasn’t that difficult. But sometimes you find yourself jumping from one note to another in an impossible way. Then you have to go to another place and find a transition that sounds more natural.*” DiPERNA, A. David Gilmour Interview. *Guitar World*, February 1993. <http://pfco.neptunepinkfloyd.co.uk/band/inter_views/djg/djgGW93.html> Acesso em 24 de julho de 2018.

Isso o fará agüentar fazer o show
Vamos, está na hora de irmos⁵⁹⁵

Novamente o instrumental é mais fechado, abusando de efeitos e reverberação. A *steel guitar* e o órgão ampliam este sentido. O médico prossegue com o procedimento de injetar drogas que amenizem seu estado e o deixem minimamente apresentável para o show, sem ao menos trazer algum efeito colateral. No segundo verso a interjeição é entoada por um coral e funciona como o berro de Pink que sai de seu estado apático com a picada no braço e a sensação do medicamento correndo em suas veias. Aqui reforça o sentido anteriormente postulado, de que Pink é uma cifra na indústria fonográfica, não interessando seu real estado.

Não há nenhuma dor, você está recuando
Um navio distante soltando fumaça no
horizonte
Você só está sendo captado em ondas pelo
receptor
Seus lábios se movem mas não consigo ouvir
você
Quando era criança,
Eu tive um relance fulgás
Pelo cantinho do olho
Me virei para olhar mas tinha ido embora
Não consigo detectá-lo agora
A criança cresceu
O sonho acabou
E eu fiquei confortavelmente anestesiado⁵⁹⁶

Em todo este lado do *The Wall* no qual Pink está atrás do muro há uma necessidade de encontrar sua essência perdida na infância, disto

⁵⁹⁵ “O.K./ Just a little pin prick/ There'll be no more aaaaaaah!/
But you may feel a little sick/ Can you stand up?/
I do believe it's working, good/ That'll keep you going through the show/
Come on it's time to go.”

⁵⁹⁶ “There is no pain you are receding/
A distant ship smoke on the horizon/
You are only coming through in waves/
Your lips move but I can't hear what you're saying/
When I was a child/ I caught a fleeting glimpse/
Out of the corner of my eye/ I turned to look but it was gone/
I cannot put my finger on it now/
The child is grown/ The dream is gone/
I have become comfortably numb”.

resulta novamente uma visão de retorno ao passado que aparece neste segundo refrão, no qual recorda uma situação em que Pink parecia estar longe de todas influências, situações e pessoas que o fizeram se isolar. Foi um momento fulgás e etéreo, porém durou tempo suficiente para ficar marcado no inconsciente e emergir de uma instabilidade mental. Trata-se de um rápido estágio de felicidade e liberdade que ele poderia ter se agarrado e vivido, mas agora parecia ser tarde demais. O segundo solo, com quase dois minutos, entra após o coral na última frase e enaltece a liberdade e euforia de Pink, já em condições de ficar em pé em razão do efeito do medicamento. Assim, a técnica de Gilmour, repleta de *guitar licks*, vibratos e bends que, no final dão o sentido de uma “conversa”, pode ser interpretada como uma luz dentro de Pink, um primeiro passo para sair de sua precária condição.

4.4 Pink fascista: alucinação, violência e libertação

A quarta e última parte do disco é o ápice do desgaste físico e emocional de Pink, como se houvesse saído de um casulo mental e emocional, ele revela uma faceta violenta e opressora que tenta esmagar de vez os traços de empatia e humanidade que ainda restavam dentro de si. Ele está em cima do palco e, do ponto de vista de um líder fascista alucinado, enxerga sua plateia como potenciais minorias sociais que precisam ser eliminadas.

A primeira música do lado B do segundo disco é “*The Show Must Go On*”, com um minuto e trinta e seis segundos, funciona como um divisor na narrativa distópica com retomada de alguns temas musicais, padrões e acordes, já vistos em “*Mother*”, “*In the Flesh*” e “*Waiting for the Worms*”, o que dá coesão da obra inteira e familiaridade ao ouvido. Apesar da composição ser de Waters, esta é a única música que ele não canta ou toca nenhum instrumento. David Gilmour, além do vocal e guitarra, toca rototom, mesmo instrumento de percussão utilizado por Nick Mason na abertura de “*Time*”. Enquanto Mason está na bateria e Richard Wright no sintetizador.

Previamente chamada de “*Who’s Sorry Now*” e “*(It’s) Never Too Late*”⁵⁹⁷. O título definitivo faz alusão a um interlúdio de uma ópera ou peça teatral, e aqui ele tem três sentidos sobre quais shows devem continuar: a experiência do ouvinte com a ópera rock *The Wall*; o show de Pink, agora precariamente em pé, como líder de sua banda; e por último a própria vida do protagonista que, apesar de tudo que temos

⁵⁹⁷ POVEY, 2016, p. 274.

visto, precisa seguir em frente. A vida em si, é um show inevitável. Pink está tanto sob efeito de sedativos, quanto das drogas anteriormente tomadas e junto com um turbilhão de pensamentos e memórias sobre sua infância.

Com isso, ele acaba por delirar e recorrer a sua família através de um estado infantilizado, que aqui é retratado com o uso de um coro de vozes montando pelo cantor e produtor estadunidense Bruce Johnston, integrante dos Beach Boys Joe Chemay, Stan Farber, Jim Haas, que participou da turnê do *The Wall* em 1980, John Joyce e a cantora Cathryn “Toni” Tennille do projeto Captain & Tennille. A frase, que “Oh, mãe, Oh, pai/ O show tem que continuar/ Oh, pai, me leve para casa!/ Oh, mãe, me solte!”⁵⁹⁸.

Há uma interpretação lúdica composta pela justaposição de vozes, o que a torna uma das músicas mais teatralizadas do disco. O coral, com múltiplas camadas que remete a capela, emula um choro infantil e um chamado por “papai” e “mamãe” - “Ma” e “Pa” - são abreviações ditas por crianças que indica co-dependência, manha ou “birra” para chamar atenção de seus pais. Inconsciente ele pede que sua mãe o liberte, como vimos o excesso de zelo em “Mother”, enquanto clama pela memória de seu pai.

Entra o verso na voz de Gilmour

Deve ter havido um engano,
 Eu não pretendia deixar
 Que eles roubassem minha alma
 Estou muito velho? É tarde demais?
 Oh mãe, oh pai
 Para onde o sentimento foi?
 Oh mãe, oh pai
 Eu lembrarei das músicas?
 O show deve continuar.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ “Oooh Ma Oooh Pa/ Must the show go on/ Oooh Pa take me home/ Oooh Ma let me go”. WATERS, Roger. The Show Must Go On. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 2. Lado B, faixa 1.

⁵⁹⁹ “There must be some mistake/ I didn't mean to let them/ Take away my soul/ Am I too old is it too late/ Oooh Ma Oooh Pa/ Where has the feeling gone?/ Oooh Ma Oooh Pa/ Will I remember the songs?/ Ooooooh aah the show must go on”.

Quem seriam “eles” a quem Pink se refere? A sua, mãe, pai, esposa, professor, os muros que o isolaram do mundo? A plateia, tal como o próprio Pink Floyd, isolou-se do músico enquanto ser humano, importando-se somente com a estrela de rock? Ou ainda a própria indústria, na figura do agente e do médico, que se preocupavam apenas em lucrar e manter as aparências. O fato é que há uma esperança, porque Pink ainda quer resgatar certa essência, que vivia na sua infância, que ele revisitou durante as últimas dez músicas, através de relances e devaneios. E assim questiona para onde terão ido os sentimentos dele, pois foram tão soterrados que talvez seja tarde demais para recuperá-los. Na penúltima frase Pink apela para a insegurança já vista em “*Mother*”, quando indagava se eles gostariam da música. Aqui ele pergunta ele se lembrará da letra. Ao final o coral retorna em apoio a Gilmour, tal como se a cortina da vida de Pink, e desta parte do *The Wall*, se abrisse para o espectador.

A vigésima primeira música, “*In the Flesh*”, com quatro minutos e quinze segundos tem quase o mesmo título da canção que abre o disco. A diferença é que ponto de interrogação. Musicalmente elas são sim muito semelhantes. A composição conta com David Gilmour na guitarra, Nick Mason na bateria, Roger Waters no vocal principal e sintetizador EMS VCS 3; o produtor Bob Ezrin toca e o co-produtor James Guthrie estão a cargo do sequenciador ARP Quadra, enquanto o músico e produtor canadense Fred Mande toca órgão no lugar de Wright além de um coral de vozes.⁶⁰⁰

Ela começa com mesmo ritmo da primeira, mas Pink já adulto apresenta-se com sua banda, mas sem passar pelo seu colapso mental. Neste sentido, a presente música é afirmativa, “na carne”, em tradução literal, e clarifica qualquer remanescência de dúvida sobre as ações, ou no que Pink teria se transformado. Neste ponto o disco utiliza de uma meta linguagem para estabelecer uma narrativa dentro da narrativa. Isto porque Pink está em um estado de alucinação e pensa ser um ditador fascista e está (des) tratando todo seu público como se estivesse em grande comício discursando para uma orda de seguidores.

De certa maneira esta é uma música de Pink, cantada pelo próprio, em seu próprio espetáculo. Como se não houvesse interpretações *dentro* da música, ela inteira em si é uma parte da própria

⁶⁰⁰ Os mesmos músicos no coral de apoio Bruce Johnston, “Toni” Tennille, Joe Chemay, Stan Farber, Jim Haas e John Joyce. FITCH, Vernon; MAHON, Richard. *Comfortably Numb - A History of The Wall 1978–1981*, 2006, p. 104.

trajetória de Pink dentro do álbum do Pink Floyd. Após a introdução cadenciada em marcha e os pesados sons sintetizados, entra o vocal.

Então você
 Pensou que
 Iria gostar de
 Ir ao show
 Para sentir aquele calafrio quente da confusão
 Aquele ardor de um astronauta
 Eu tenho algumas notícias ruins para você
 querido
 Pink não está bem, ele ficou no hotel
 E nos mandaram pra cá como uma banda
 substituta
 E nós vamos achar aonde os verdadeiros fãs
 estão⁶⁰¹

Apenas as quatro linhas iniciais são iguais à música que abre o disco, na primeira ele pergunta se alguém havia iludido ela. Agora, ele traz más notícias. Pink deixa emergir todo medo, raiva e sofrimento que por anos foram responsáveis por erguer o muro e cria um personagem fascista que odeia a todos. Assim, este avatar é uma antítese da docilidade, desespero e esperança que ainda existiam enquanto ele estava no quarto de hotel. Como se esta personalidade tomasse o controle total da mente de Pink, chegando a afirmar que o antigo era fraco. O que faz desta fantasia delirante o ponto mais complicado do transtorno mental do protagonista. Na antepenúltima linha, ao falar da banda substituta que havia enviado para cá, é uma referência a própria performance do Pink Floyd na turnê do *The Wall*: como supracitado na introdução deste capítulo, usaram uma banda de apoio falsa que surgia tocando as primeiras músicas. Era uma forma de enganar a audiência que não estava ali presente por completo. Não obstante, as quatro máscaras com formato da face dos integrantes originais que cobriam o rosto dos músicos substitutos foram fotografadas para a capa do disco *“Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980–81”* lançado em 23

⁶⁰¹ *“So ya/ Thought ya/ Might like to go to the show/ To feel the warm thrill of confusion/ That space cadet glow/ I've got some bad news for you Sunshine/ Pink isn't well he stayed back at the hotel/ And they sent us along as a surrogate band/ And we're going to find out where you fans/ Really stand”*. WATERS, Roger. In the Flesh. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado B, faixa 2.

de março de 2000. Na última frase percebemos uma sentença em tom de ameaça, que serve tanto para Pink, que no verso seguinte denunciará quais são seus fãs indesejáveis.

O vocal é declamado de maneira como se Pink estivesse discursando em um púlpito, com eloquência e arrogância, com suporte de vozes do público que o assiste. A bateria de Nick Mason é bem marcada, por vezes a caixa recorda tiros de metralhadora, e faz um batuque nos intervalos de cada verso, que em conjunto com o órgão em estacato dá cadência e eloquência ao verso.

Há alguma bicha aqui esta noite?
 Ponha-os contra o muro!
 Lá está um no holofote, ele não parece certo pra mim
 Ponha-os contra o muro!
 Aquele parece ser judeu!
 E aquele é um preto!
 Quem deixou toda essa escória entrar?
 Tem um fumando maconha e
 Outro com espinhas!
 Se fosse do meu jeito, eu fuzilaria todos
 vocês!⁶⁰²

Em meio ao discurso de ódio, Pink identifica uma série de pessoas que representam minorias, mandando os holofotes iluminar afrodescentes, homossexuais e judeus. Grupos que eram caçados por governos fascistas no período entreguerras, sobretudo o nazismo de Adolf Hitler, a maior inspiração para a criação do personagem e seus símbolos neste ponto da narrativa. Toda a indumentária, símbolos, objetos e roupas utilizadas nos telões, a roupa que Roger Waters usou enquanto representava Pink ao vivo, quanto a que Bob Geldof usou no longa-metragem eram austeras: uma roupa militar preta, coberta com um grande sobretudo de couro da mesma cor, com braceletes contendo o símbolo do partido: dois martelos cruzados nas cores preta, vermelha e branca no lugar da suástica nazista. (ANEXO N). A retidão moral e

⁶⁰² “*Are there any queers in the theatre tonight/ Get 'em up against the wall/ Now that one in the spotlight, he don't look right to me/ Get him up against the wall/ That one looks Jewish/ And that one's a coon/ Who let all this riff raff into the room/ There's one smoking a joint and/ Another with spots/ If I had my way I'd have all of you shot*”.

suposta deformidade física são representadas nos usuários de maconha, muito comuns nos shows do Pink Floyd da época, e em um garoto com espinhas na pele. Todos eles deveriam, segundo a vontade do líder fascista, serem fuzilados contra o muro. Este, que foi erguido ao longo dos anos também serviria de solução final para as vítimas do alterego nazista de Pink. As frases deste verso guardam semelhança, incluindo a sugestão de fuzilamento no muro, com uma cena do filme *O Conformista* (1970), dirigido e escrito por Bernardo Bertolucci e baseado no livro de Alberto Moravia, de 1951. O protagonista Manganiello, interpretado por Gastone Moschin, é um fascista que bola um modo de assassinar seu ex-professor, em uma cena profere as setenças: “Se é por mim, covardes, homossexuais e judeus, eles são todos a mesma coisa. Se dependesse de mim, eu os colocaria contra a parede”⁶⁰³.

Isto posto, estaria ele externando um ódio da sua platéia acumulado ao longo dos anos. Tal como os vislumbres de violência que haviam sido demonstrando em “*Don’t Leave Me Now*” e “*One of My Turns*”. A música explode num instrumental e a mixagem cria um efeito interessante: no lado direito do som estereo escuta-se “*Pink! Floyd! Pink! Floyd!*”. Referência tando à banda quanto ao personagem. E muda para o canto direito: “*Hammer! Hammer!*”. Em alusão ao símbolo do martelo que Waters fazia cruzando os punhos cerrados, enquanto no grande telão e nas bandeiras os opressores martelos vermelho, preto e branco eram projetados no grande muro branco.

“*Run Like Hell*”, de quatro minutos e vinte segundos, começa com sons da multidão que estão assistindo ao show de Pink. Escuta-se um som desconfortante, cordas da guitarra sendo arranhadas, e logo soa familiar, ao arriscar o tema das três partes de “*Another Brick in the Wall*”, mas logo o Pink fascista toma controle do palco e “altera” a música. Ela evoca velocidade⁶⁰⁴, de modo que o título pode ser

⁶⁰³ “*If it’s up to me, cowards, homosexuals and Jews, they’re all the same thing. If it were up to me, I’d stand them all against a wall*”.

⁶⁰⁴ A ideia da velocidade implícita na música foi explorada posteriormente em um documentário mexicano de corrida “*La Carrera Panamericana – With Music by Pink Floyd*” (Diretor Ian McArthur, 1992). Uma versão instrumental de “*Run Like Hell*” foi usada na abertura do documentário, que é sobre a *tour* de 1991, quando o baterista, entusiasta e colecionador de carros, Nick Mason, juntamente com David Gilmour e o gerente do grupo, Steve O’Rourke participaram. Na ocasião várias músicas inéditas fizeram parte da trilha sonora, como “*Carrera Slow Blues*”, “*Pam Am Suffle*” e

traduzido como “corra muito”, “corra para caramba” ou “corra para caralho”, mas que não chega a ser cantado na letra, mas uma palavra aparece no coral de vozes, junto com Gilmour: “Corra, corra, corra, corra”.⁶⁰⁵ Gilmour toca duas trilhas de guitarra, uma delas permanece de fundo até o final, com palhetadas constantes na escala de Ré Maior (D), com pedal de *delay*. Além dos quatro membros, participaram James Guthrie no chimbau, sons de corrida e respiração ofegante e Bobbye Hall na percussão, congas e bongôs.

Pink fascista é uma antítese de seu passado, acuado e amendontrado. E, ainda sob efeito das drogas assusta a plateia. Vejamos a letra, que é interpretada por Waters.

É melhor você maquiuar seu rosto
 Com seu disfarce favorito
 Com seus lábios cerrados
 E seus olhos cegos
 Com seu sorriso vazio
 E seu coração faminto
 Sinta a bile emergindo do seu
 passado culposo
 Com seus nervos em trapos
 Enquanto a concha se despedaça
 E os martelos demolem
 Sua porta
 É melhor você correr!⁶⁰⁶

Pink berra para todos correrem e se esconderem dele e de sua horda fascista. Entretendo, ele enxerga seu próprio passado na plateia. A

“*Mexico 78*”, estas duas últimas exploram a mesma técnica de guitarra palhetada, que vemos em “*Run Like Hell*”.

⁶⁰⁵ Optou-se por manter o palavrão porque esta seria a melhor tradução para a palavra, isto pois *hell*, inferno em tradução literal, tem conotações mais pesadas na literatura inglesa, e não há equivalente para “corra como inferno” na Língua Portuguesa. Não obstante, nos concertos da turnê esta música era anunciada por Waters como “*Run Like Fuck*”, portanto usando um palavrão.

⁶⁰⁶ “*You better make your face up/ In your favorite disguise/ With your button-down lips/ And your roller blind eyes/ With your empty smile/ And your hungry heart/ Feel the bile risin/ From your guilty past/ With your nerves in tatters/ As the cockleshell shatters/ And the hammers bater/ Down your door/ You better run*”. GILMOUR, David; WATERS, Rogers. *Run Like Hell*. In: In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado B, faixa 3.

necessidade de se esconder, seja atrás de um muro ou sob uma pesada maquiagem, relembra um passado repleto de remorso e o faz esboçar um sorriso vazio, com olhar sem expressão. Porém o coração faminto descrito na sexta linha resguarda a esperança de ser notado e receber atenção e que pudessem recuperar uma certa felicidade. A letra sugere uma metamorfose, com o gosto amargo da bile subindo a traquéia, e que aquele novo Pink havia saído de uma concha. A concha é uma espécie de exoesqueleto que protege o crustáceo enquanto este cresce, mas logo é abandonada quando não cabe mais nela, para assim produzir uma nova casca. Entretanto, a alegoria aqui é que Pink quebrou de dentro para fora, com o seu símbolo opressor, o martelo, que com violência e opressão, ameaça quebrar a porta de todos as minorias sociais perseguidas e enumeradas por ele na música anterior. Durante este trecho na adaptação de 1982, e mesmo no telão durante as turnês, uma série de skinheads verdadeiros fazia o papel dos políticos que usavam um aríete vermelho para quebrar portas e casas.

É melhor você correr o dia inteiro
 E a noite inteira
 E manter seus sentimentos sujos bem guardados
 E se você for levar sua namorada para sair hoje
 à noite
 É melhor estacionar o carro bem fora de vista
 Pois se o pegarem no banco de trás tentando
 trepar
 Vão mandá-lo de volta
 Para a mamãe
 Num caixote de papelão
 É melhor você correr!⁶⁰⁷

O verso segue ininterrupto e sem perder a velocidade instrumental. As primeiras sentenças fazem ameaças e incitam uma espécie de paranoia social, ao sugerir que todos corram sem parar. Há também uma vigilância opressora que não permite a demonstração de sentimentos e afetos, comuns às distopias que tocam no controle dos

⁶⁰⁷ “*You better run all day/ And run all night/ And keep your dirty feelings deep inside/ And if you're taking your girlfriend out tonight/ You better park the car well out of sight/ Cause if they catch you in the back seat/ Trying to pick her locks/ They're gonna send you back to Mother/ In a cardboard box/ You better run!*”.

corpos, do pensamento e sentimento. Assim, afeto, amor e fortes laços que podem evoluir para um fortalecimento da sociedade são considerados subversivos e sujos. Nesta sociedade o sexo também é visto como um ato impróprio e punido com a vida. Lembremos que Pink fascista está discursando para uma plateia jovem, e o sexo no carro parece encaixar com esta faixa etária. Contudo, ao citar a sua mãe, o Pink fascista parece lembrar que ela foi a responsável por sua sexualidade reprimida. Em seguida há o único solo de sintetizador do disco, feito por Richard Wright. Em meio aos *riffs* de guitarra diversos efeitos podem ser ouvidos, dentre os quais, risadas lunáticas, respirações ofegantes, barulho de passos e colisão de carros, como usados em *The Dark Side of the Moon* e *Wish You Were Here*. Aqui eles servem para enaltecer a confusão na mente do protagonista. No final escuta-se um berro de Pink na voz de Waters, semelhante “*The Happiest Days of Our Lives*” e “*Another Brick in the Wall, (Part 2)*”.

O disco inteiro faz um grande movimento cíclico, se pegarmos, por exemplo o professor que, humilhado por sua esposa, descontava a raiva nos seus alunos – dentre eles Pink, – que cresceu, por não saber lidar com seus ódios, medos e frustrações, criou uma versão violenta de si e expurgou sua raiva como músico sobre a sua plateia, e que agora, exige o mesmo de seus fãs. É um ciclo vicioso de ódio. A ideia circular da inevitabilidade do sofrimento na vida, que estamos vendo em todas as distopias do Pink Floyd.

A trajetória de Pink fascista segue com “*Waiting For the Worms*” com quatro minutos e quatro segundos. Ela é musicalmente bem rica, é dividida em quatro partes, cada uma dela com duração de um minuto, sendo a primeira parte semelhante à terceira e a segunda com a quarta parte. É repleta de vozes, sintetizadores e sessões instrumentais cujo andamento é separado pela bateria. A linha de baixo é feita por Waters no sintetizador EMS VCS 3, que por sua vez também desenvolve múltiplos vocais. Gilmour toca guitarra base e solo, bem como várias trilhas de vocal e o sintetizador Prophet-5. Os demais membros nos instrumentos de costume, além de Bob Ezrin, piano e vocais de apoio. Igualmente faz se o uso dos corais com um crescendo aberto, com atmosfera positiva, isto por que a escala é em Sol Maior (G), cujas múltiplas camadas de vozes masculinas preparam o ouvinte para algo grandioso⁶⁰⁸. A bateria de Mason segue em cadência militar

⁶⁰⁸ O coral novamente é formado pelos músicos que já vinham participando das canções anteriores: Bruce Johnston, Jim Haas, John Joyce, Joe Chemay, Stan Farber e “Toni” Tennille. FITCH; MAHON, 2006, p. 108.

que remete às músicas “*The Happiest Days of Our Lives*” e “*Goodbye Cruel World*”. Escuta-se o barulho da multidão gritando “*Hammer! Hammer!*”, e logo o vocalista inicia uma contagem em alemão “*Eins, zwei, drei, alle!*” (“Um dois, três, todos!”). Ao se expressar neste idioma, Pink cria uma ligação da violência de sua personagem com o nazismo alemão. Além do mais, é como se o protagonista se transformasse justamente em um dos algozes de seu próprio pai. Inclusive em uma breve introdução na voz de Gilmour há uma citação: “Ooooh você não pode me alcançar agora/ Ooooh não importa de que forma você tente/ Adeus mundo cruel, acabou”⁶⁰⁹. Estas primeiras frases são extremamente curiosas, como se esta nova versão maléfica de Pink estivesse dizendo para ele mesmo, que ele havia tomado as rédeas de sua já precária sanidade, da vida e do palco. Aqui, orgulhoso de sua nova condição perversa, não é uma despedida para isolar-se do mundo, como visto na canção que conclui a primeira metade do disco, mas sim um novo isolamento, uma nova transformação definitiva – ao usar o “adeus” – que rompe com o Pink isolado. Assim, ao longo da narrativa distópica percebemos três fases distintas na jornada do protagonista. Um eu “puro”, que cresce com uma suposta essência e sede pela vida; um eu isolado pela sociedade, circunstâncias, família e instituições e um novo eu, psicótico e facista que externa todos os medos com os quais cresceu e rechaça nos outros.

A voz plácida e calma de Gilmour é intercalada com as sentenças que iniciam em “esperando”, interpretadas na voz aguda e fria de Waters: “Sentado num *bunker* aqui atrás do meu muro/ Esperando os vermes chegarem/ Num isolamento perfeito aqui atrás do meu muro/ Esperando os vermes chegarem”⁶¹⁰. Quais são os vermes os quais o eu lírico se refere? Podemos conjeturar que o isolamento não é assim tão perfeito e que ele está travando uma batalha interna, com sua mente repleta de minhocas, que também podem ser interpretadas como as minorias que ele deseja eliminar. Em seguida voz de Waters abafada com megafone serve como uma ponte para o verso principal: “Estamos esperando ter sucesso e indo nos reunir fora da Câmara Municipal de

⁶⁰⁹ “Eins, zwei, drei, alle”/ Ooooh you cannot reach me now/ Ooooh no matter how you try/ Goodbye cruel world it's over/ Walk on by”. WATERS, Roger. *Waiting For the Worms*. In: In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado B, faixa 4.

⁶¹⁰ “*Sitting in a bunker here behind my wall/ Waiting for the worms to come/ In perfect isolation here behind my wall/ Waiting for the worms to come*”.

Brixton onde nós estaremos...»⁶¹¹. Vimos no capítulo anterior que Brixton era um centro multicultural de Londres, marcado pela presença de imigrantes afro-caribenhos. Assim, marcar um comício ou desfile militar naquele bairro, como uma forma de provocação e emplacar seu conceito de limpeza e solução final.

Notemos o verso seguinte:

Esperando limpar essas porcarias
 Esperando limpar a cidade
 Esperando para seguir os vermes
 Esperando para vestir uma camisa preta
 Esperando para urinar nos fracos
 Esperando arrebentar as janelas
 E chutar as portas deles
 Esperando pela solução final
 Para fortalecer a tensão
 Esperando seguir os vermes
 Esperando abrir os chuveiros
 E incendiar as fornalhas
 Esperando pelos gays e pelas feras selvagens
 E os comunistas e os judeus
 Esperando para seguir os vermes⁶¹²

O início de cada sentença é cantado pelo grave coral em uma melodia marcial que fecha com pesados acordes de órgão. As orações subsequentes estão com efeito de megafone. Um equipamento utilizado por policiais para alertar criminosos, fazê-los sair de seus esconderijos. A ideia de eugenia e limpeza das cidades é vista já nos primeiros versos. Quando sugere cortar as porcarias e folhas secas, aquelas que não tem mais serventia para a árvore, assim como um cidadão considerado diferente é para a sociedade segregada de Pink. Todo ódio, homofobia e racismo seria solucionado com a eliminação

⁶¹¹ “*We're waiting to succeed/ And going to convene outside Brixton/ Town Hall where we're going to be*”.

⁶¹² “*Waiting to cut out the deadwood/ Waiting to clean up the city/ Waiting to follow the worms/ Waiting to put on a black shirt/ Waiting to weed out the weaklings/ Waiting to smash in their Windows/ And kick in their doors/ Waiting for the final solution/ To strengthen the strain/ Waiting to follow the worms/ Waiting to turn on the showers/ And fire the ovens/ Waiting for the queers and the coons/ And the reds and the Jews/ Waiting to follow the worms*”.

destas minorias com a ajuda de fornalhas, como usado no holocausto judeu.

Os “*Blackshirts*” na quarta linha faz referência às vestimentas usadas pela União Britânica de Fascistas (BUF), partido fundado em 1932 por Sir Oswald Mosley, depois da união de diversos grupos fascistas e de extrema direita do Reino Unido. O símbolo é uma bandeira vermelha com um círculo branco no meio, cortado com um raio azul. Posteriormente o nome do partido passou a ser ‘União Britânica de Fascistas e Nacional-Socialistas’ e em 1937, reduziu seu nome apenas para União Britânica⁶¹³. O próprio Mosley havia visitado Benito Mussolini em 1932 e 1936, de onde havia extraído parte do caráter nacionalista e autoritário de seu movimento. Nesta viagem tomou conhecimento do uniforme da *Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale* (MVSN), um movimento paramilitar também chamado de Camisas Negras⁶¹⁴.

A BUF posicionava-se contra a entrada do Reino Unido na Segunda Guerra declaravam apoio aberto a Hitler e tinham uma posição anti-semita e anti-comunista dentro do Reino Unido, o que levou a confrontos, como a Batalha de Cable Street, envolvendo trinta mil pessoas, em 4 de outubro de 1936, no bairro londrino de Whitechapel. A União Britânica de Fascistas organizou uma passeata escoltada pela Polícia Metropolitana de Londres, contudo receberam resistência de uma liga antifascista formada por judeus, comunistas, anarquistas e membros do Partido Trabalhista Independente. Centenas de pessoas saíram feridas e outras presas⁶¹⁵. Diversos integrantes foram presos,

⁶¹³ GOTTLIEB, Julie V.; LINEHAN, Thomas P. *The Culture of Fascism: Visions of the Far Right in Britain*. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2003, p. 8.

⁶¹⁴ KEELEY, Thomas Norman. *Backshirt Torn: Inside The British Union Of Fascists, 1932- 1940*. (Dissertação de Mestrado em História). Simon Fraser University, Otwa.1998. <http://www.colle ctionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape17/PQDD_0026/MQ37564.pdf> Acesso em 8 de agosto de 2018. p. 58.

⁶¹⁵ KUSHNER, Anthony, VALMAN, Nadia. *Remembering Cable Street: fascism and anti-fascism in British society*. Vallentine Mitchell & Co Ltd, 2000.p.182. e BARLING, Kurt Barling. *Cable Street: ‘Solidarity stopped Mosley’s fascists’*. In: BBC Londres, 4 de outubro de 2011. <<https://www.bbc.co.uk /news/uk-england-london-15171772>> Acesso em 8 de agosto de 2018.

perseguidos e exilados após a dissolução e declaração da ilegalidade do partido em 1940.

Gilmour retorna para dividir os vocais, na mesma dinâmica do primeiro verso:

Você gostaria de ver a Bretanha
 Reinar novamente meu amigo?
 Tudo que você tem a fazer é seguir os vermes
 Você gostaria de enviar nossos primos de cor
 Para casa novamente meu amigo?
 Tudo que você precisa fazer é seguir os vermes.
 Tudo o que você deve fazer é seguir os
 vermes⁶¹⁶

A grandeza nacional da “*Bretannia*” – (na letra não está “*Great Britain*”, o que faz novamente referências aos movimentos de extrema direita, que utilizavam somente esta denominação) - só seria possível com todas estas ações. Aqui aparece a discussão sobre reenviar os afrodescendentes para o continente africano. Em defesa de uma suposta cultura britânica pura, os que não são britânicos serão expurgados. No final utiliza-se a parte instrumental de “*Hey You*”, enquanto o megafone quase inaudível anuncia “Os vermes vão se reunir fora da rodoviária de Brixton”. Em seguida a multidão grita pelos martelos novamente.

O prelúdio antes da última cena é a música “*Stop*”, obscura, triste e intimista, com apenas trinta segundos. Apenas acompanhada no piano pelo produtor Bob Ezrin, enquanto Waters interpreta um Pink lamurioso e arrependido, cujo efeito das drogas havia passado e não mais se reconhece naquela carapuça fascista.

Pare!
 Eu quero ir pra casa
 Tire esse uniforme
 E deixe o show
 E eu estou esperando aqui nesta cela
 Porque eu preciso saber
 Se fui o culpado todo esse tempo⁶¹⁷

⁶¹⁶ “*Would you like to see Britannia/ Rule again my friend/ All you have to do is follow the worms/ Would you like to send our colored cousins/ Home again my friend/ All you need to do is follow the worms*”.

⁶¹⁷ “*Stop/ I wanna go home/ Take off this uniform/ And leave the show/ And I'm waiting here in this cell/ Because I have to know/ Have I been guilty all this time?*”. Stop. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado B, faixa 5.

Podemos ver no protagonista uma figura cansada, que alcança o fundo do poço, se rende ao seu passado e procura uma verdade sobre sua condição. A primeira palavra com ponto de exclamação é uma ordem abruptada, uma chacoalhão e tomada de consciência sobre si. E, ao afirmar que quer tirar o uniforme e ir embora do show, não se trata somente do espetáculo, daquela noite em especial, mas de toda sua vida.

A penúltima frase ecoa em *fade out*, enaltecendo a necessidade de Pink saber a verdade sobre seu real estado, buscando enfim assumir a responsabilidade por sua situação e ações. É como se ele passasse a perceber que ele foi o maior culpado pelo próprio isolamento, por estar nesta cela mental, e não somente terceiros que colocaram tijolos ao redor de si. Assim, “*to know*”, permanece até o final, quando a palavra “*time*” também recebe o mesmo efeito. Paralelamente o andamento do piano desacelera, arrastando-se, tal como Pink. Esta música, apesar de curta, é um ponto na virada da trajetória do personagem.

O acerto de contas de Pink com sua consciência e seu passado acontece na penúltima música do disco, “*The Trial*” com cinco minutos e treze segundos. Dois elementos musicais são notáveis nessa composição. O primeiro é a interpretação e versatilidade na técnica vocal de Roger Waters, que altera timbres, sotaques e entonações para dar profundidade a todos os personagens e dramaticidade à cena. Segundo Marcos Napolitano, a palavra cantada pode ganhar sentido diverso, e mesmo contrário, dependendo da altura, timbre, duração, contraponto instrumental e outros aspectos. Assim, o autor aponta a necessidade para atentar a relação letra-voz, presentes em dois parâmetros que juntos formam a música: “1) os parâmetros verbopóeticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração tímbrica, vocalização etc.)”⁶¹⁸

A ausência de David Gilmour na divisão dos vocais pode ser interpretada como uma estratégia narrativa. Isto por que todos os personagens não estão realmente ali, mas sim como manifestação da consciência do próprio Pink, que vinha sendo interpretado regularmente por Waters. O segundo elemento é o arranjo inteiro da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque, conduzida novamente por Michael Kamen, que se assemelha mais às operetas e música de câmara. Entretanto o

⁶¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. Cap. III. Para uma história cultural da música popular. In: NAPOLITANO, 2002. p. 79.

arranjo foi composto por Ezrin, que recebeu co-autoria da música. Além dos quatro integrantes, duas cantoras de apoio foram convidadas, Clare Torry, que já havia colaborado nos vocais de “*The Great Gig in the Sky*” e Vicki Brown⁶¹⁹. Novamente o recurso da teatralização aqui é levado ao máximo, de modo que a orquestra parece funcionar como os movimentos dos personagens, como no cinema mudo, quando a música erudita era editada com o vídeo, de forma que a mesma funcionava como a movimentação dos personagens.

O cenário é um grande julgamento onde Pink está sendo acusado de “mostrar sentimentos de natureza quase humana”. Há o juiz, o promotor, a mãe, a esposa e professor e cada um deles é interpretado por Waters com sotaques específicos. Os membros do judiciário têm um sotaque da aristocracia de Londres, enquanto a mãe tem um sotaque do norte da Inglaterra; o professor tem sotaque escocês, a mãe tem sotaque do norte da Inglaterra. Assim, a estrutura lírica é bem dividida, intercalando parágrafos com testemunhas de acusação de Pink, dos magistrados e da defesa.

O sopro de trombone anuncia a entrada dos envolvidos, que aproximam-se marchando. Acordes de violino e badaladas de sino estabelecem uma atmosfera de um circo *nonsense*. Quem abre a sessão é o promotor, após a batida do malhete:

Bom dia, verme Vossa Excelência
 A coroa mostrará claramente
 O prisioneiro que agora se levanta diante de vós
 Foi pego em flagrante mostrando os
 sentimentos
 Mostrando os sentimentos de uma natureza
 quase humana
 Isto não se faz
 Chame o professor!⁶²⁰

⁶¹⁹ Requisitada artista que havia colaborado com dezenas de artistas, entre os quais, Elton John, Nazareth, Robert Palmer, The Kinks, já havia lançado um disco solo, *From the Inside* (1977).

⁶²⁰ “*Good morning Worm/Your honour the crowd will plainly show/ The prisoner who now stands before you/ Was caught red handed showing feelings/ Showing feelings of an almost human nature/ This will not do*”. EZRIN, Bob; WATERS, Roger. *The Trial*. In: Pink Floyd. *The Wall*. Disco 2. Lado B, faixa 6.

O promotor, que representa a Coroa, se refere ao juiz como um verme, adjetivo que representa decadência e sujeira de diversos personagens, como supracitado em músicas anteriores. Aqui, o magistrado é o poder máximo criado pelo inconsciente reprimido e isolado de Pink, portanto estaria numa hierarquia superior de personagens nefastos, o que explica ser chamado de verme. Assim, a acusação de “mostrar sentimento de natureza quase humanas” coloca os magistrados na mesma posição daqueles que esmagaram seus sentimentos, sonhos e particularidades. Ele não deveria ter clamado para que seu pesadelo fascista tivesse fim, como fez em “*Stop*”. Assim, titubear foi uma forma de acordar dentro de seu isolamento. Assim, aos berros, anuncia a primeira testemunha, o professor.

Eu sempre disse que ele não daria em nada
 No final, Vossa Excelência
 Se tivessem deixado fazer do meu jeito, eu o
 Teria posto na linha
 Mas minhas mãos estavam atadas
 Os artistas e os mais sensíveis
 Perdoaram-no até de assassinato
 Deixe-me martelá-lo hoje?⁶²¹

Com a voz esganiçada e repleta de ira, o professor, que havia sido apresentado em “*Another Brick in the Wall (Part two)*”, acusa Pink de ter se transformado em nada. O martelo, instrumento usado pelo Pink fascista, aqui se manifesta como meio de repressão e ódio do professor, e assim o protagonista acaba por continuar a corrente de ódio, tornando-se, em parte, a imagem do próprio professor. Pode-se intuir, mas não de forma conclusiva, que o assassinato ao qual refere o professor seria de Pink com a *groupie* no hotel, ou mesmo o fuzilamento metafórico do Pink fascista. A orquestra ora repete as melodias antes entoadas pelo verso, o que recorda filmes de comédia, como exemplo a flauta doce dá um tom tragicômico, ora a melodia e harmonia caminhando juntas. O instrumental esvazia-se, e após um breve silêncio, volta pesado acompanhando a interpelação de Pink e das testemunhas presente.

⁶²¹ “*I always said he'd come to no good/ In the end your honor/ If they'd let me have my way I could/ Have flayed him into shape/ But my hands were tied/ The bleeding hearts and artists/ Let him get away with murder/ Let me hammer him today?*”.

Louco
 Minhocas na cabeça, eu sou louco
 Pirei mesmo
 Deveriam ter tirado minhas bolinhas de gude
 “Louco... minhocas na cabeça, ele é louco”⁶²²

O esgotamento emocional e físico do protagonista é notado através de uma interpretação arrastada e triste da voz de Waters. A ideia de choro e lamúrio é também enaltecido pelas cordas da orquestra. Para a expressão na segunda frase, originalmente “*Toys in the attic*”⁶²³, que significa agir de forma excêntrica, lunática, com ações e fala *nonsense*, optei em tradução livre por “minhocas na cabeça”, embora a maioria das revistas especializadas façam uma tradução literal ou use “macacos me mordam”, que não teria relação com o sentido original. Após a rendição e aceitação de sua péssima saúde mental, Pink recebe o julgamento de todos presentes.

No terceiro verso entra a esposa:

Seu merdinha, você está nessa agora
 Espero que joguem a chave fora
 Você deveria ter falado comigo mais vezes do
 que fez,
 Mas não! Você tinha que fazer do próprio jeito,
 Você tem destruído alguns lares ultimamente?
 Apenas cinco minutos, Verme Vossa
 Excelência
 Ele e eu, a sós⁶²⁴

⁶²² “*Crazy/ Toys in the attic I am crazy/ Surly gone fishing/ They must have taken my marbles away/ “crazy toys in the attic he is crazy”*”

⁶²³ “*Toys in the Attic*” é também o nome de um disco de 1975 da banda australiana Aerosmith que trata do tema da obscuridão na mente humana. Como a letra sugere: “In the attic, lights; Voices scream, nothing seems/ Real's a dream/ Leaving the things that are real behind/Leaving the things that you love from mind/ All of the things that you learned from fears/ Nothing is left for the years, voices scream/ Nothing seems real's a dream”. TYLER, Steve. PERRY, Joe. *Toys in the Attic*. 1975. Faixa 1. (Columbia, EUA, 36 min). É ainda título de um filme do diretor estadunidense George Roy Hill, de 1963, intitulado “Na Voragem das Paixões no Brasil”.

⁶²⁴ “*You little shit your in it, now/ I hope they throw away the key/You should have talked to me more often/ Than you did, but no! You had to*

Antes da acusação em si, a esposa zomba da situação precária dele. A esposa o culpa de não ter sido um bom marido, de não conversar com ela, nem dar atenção suficiente, o que resultou num irreparável distanciamento e mútua traição. Com certa ironia e sarcasmo ela pergunta se ele tem destruído lares ultimamente, aqui lar no sentido de uma família. Recordemos que não é esposa em si, mas a imagem montada pela culpa do subconsciente de Pink. Assim, é a primeira vez que ele tem certa empatia pelo ponto de vista da própria ex-esposa, e que, portanto, suas ações, negligência e isolamento são o principal responsável pelo fim do relacionamento, tirando a visão cega e o vitimismo que havia em “*Don’t Leave Me Now*”. Com isso, quando a esposa pede cinco minutos com ele talvez como uma forma de violência vingativa, é como se o próprio Pink se rendesse, e confessasse sua culpa.

Vejam os a mãe:

Bebê

Vem com a mamãe filhinho, deixe-me segurá-lo

Em meus braços

Senhor nunca quis que ele causasse

Algum problema

Por que tinha que me deixar?

Verme, Vossa Excelência, deixe-me levá-lo para casa⁶²⁵

Ao contrário dos demais personagens, a mãe não o culpa e nem tem soluções violentas, funcionando como uma testemunha de defesa do filho. Nesse sentido ela vem oferecer justamente aquilo que ela fazia desde a infância: excesso de zelo e superproteção. Tenta tirar qualquer peso de culpa do filho, e querendo assumir ela mesmo a responsabilidade pelos seus atos. Assim, ela acusa ele de tê-la abandonado o que faz com que Pink ainda pareça infantilizado e não sabendo lidar com a frustração. Isto porque é como se ele não houvesse tirado nem uma importante lição, como nos outros testemunhos. Isto

go/Your own way, have you broken any/ Homes up lately?/ Just five minutes, Worm your honor/ Him and Me, alone”.

⁶²⁵ “*Baabe!/ Come to mother baby, let me hold you in my arms/ M’lud I never wanted him to get in any trouble/ Why’d he ever have to leave me?/ Worm, your honor, let me take him home”.*

porque é ele, manifestando-se em seus próprios alçôzinhos, o que nos leva à uma conclusão de que os tijolos familiares são os mais complexos de remover, porque ele reafirma o comportamento da mãe em “*Mother*”. Em contrapartida, o arrependimento talvez recaia no abandono à sua mãe, como a pergunta da penúltima frase. Novamente o refrão com a defesa de Pink retorna:

Louco
Sobre o arco-íris, eu sou louco
Grades na janela
Deveria haver uma porta no muro
Por onde entrei!
Louco, sobre o arco-íris, ele é louco⁶²⁶

Outra vez Pink faz referência à sua sanidade. Contudo há uma enorme diferença aqui, ele busca uma saída, espreita pelas grades da sua prisão e até mesmo uma porta que o leve para fora, esquecendo-se que ele mesmo construiu um muro, de dentro para fora, desde a sua infância. A segunda frase pode ser uma referência ao filme “*Mágico de Oz*” (1939), cuja música tema é “*Over the Rainbow*”⁶²⁷. Lembrando que a protagonista Dorothy procurava um lugar acima do cinza das chaminés onde ela pudesse sonhar e não existiria nenhum problema. O lugar de sossego, portanto, pode ser além de um arco-íris ou confortavelmente atrás de um muro. Tanto na fantasia de Dorothy quanto na distopia de Pink há a procura de um não lugar, de uma negação de seus problemas reais.

As notas de “*Another Brick in the Wall*” anunciam a entrada do juiz no quinto verso. É a primeira vez que a guitarra de Gilmour acompanha a orquestra enquanto a voz de Waters é empossada de modo a parecer terrível, vilanesca, com acréscimos de vocais de apoio.

A evidência diante da corte é
Incontestável, não há necessidade de
O júri se retirar
Em todos os meus anos de magistrado
Eu nunca ouvi falar

⁶²⁶ “*Crazy/ Over the rainbow, I am crazy/ Bars in the window/ There must have been a door there in the wall when I came in/ “Crazy, over the rainbow, he is crazy”.*

⁶²⁷ GARLAND, Judy. *Over the Rainbow*. IN: *Over the Rainbow*. MGM, 1939.

De alguém mais merecedor
 Da pena máxima da lei
 A forma que você as fez sofrer
 Suas exóticas esposa e mãe
 Enche-me de vontade de defecar!
 “Ei Juiz! Cague nele!”
 Desde então, meu amigo, você tem revelado
 seu
 Medo mais profundo
 Eu o condeno a ser exposto diante dos
 Seus semelhantes
 Derrubem o Muro!⁶²⁸

Recordemos que a mente de Pink está confusa e atordoada. Ele não somente se isolou, mas criou uma versão mais obscura de si. E aqui, o juiz pondera entre o lado mau e fascista e o lado assustado do protagonista, e acusa Pink mesmo de não haver conseguido manter seu isolamento ao “demonstrar sentimentos quase humanos”. Em várias músicas permeava uma dose de esperança de se reconectar com o mundo, manifesta em uma ponta de humanidade, e que, portanto, teria falhado com a premissa de se isolar do mundo. Logo nas primeiras frases o juiz afirma que já tem de antemão sua sentença, sem haver a necessidade da reunião do júri para dar sua posição. A construção do muro foi uma forma de autoproteção e segurança de Pink contra o mundo exterior e as pessoas ao seu redor. Mas Pink já havia percebido que todo isolamento é culpa sua, e não das mulheres de sua vida, tornando a razão de existir do muro obsoleta. Assim, nessa batalha mental entre manter e sair do isolamento. Sair desta condição seria o máximo de punição aos olhos do juiz. Por fim, o juiz, que neste julgamento também é um personagem criado pelo exemplo máximo da culpa, da responsabilidade e da consciência do próprio Pink, decide pela derrubada do muro.

⁶²⁸ “The evidence before the court is/ Incontrovertible, there's no need for the jury to retire/ In all my years of judging/ I have never heard before/ Of someone more deserving/ Of the full penalty of law/ The way you made them suffer/ Your exquisite wife and mother/ Fills me with the urge to defecate!/ “Hey Judge! Shit on him!”/ Since, my friend, you have revealed your/ Deepest fear/ I sentence you to be exposed before/ Your peers/ Tear down the wall!/ “Tear down the wall!”

Na metade do verso o magistrado afirma haver vontade de defecar sobre o réu, e a multidão pede que assim o faça. Vale ressaltar que a ilustração do juiz feita por Gerald Scarfe é um carrancudo e grotesco ser que usa peruca, tal qual a tradição britânica, com formato de uma grande nádega, com as pernas arqueadas, do queixo sai uma bolsa escrotal, e sua boca seria o próprio ânus. Esta personagem passa no telão durante a performance ao vivo e tomava o centro principal da cena do julgamento no longa-metragem, com suas enormes pernas, sobre grandes arquibancadas. Junto com a sentença a guitarra explora em *Mi menor (Em)* o motivo que aparece em várias partes do disco, como em *“Another Brick in the Wall”* e mais recente em *“Waiting for the Worms”*, e em conjunto com uma pesada bateria de Nick Mason, trazem a mudança brusca de Pink. Um grande coro replica a sentença *“Derrubem o muro”* e então escuta-se o barulho de pedras ruindo e desmorando, é o sinal do muro sendo derrubado, seguida de um forte vento.

A vigésima sétima e última música é *“Outside the Wall”*, com um minuto e quarenta e um segundos. Apesar do título ela não revela o que aconteceu com Pink, mas podemos fazer alguns apontamentos. Dentro de toda estrutura narrativa do disco funciona como epílogo, onde o vocal realizado por Waters opera como um narrador distante da trama, e faz algumas ponderações sobre os envolvidos com o isolamento de Pink. Não cita nomes e personagens mais, a história em si, acabou em *“The Trial”*, mas faz uma espécie de *“moral da história”* em viver isolado.

Ela inicia com o som do vento e pequenos ruídos, para dar ideia de vazio, visto que ele não bate mais na estrutura que fora ao chão. Entre os músicos convidados estão Frank Marocco na concertina, Larry Williams toca clarinete, Trevor Veitch no mandolim⁶²⁹ e o Coral de Crianças de Nova Iorque. É a música mais silenciosa e vazia do disco, de modo que Roger Waters é o único membro do Pink Floyd como vocalista. Quando executada ao vivo, todos os músicos desde o Pink Floyd até os contratados para a turnê, dão a volta nos destroços e entram lentamente em fila indiana, enquanto tocam instrumentos acústicos. A sonoridade e o instrumento entoam uma triste melodia que remete a uma

⁶²⁹ Mandolim, por vezes Bandolim, é um instrumento de quatro cordas dupla de origem italiana. Ele é pequeno, tem o formato de uma pêra cortada transversalmente e apresenta cordas duplas afinadas igual a um violino (Sol, Ré, Lá e Mi).

vigília, uma procissão cristã, lenta e reflexiva. A voz é macia e sussurrada.

Sozinhos, ou aos pares
 Aqueles que realmente te amam
 Caminham de cima embaixo e do outro lado do muro
 Alguns de mãos dadas
 Outros juntos em bandos
 Os de bom coração e os artistas
 Fazem sua parte
 E ao lhe derem tudo que tem
 Alguns cambaleiam e caem, afinal de contas
 não é fácil
 Batendo seu coração contra o muro de algum
 maluco⁶³⁰

A primeira linha é como se narrasse para que os músicos envolvidos entrassem no palco. Mas também, a própria esposa de Pink, que o acompanhou sozinha, isolada ao seu lado. A primeira expressão na terceira frase “*walk up and down*” também pode ser entendida como “fazem de tudo”, aqui no sentido de que não abandonar a pessoa, mesmo enquanto ela opta por isolar-se, em sua precária condição mental. A quinta linha pode falar tanto de coletivos de pessoas, quanto de bandas, grupos musicais, o que, mais uma vez seria uma referência ao próprio Pink, de como o isolamento entre os próprios integrantes poderia levar a caminhos tortuosos.

A relação com Roger Waters e os demais membros ficou cada vez pior depois de *Animals*; Richard Wright, por exemplo, não tinha espaço para expressar sua musicalidade e colaborar com a banda. Segundo o tecladista, o fato de Waters pegar para si o peso de ser o principal letrista, o fez pensar ser a própria banda. Gilmour queria evitar que a ditadura de Waters atrapalhasse a parte musical que todos tinham a oferecer. Por ironia, uma das alegorias do ditador que criou em *The*

⁶³⁰ “*All alone, or in twos/ The ones who really love you/ Walk up and down outside the wall/Some hand in hand/ Some gathering together in bands/ The bleeding hearts and the artists/ Make their stand/ And when they've given you their all/ Some stagger and fall after all it's not easy/Banging your heart against some mad buggers/Wall. Call the schoolmaster*”. Outside the Wall. In: Pink Floyd. The Wall. Disco 2. Lado B, faixa 5.

Wall, se comportava como um ditador com seus pares.⁶³¹ Segundo Richard Wright, que deixou a banda após o projeto, “Não havia mais amizade entre os quatro membros”.⁶³²

“*Outside the Wall*” é uma mensagem geral de que se isolar demais, eventualmente, até aqueles que te amam, vão te abandonar. Há um limite para o amor e tolerância para aqueles que se isolam em definitivo. É como um conselho para deixar as pessoas ajudarem a sair de seus próprios muros. Segundo Waters, a derrubada do muro “é o próprio Pink se livrando de suas restrições e voltando a ser um ser humano ao se libertar de todas essas coisas, que o restringiam, que o sufocavam”.⁶³³

Dos quatro discos que analisei até o presente capítulo, todos tocam neste ponto: a necessidade de manter as relações sociais e afetivas em ordem de atravessar com harmonia a jornada da vida. As distopias do Pink Floyd acontecem justamente por falhas nestas conexões sociais. Medo, dor e opressão são sintomas que acontecem em um mundo contemporâneo doente, a questão é como não se deixar ser engolido, e criar muros ao redor de si. Bem no final há um corte abrupto e escuta-se a meia frase “*Isn't this where...*” Isto, porque, como citado ela completa a metade final da sentença “*...we came in?*”, que é dita logo na abertura da primeira música “*In the Flesh*”. Em tradução livre seria algo como “não é aqui que entramos”, ou “não é por isso que estamos nessa?”. A ideia cíclica que é estabelecida novamente, o muro foi derrubado. Mas novos tijolos podem ser recolocados, e o sofrimento se renova.

4.5 O Muro: Espetáculo e imagens do filme ao documentário

Como supracitado, *The Wall* é um projeto audacioso e complexo e que permite ao espectador uma riqueza de releituras, formatos e mídias. Não cabe aqui medir qual é experiência narrativa mais completa, seja escutar o disco, ver as imagens, ir ao espetáculo, qual turnê e contexto for, ou assistir ao filme. Entendemos que a recepção passa por diversos parâmetros como língua, faixa etária, gênero, posição geográfica e seus contextos, o que esta tese não se

⁶³¹ THE PINK Floyd Story – Which One’s Pink. Direção de Chris Rodley. Produção de Chris Rodley. Música: Pink Floyd. BBC. Londres: 2007. (59:58 mim), son, color.

⁶³² BEHIND The Wall Documentary. Dir. Bob Smeaton, 2000.

⁶³³ Idem.

propôs a analisar. Outrossim, percebe-se como esta distopia pode ganhar novos sentidos, a partir de diferentes plataformas. Para alcançar tal objetivo, farei ressalvas a respeito destas diferenças narrativas. E em seguida buscarei o exemplo da análise de três músicas do filme *Pink Floyd The Wall*, de 1982. Ressalta-se, de antemão, que não será uma análise linear baseada no roteiro, mas sim pinçar determinadas cenas e elementos para perceber como a linguagem cinematográfica possibilita novos olhares a respeito de uma narrativa distópica previamente conhecida pelo público em outro formato.

Venho defendendo que cada disco, assim como todo objeto e documento histórico, está circunscrito no seu tempo, no seu contexto histórico. E, se mudarmos algumas nuances, situações geopolíticas, novas imagens e conjuntura, o sentido pode ser renovado. E isso se dá tanto na turnê da banda completa em 1980, nas turnês solo de Roger Waters em Berlim de 1990 ou no México em 2016. A trajetória de Pink obviamente é recontada, mas ela parece ir para segundo plano no espetáculo ao vivo. O que sobressai é a mensagem de crítica política atualizada para cada país que o espetáculo visita. Assim, o que resiste ao tempo, é o muro em si, cuja metáfora é sucessivamente trazida para o momento presente: seja a queda do muro de Berlim, a proposta de construção do muro entre o México e os EUA ou muro entre Palestina e Israel. Ademais, novos elementos visuais são readaptados e atualizados. Por exemplo, a turnê de 2010, cujas as pichações e inscrições no porco inflável eram sempre pensadas de modo local. Desse modo havia uma pesquisa da produção que buscava casos de corrupção de governos locais ou pautas políticas que eram escritas no porco e quando este era içado sobre o público, gerava um grande frenesi e empolgação, em virtude da empatia e sentimento de pertencimento que as mensagens geravam na plateia.

Segundo Mason o conceito do espetáculo “era uma combinação entre arte musical e teatro, com arquitetura do espaço, tornando-o conceitualmente bem interessante e deu um certo valor icônico e duradouro ao show”.⁶³⁴ O megaprojeto permitia muitas frentes, e “de repente *The Wall* tornou-se teatro”⁶³⁵.

The Wall foi inicialmente pensado para ser um filme. É assertivo afirmar que o filme *Pink Floyd The Wall*, com direção de Alan Parker e as animações de Gerald Scarfe, mesmo fazendo parte do projeto inicial são uma versão diferente da obra original (APÊNDICE

⁶³⁴ BEHIND The Wall Documentary. Dir. Bob Smeaton, 2000.

⁶³⁵ Idem.

B). Inclusive a parte do visual era a mesma da parte dos bonecos infláveis utilizados da turnê (ANEXO O). Isto porque as imagens, a interpretação dos atores, ou seja, a adaptação para o cinema permite mais riquezas e detalhes na relação entre os personagens, o que dá mais contorno e profundidade na construção do roteiro, e gera mais dramaticidade e empatia por parte do público. Gilmour considera que a narrativa tanto no álbum de estúdio, quanto ao vivo, é melhor contada e resolvida que no filme - “o filme é uma narrativa bem menos sucedida da história”.⁶³⁶

O filme foi produzido por Allan Marshall com direção de Alan Parker⁶³⁷ e co-direção de Gerald Scarfe nas animações⁶³⁸. O lançamento

⁶³⁶ Idem.

⁶³⁷ Sir Alan William Parker, nasceu em 1944, é um produtor, cartunista, roteirista e diretor britânico. Até a direção do *Pink Floyd The Wall*, havia escrito roteiros e dirigido comerciais de televisão; os curta-metragens *Our Cissy* (1974) e *Footsteps* (1974); a série da BBC *The Evacuees* (1975), a comédia musical sobre gangsters *Bugsy Malone – Quando as metralhadoras cospem* (1976), o musical adolescente *Fama* (1980) e *A Chama que Não se Apaga* (1982). De modo que os três últimos foram com produção de Alan Marshall, produtor de *The Wall*. Como exemplo da filmografia posterior de Parker, podemos citar *Mississippi em Chamas* (1988), *Bem-vindos ao Paraíso* (1990) e *Evita* (1996). Seus filmes receberam divesas premiações, como vinte BAFTA, maior prêmio da academia britânica de cinema, dez Globos de Ouro e seis Óscares. Pessoalmente reconhecido com diversos prêmios dentro da indústria do cinema, *BAFTA Academy Fellowship Award*, maior prêmio da academia britânica, diretor BFI, *British Film Institute*, que ele doou seu acervo. Além de doutor *Honoris Causa* e duas condecorações da Coroa britânica: a Ordem do Império Britânico (1995). BARRACLOUGH, Leo. Alan Parker Receives BFI Tribute, Donates Working Archive. In: *Variety*, 27 de julho de 2015. <[https:// variety .com/2015/film/global/alan-parker-receives-bfi-tribute-donates-working-archive-1201549 035/](https://variety.com/2015/film/global/alan-parker-receives-bfi-tribute-donates-working-archive-1201549035/)> Acesso em 18 de setembro de 2018. Página Oficial de Alan Parker. <<http://alanparker.com>> Acesso 18 de setembro de 2018.

⁶³⁸ Entre os atores podemos citar o ativista, ator e músico o irlandês Robert Frederick “Bob” Geldof como Pink. Inicialmente o papel seria interpretado pelo próprio Roger Waters. Mas optaram por outro músico. Bob Geldof liderava a banda punk indie *The Boomtown Rats*, que já havia lançado quatro discos, cujo primeiro foi em 1977, ano que marca o surgimento do movimento punk. Os demais atores são Kevin McKeon e David Bingham que interpretaram Pink na juventude e infância respectivamente. Christine

foi no dia 14 de julho de 1982 em Londres⁶³⁹. De acordo com o ranking mantido pela revista britânica *MOJO* e pelo IMDb o filme teve um custo de doze milhões de dólares e uma bilheteria com mais de 22 milhões de dólares⁶⁴⁰. Em uma exibição do filme no festival de Cannes de 1982, o *Palais Du Festival* foi reforçado com caixas de som provenientes de Britannia Row, mas a vibração fez cair partes do teto de gesso, criando uma nuvem de tinta e poeira.⁶⁴¹

O longa tem poucos diálogos, de modo que a música guia a história. Mas ela tem a função mais complexa do que uma trilha sonora⁶⁴². Do disco original, apenas “*Hey You*” e “*The Show Must Go On*”, não aparecem no filme⁶⁴³.

Hargreaves como a mãe, Eleanor David no papel de esposa, Alex McAvoy fez o professor, Bob Hoskins como o agente de Pink, Michael Ensign o gerente do hotel, James Laurenson interpretou o pai de Pink e Margery Mason fez a esposa do professor, Jenny Wright a *groupie* loira durante o rompante no quarto e hotel, Ellis Dale o médico estado unidense, James Hazeldine o ativista e amante da esposa de Pink, Ray Mort entre outros atores coadjuvantes. POVEY, 2016, P.83. E BEHIND The Wall Documentary. Dir. Bob Smeaton: Londres: BBC, 2000.

⁶³⁹ A noite de estréia foi no Empire, tradicional cinema de Londres na Leicester Square, dia 14 de julho de 1982. Estavam presentes, além do Pink Floyd, com excessão do tecladista Richard Wright, que havia sido demitido após as gravações do *The Wall*, várias personalidades, como por exemplo a escritora e apresentadora britânica Paula Elizaabeth Yates, Pete Townshend do The Who, Sting e Andy Summers ambos do The Police, Roger Taylor, baterista do Queen, entre outros; Além da equipe que colaborou na produção do filme como Bob Geldof, Gerald Scarfe e Alan Parker. MABBET, Andy; MILES, Barry. *Pink Floyd The Visual Documentary*. Londres: Omnibus, 1994.

⁶⁴⁰ Pink Floyd The Wall Box Office MOJO. <<https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=pinkfloydthewall.htm>> Acesso em 16 de setembro de 2018.

⁶⁴¹ MASON, 2013, p.314.

⁶⁴² O filme *Pink Floyd The Wall* recebeu dois BAFTA na edição de 1983: “Melhor Canção” por “*Another Brick in The Wall (Part 2)*” e “Melhor Som”. Bem como E um *Saturn Awards* (Prêmio da Academia de Filmes de Ficção Científica, Fantasia e Horror dos Estados Unidos) por “Melhor Arte em Pôster” para Gerald Scarfe.

⁶⁴³ Cinco shows da turnê foram realizados no Earl’s Court em Londres entre os dias 13 a 17 de julho de 1981. A produção foi toda filmada para ser utilizada na edição final do filme, quando Bob Geldof ainda não estava no

A premissa do disco é mantida como o tema central do filme, trata-se do isolamento metafórico de Pink, mas que por vezes se torna concreto de diversas maneiras.

A película tem sequência de cenas perturbadoras, que beiram o surrealismo repletas de violência, sexo, todo este desconforto é proposto para dar sentido e profundidade para a perturbação mental do protagonista. Porque além de retratarem o subconsciente, que não é dotado de uma lógica narrativa, mistura pesadelos, rompantes emocionais e alucinações por remédios e drogas. É como se a câmera estivesse em primeira pessoa dentro da mente transtornada do protagonista. A própria capa premiada do disco é desconfortante, uma pintura em aquarela de Scarfe, que remete ao expressionismo alemão (ANEXO P).

Segundo Marc Ferro, não importa qual seja o filme, ele vai além do seu conteúdo. É preciso ir além do roteiro e então alcançar uma zona oculta da história: “não-visível”, “inapreensível”, seja na interpretação dos atores e parte da realidade política maquiada. Não se trata aqui de afirmar que o documento fílmico funciona como testemunho indireto e involuntário de um evento ou processo histórico. O longa-metragem *Pink Floyd The Wall* é um evento histórico em si, e não apenas “*representa*” seu tempo⁶⁴⁴.

Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir

papel de Pink. A gravação, como afirmado, deu origem ao disco duplo, *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980–81* (Columbia, 2000), também com áudio captado nos dias sete e nove de agosto de 1980. SCARFE, 2010, p. 83. POVEY, 2016, p. 280.

⁶⁴⁴ É preciso circunscrever o texto de Marc Ferro, escrito em 1971 e publicado originalmente na *Revisa Annales* em 1973, dentro do início dos debates acerca do Cinema e História, quando o cinema ainda não fazia parte da gama de fontes da História. Segundo Ferro “não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador” FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 79. Em 1974 este capítulo foi incluído na obra *Faire de l’histoire*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora – no tomo *Novos Objetos*. Posteriormente republicado nos livros *Análise de Filme* (1975) e *Cinema e História* (1977).

um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la⁶⁴⁵.

Portanto corrobora com a hipótese de Ferro de ser possível encontrar uma “realidade bruta” – ainda que incompleta, da sociedade, intencionalmente lapidada pelos idealizadores, no caso, Scarfe, Waters e Parsons. A contra-análise da sociedade através deste filme é possível. Assim, a análise fílmica de *Pink Floyd The Wall* revela pontos de vista acerca de determinadas instituições da sociedade que estavam sendo atacadas na década de 1980.

Michele Lagny também tem uma posição semelhante. Mas escreve a partir de um momento em que o cinema já é tido como documento histórico, onde “as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos.”⁶⁴⁶ Isto porque “a questão do interesse do cinema como testemunho do mundo contemporâneo [...]; passou a fazer parte da cultura de massa já durante o século XX”.

A colocação de Lagny parece servir acerca da análise do filme em conjunto com a miríade de documentos analisados nesse quarto capítulo, sobretudo com a música.

Examinadas de maneira crítica, seja procurando-se dados “autênticos”, seja desmontando os discursos enganadores, certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 88.

⁶⁴⁶ LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FEIGELSON, Kristian; FRESATO, Soleni Biscouto. (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p.101.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p.102.

Mas quais teorias utilizar para analisar *Pink Floyd The Wall*? Para Lagny “como regra geral, a consciência da potência manipuladora da imagem assim como da organização narrativa, conduziu a se fazer antes de tudo uma análise ideológica dos filmes e em particular, a propósito de sua função de propaganda, ligada aos efeitos especiais, mas, sobretudo ao enquadramento e à montagem das imagens.”⁶⁴⁸

Para Marcel Martin “o cinema não é uma escrita, ele permite uma escrita; é por isso que definimos como uma linguagem que permite construir textos”⁶⁴⁹.

O único princípio de pertinência suscetível de definir atualmente a semiologia do filme é a vontade de tratar os filmes como textos, como unidades de discurso. Se afirmarmos que a semiologia estuda a forma dos filmes, não devemos esquecer que a forma não é aquilo que se opõe ao conteúdo e que existe uma forma de conteúdo, tão importante como a forma do significante. O filme – a mensagem – é um objeto ‘concreto’ porque suas fronteiras coincidem com as de um discurso preexistente à intervenção do analista. Cada movimento da câmera é uma mensagem (uma das numerosas mensagens) do código de movimentos de câmera. Um filme é suscetível a propor vários sistemas de interpretação, de admitir vários livros de leitura⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸Idem.

⁶⁴⁹Marcel Martin (1926-2016), foi um crítico de cinema francês, colaborador e editor de revistas sobre o tema, e historiador do cinema, estudou literatura, filosofia e filmologia. Seu primeiro *A Linguagem Cinematográfica* de 1955, foi o único livro traduzido para o português. Depois lançou mais seis livros, entre os quais: *Charles Chaplin* (1966), *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait* (1966), *Le Cinéma français depuis la guerre* (1984), *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev* (1993.). Lecionou em universidades na Europa, no Japão e nos EUA. MARTIN, Marcel. 2005. *A Linguagem Cinematográfica*. 2ª edição. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.71.

⁶⁵⁰Idem.

Assim, não se pretende exaurir as análises de *Pink Floyd - The Wall*, mas pontualmente estabelecer conexões entre a linguagem cinematográfica proposta no filme como meio de estabelecer a narrativa distópica na película. Acredito que apenas uma análise fílmica textual baseada unicamente no roteiro não seria suficiente para obter as respostas necessárias sobre os múltiplos significados da narrativa distópica. Destarte, as técnicas de filmagem e as opções do diretor a partir do roteiro, são fulcrais para a compreensão do filme como uma narrativa distópica. De acordo David Bordwell e Kristin Thompson⁶⁵¹:

Ao controlar a *mise-em-scène*, o cineasta encena um acontecimento a ser filmado. Contudo, uma descrição abrangente do cinema como veículo não pode se limitar simplesmente ao que é colocado diante da câmera. O plano não existe até que padrões sejam inscritos em uma tira de filme. O cineasta também controla as qualidades cinematográficas do plano – não apenas *o que é filmado*, mas também *como é filmado*. O fator “como” envolve três áreas: (1) os aspectos fotográficos do plano, (2) o enquadramento⁶⁵² e (3) a duração do plano.⁶⁵³

⁶⁵¹ Casal de teóricos e historiadores de cinema, os estadunidenses David Bordwell, autor mais de vinte livros, entre os quais *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2000), *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (2005), *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006), *Poetics of Cinema* (2008) e *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking* (2011) e Kristin Thompson, com quase uma dezena de obras, como exemplo *Breaking the Glass Armor* (1988), *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999) e *Storytelling in Film and Television* (2003). Além de *A Arte do Cinema: Uma introdução*, escreveram outras obras em conjunto, como exemplo *Film History: An Introduction* (2002) e *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), em parceria com Janet Staiger.

⁶⁵² Segundo Aumont e Marie: “a noção de quadro (moldura) era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e o olhar (do fotógrafo) que a foto traduz. Mas as palavras “enquadrar” e “enquadramento” apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo

Duas questões técnicas que dizem respeito à linguagem cinematográfica que auxiliam na jornada ao interior de Pink: a fotografia e as técnicas de filmagem, com diversos enquadramentos, edições, cortes e percursos de câmera. A câmera vai de um primeiro plano, focando inicialmente em um detalhe cenográfico, até abrir para um grande quadro⁶⁵⁴, onde temos a dimensão maior do mundo ao redor de Pink. Esta técnica geralmente é utilizada para comparar as dimensões micro e macro no ambiente em que está o protagonista. Estas tomadas são exploradas em lugares fechados, como quando Pink organiza o quarto de hotel a partir das louças e e instrumentos quebrados após o rompante com a *groupie*, ou quando ele depila as sobrancelhas, cena que remete à Syd Barrett, quando a câmera foca o sangue na pia. O movimento inverso da câmera também é feito, um exemplo é a ampliação do *zoom* com foco no olhar catatônico do protagonista até penetrar na sua íris, com a tela ficando preta em um instante, como se literalmente entrasse na mente de Pink. Não obstante, após um quadro

ângulo. (O cinema inventou até mesmo a profissão do câmera [*cadreur* / *cameraman*]: aquele ou aquela que tem o olho na câmera e verifica o enquadramento.) AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 146.

⁶⁵³BORDWELL, David; THOMPSON. Capítulo 5. O plano: Cinematografia. In: *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Campinas: Editora da Unicamp/ Edusp, 2013.

⁶⁵⁴ Segundo Bordwell e Thompson “o quadro determina não apenas o espaço do lado de fora, mas também uma posição a partir do qual é visto o material da imagem. Muito frequentemente, tal posição é a da câmera que filma o acontecimento, mesmo em um filme de animação, os planos podem ser enquadrados em câmera alta ou baixa, em planos gerais ou em primeiro plano, os quais simplesmente resultam da perspectiva dos desenhos selecionados para serem fotografados”. BORDWELL, David; THOMPSON. Capítulo 5. O plano: Cinematografia. In: *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Campinas: Editora da Unicamp/ Edusp, 2013. p.307. Já Wallis e Pramaggiore acrescentam que “o quadro nos posiciona em certo ângulo a partir do qual vemos a *mise-em-scène* do plano. O número de tais ângulos é infinito. Já que a câmera pode ser colocada em qualquer lugar. Na prática, geralmente distinguimos três categorias gerais: o ângulo horizontal (na altura do olho), a câmera alta (*plongée*) e a câmera baixa (*contraplongée*). O ângulo horizontal é o mais comum”. PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom. *Film: a critical introduction*. Londres: Larauce King, p.308.

completamente negro, há uma abertura, revelando uma fotografia iluminada e ampla, como por exemplo quando Pink tem recordações de sua infância, de estar correndo em um campo verde para prática de rugby. Quando quer emular uma vertigem, há uma troca de continua e vertiginosa de frames, em diferentes enquadramentos, com toques surreais, como quando Pink está banhado na piscina de sangue logo no começo.

É válida uma observação em razão da atuação de Bob Geldof. Isto pois boa parte da montagem do personagem Pink já estava presente no ator: a atitude punk de Bob, o corpo magro acrescido de uma pele pálida e olhar gélido, como se estivesse sem vida, ou melhor, sem vontade de viver. Martin enumera algumas escolas e concepções de representação dentre as diversas diretrizes que a direção de atores pode seguir. A “hierárquica”, estilizada e teatral, voltada para o épico e sobre-humano. Já a “dinâmica” é característica dos filmes italianos. A “frenética”, caracteriza-se com a expressão gestual e verbal em excesso. Há ainda a “excêntrica”, estilo praticado nos anos 1920 pela escola soviética, que tinha o objetivo de exteriorizar a violência e o sentimento. Por fim a “estática”, a qual acredito ser a encenação de Bob Geldof para Pink, baseada no peso físico do ator, - no caso a fragilidade de Geldof e na sua presença inerte. Assim, “esta forma de representar é ditada por considerações dramáticas, pode aproximar-se de o estilo *Actor’s Studio*, simultaneamente usado no pormenor e maciço no conjunto”⁶⁵⁵.

Figura 12 – Pink logo após depilar as sobrancelhas



Fonte: PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min.), DVD, son., color. Legendado.

⁶⁵⁵ MARTIN, Marcel, 2005, p.92.

Segundo Marcel Martin há diversos elementos fílmicos não específicos, assim chamados “porque não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro e pintura)”⁶⁵⁶ - como a iluminação, a cor e o figurino. Elementos que são decisivos na criação da expressividade da imagem. A iluminação, “serve para definir e moldar o contorno dos objetos, e também para criar a impressão de de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos”⁶⁵⁷. Elementos como exagero de luz e escuridão enaltecem a solidão (sombra), tal quando Pink está no quarto do hotel iluminado pela luz da tela da televisão pouco antes do rompante de raiva (Figura 13). Ou a luz e claridade que estão associados à infância, brincando no jardim com sua mãe e suas melhores lembranças em um campo verde e ensolarado, ou mesmo quando confronta sua versão mais jovem (Figura 14).

Figura 13 – Pink no quarto do hotel “*One of My Turns*”



Fonte: PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min.), DVD, son., color. Legendado.

⁶⁵⁶ MARTIN, Marcel. Os Elementos Fílmicos Não-Específicos,. In: *A Linguagem Cinematográfica*. 2ª edição. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.71.

⁶⁵⁷ LINDGREN, Ernest. Editora Brasiliense, p.72. *The Art of Film*. Apud: MARTIN, Marcel. Os Elementos Fílmicos Não-Específicos,. In: *A Linguagem Cinematográfica*. 2ª edição. São Paulo.

Figura 14 – Pink dopado e sobre o efeito de drogas



Fonte: PINK Floyd *The Wall*. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min.), DVD, son., color. Legendado.

Enquanto a iluminação e a cor desenvolvem outro papel importante “sem se cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece, portanto que sua utilização, bem compreendida. Pode não ser apenas uma fotocópia da realidade exterior, mas deverá preencher uma função expressiva e metafórica, tal como o preto e o branco dramatiza a luz”⁶⁵⁸. A escolha da paleta de cores também é importante em estabelecer os caminhos da narrativa. Por exemplo a partir de “*Goodbye Blue Sky*” quando o muro já está totalmente erguido, as cores são mais escuras, bastante uso de preto e cinza, estabelecendo tanto a ausência de luz atrás do muro, quando a escuridão e solidão na alma do protagonista. Para Martin, “Quando a concepção do papel da cor seja de realismo, é natural, mas ela pode ser fruto de uma criação deliberada. Porque a percepção da cor pelo expectador [...] é um fenômeno afetivo: é necessário refletir o sentido da cor”⁶⁵⁹.

Outro elemento fílmico não-específico é o figurino. Seriam três tipos básicos de figurino: realistas, para-realistas e simbólicos. Segundo Martin, realistas “são conforme a realidade histórica, pelo menos nos filmes em que o figurinista se refere a documentos de época e põe à frente das exigências de vestuário das vedetes a preocupação da

⁶⁵⁸ MARTIN, 2005, p.89.

⁶⁵⁹ Idem.

exatidão”. Já os para-realistas “quando o figurinista se inspira na moda da época, mas procede a uma estilização”. E por fim os simbólicos quando a “exatidão histórica não tem importância e que o figurino tem como missão traduzir simbolicamente o caráter, os tipos sociais ou os estados de alma”. Acreditamos que a figurinista Penny Rose⁶⁶⁰, em concordância com a direção de arte e com Alan Parker, optou pelos três modelos. Como exemplo de figurino realista existem as cenas durante a campanha na Segunda Guerra ou os uniformes escolares durante a infância de Pink. Já a para-realista diz respeito aos trajes de Pink fascista e sua horda, em couro preto brilhoso. As simbólicas são bem recorrentes, dentre as quais as roupas pretas em momentos obscuros do protagonista atrás do muro metafórico ou quando saiu do rompante no quarto de hotel e entra em casulo. Nesse sentido, em “*Trial*”, quando Pink revisita todos que ajudaram-no a se isolar estão com roupas simbólicas e maquiagem exagerada, com contornos fortes nas sobrancelhas e olhos e coloridos nas faces, como palhaços assombrosos, frutos da mente de Pink, e aproximando-se da pena caricata de Scarfe, como na Figura 15

⁶⁶⁰ A figurinista britânica Penny Rose havia feito cinco filmes antes deste, mas começou a carreira nos teatros de Londres. Sua filmografia é composta de mais de quarenta trabalhos, entre os destaques estão os três figurinos nominados para o BAFTA: *Evita* (1996), *Os Piratas do Caribe: A Amaldição do Pérola Negra* (2003), *Piratas do Caribe: O Baú da Morte*. Além de uma nomeação ao Emmy pela série de televisão *The Pacific* (HBO, 2010) Site Academia de Televisão, Artes & Ciências. <<https://www.emmys.com/bios/penny-rose>> Acesso de 26 de setembro de 2018.

Figura 15 – Comparação entre a maquiagem e a caricatura *Pink Floyd The Wall*



Fonte: SCARFE, 2010, p.164.

Martin enumera uma série de convenções e técnicas da linguagem cinematográfica, com grande uso de exemplos, acerca de convenções audiovisuais para transmitir ao espectador as sensações de sonho, sonhar acordado, alucinações, vertigens, embriaguês. Chamados de “processos subjetivos [...] porque visam materializar no ecrã o conteúdo mental de uma personagem e porque o fazem atingindo a exatidão realista e a verossimilhança representativa da imagem ou do som. Em resumo recorrem a um conjunto de processos expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade das personagens”⁶⁶¹.

Os processos subjetivos agrupam-se, de modo geral, em dois tipos, que exprimem o conteúdo mental ou o comportamento mental do personagem⁶⁶². Dentre os exemplos citados por Martin, dos quais boa

⁶⁶¹ MARTIN, Marcel, 2005, p.231.

⁶⁶² Os dois processos subjetivos são “1- Introdução de um plano ou de uma sequência não pertencendo diretamente à ação presente e representado o conteúdo do pensamento de uma personagem (recordação, alucinação, imaginação, etc.:.) [...] 2- modificação da aparência normal dos seres, das coisas ou do cenário, sob o efeito de uma perturbação psicológica ou física que se manifesta na personagem: a iluminação mais realista torna-se cada vez mais teatral e tranforma o quadro real numa cena, à medida que a

parte aparece em *Pink Floyd The Wall*, estão vertigem, (imagens desfocadas e distorcidas, nevoeiros de luz); a embriaguez (variações de som, de cor e efeitos cômicos), efeito de desmaio que “é dado, na maior parte das vezes, por um esbatido, terminando em desfocagem. Um homem sente-se mal pelo efeito da droga e a imagem do seu rosto torna-se cada vez mais desfocada à medida que ele vai perdendo a consciência”⁶⁶³. Podendo ser tanto um desmaio simbólico e moral, quando uma personagem está desenganada pelo fracasso e decepção ou humilhação. Já a alucinação “trata-se de uma obsessão mental devido a um estado físico anormal”, também pode ser resultado de um estado emocional perturbado envolvendo paranoia, ciúme, obsessão e raiva. Ela se dá com “a transformação progressiva da iluminação do cenário, destinara a sugerir a passagem a um outro plano de realidade, permite efeitos poderosamente evocadores”⁶⁶⁴.

O filme explora diversas cenas violentas e sanguinárias que beiram o cinema *gore*⁶⁶⁵. A câmera passeia por um campo de batalha repleto de soldados mutilados, faces ensanguentadas; ou quando o protagonista está em uma piscina de sangue; Pink rasgando a própria pele e saindo de casulo amorfo ou as imagens de uma série de vermes movendo-se freneticamente entre os quadros (ANEXO R). Tudo serve, em certa medida, para acentuar o estado mental de Pink.

atmosfera se transforma em tragédia”. MARTIN, Marcel. Os processos narrativos secundários. In: _____ op cit. p.232.

⁶⁶³ Idem, p. 237.

⁶⁶⁴ Ibidem, p.239.

⁶⁶⁵ *Gore* é uma “palavra inglesa, que se opõe a *blood*, para designar sangue derramado, coagulado, nauseabundo, ao passo que o segundo termo designa o sangue são, que corre nas veias. Desde *Blood feast* (Hershell Gordon Lewis, 1963), o termo designou uma categoria marginal de filmes de horror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsão e de nojo no espectador. Trata-se de trazer de volta o gosto do dia das receitas do teatro do Grand Guignol, mobilizando as trucagens cinematográficas para exibir corpos mutilados, vísceras e jorros de sangue. O subgênero contaminou, hoje, a produção de grandes estúdios e influenciou outros gêneros além do fantástico: os filmes policiais, os filmes de guerra, os filmes de artes marciais, todos tornados mais violentos e mais sangrentos”. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 146.

Segundo o acadêmico espanhol de cinema radicado no Brasil Eduardo Peña Cañizal:

O surrealismo como movimento de vanguarda que se desenvolve durante os primórdios da terceira década do século passado e alcança o apogeu por volta de 1933, baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos⁶⁶⁶.

Não afirmo que *Pink Floyd The Wall* era um filme surrealista, no sentido de que fazia parte daquele movimento modernista de vanguarda. Isto porque muito mais do que um estilo ou estética, o surrealismo é um movimento circunscrito no seu tempo. Mas sim, que a produção optou por elementos que lembram o cinema surrealista, seja por meio de influência ou uma homenagem⁶⁶⁷. Sobretudo através de uma linguagem não falada, desconexa, violenta e por vezes chocante presente na película.

Cañizal afirma que “parece coerente lidar com o pressuposto de que a principal subversão do Surrealismo recai sobre a linguagem, sempre considerada como estrutura constituinte do humano e,

⁶⁶⁶ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. 5. Surrealismo. MASCARELLO, Fernando (org). História do Cinema Mundial. Papirus Editora, 2006, p. 143.

⁶⁶⁷ Dentro os principais filmes originais do movimento surrealista, podemos citar os exemplos: *Entr'acte* (França, roteiro René Clair e Francis Picabia, dir. René Clair, 1924), *A Concha e o Clérigo* (França, roteiro Antonin Artaud, dir. Germaine Dulac, 1928), *As Estrela do Mar* (França, roteiro e dir. Man Ray, 1928), *Um Cão Andaluz* (França, roteiro Salvador Dalí e Luis Buñuel, dir. Buñuel 1929), *O Sangue de um Poeta* (França, Jean Cocteau, 1931), *Os Mistérios do Castelo de Dados* (França, dir. Man Ray, 1929), *A Idade do Ouro* (França, roteiro Salvador Dalí e Luis Buñuel, dir. Buñuel 1930), *O Sangue de um Poeta* (França, Jean Cocteau, 1931). Sobre o cinema surrealista ver: WILLIAMS, Linda. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1981. RICHARDSON, Michael. *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg Publishers, 2006.

consequentemente, como sistema formador de um complexo campo simbólico, cuja sondagem propiciaria dados que permitissem o acesso a determinados domínios da realidade superior⁶⁶⁸. Isto posto, o movimento modernista francês preconizava a “Construção de textos visuais em que a organização de componente de vários códigos permitia, de um lado, a formação de mensagens originais e, de outro, moldar essas mensagens ao desejo de recuperar com elas parcelas da essência de relações humanas mais justas”⁶⁶⁹.

Nos primórdios do cinema surrealista vemos a colaboração do pintor espanhol Salvador Dalí com o cineasta Luis Buñuel. Segundo Cañizal “talvez tenha sido inicialmente a pintura surrealista – Dalí, Miró, Magritte e tantos outros – o meio comunicativo mais eficaz para fazer com que emergissem desses substratos”⁶⁷⁰. Isto porque “os grandes pintores surrealistas acreditavam que limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência era restringir de maneira intolerável a liberdade e, além disso, reduzir a um mínimo insignificante as riquezas e possibilidades significativas da existência”⁶⁷¹.

Não foi a primeira vez que a arte ao redor do Pink Floyd flertou com o surrealismo, recordemos as artes da Hipgnosis para “*Wish You Were Here*”, baseadas na pintura de René Magritte. Ademais, duas das grandes referências de Gerald Scarfe, Walt Disney e Salvador Dalí, também haviam trabalhados juntos na animação *Destino* em 1945, mas que somente foi finalizada e lançada ao público em 2003⁶⁷².

O produtor Bob Ezrin remodelou a ideia de Waters: “Em uma sessão que durou a noite toda, eu reescrevi *The Wall* em 40 páginas, como um livro, contando como as músicas se seguiram. Não foi tanto

⁶⁶⁸ CAÑIZAL, 2006, p.145.

⁶⁶⁹ Idem.

⁶⁷⁰ Ibidem, p.144.

⁶⁷¹ Idem.

⁶⁷² Lançado como um curta metragem, é baseado na música homônima flamenca do compositor mexicano Armando Dominguez e interpretada pela cantora Dora Luz. Fazia parte do longa-metragem “Música, Maestro!”, lançado em 1946. BENEDIKT, Allison. Dali, Disney short debuts after 57. In: Chicago Tribune. 26 de dezembro de 2006. <http://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2003-12-26-0312260_222-story.html> Acesso em 24 de setembro de 2018.

reescrever como redirecionar”.⁶⁷³ O roteiro de *The Wall* está exposto no *Rock and Roll Hall of Fame*, em Cleveland, Ohio. Houve problemas entre Waters e Alan Parker, na medida em que o músico não queria perder o controle do projeto. De modo que havia uma confusão entre a sua função e a do diretor⁶⁷⁴. Parker afirmava que não havia divergências criativas, mas sim de comando. Waters parecia ter receio sobre com quem os créditos ficariam, pois estava muito apegado ao projeto, “em um filme, a posse fica com o diretor. A posse com Roger é sempre de Roger, não importa o que ele faça na vida”.⁶⁷⁵ Uma das questões era de que se tratava da história de Waters, que para ele deveria ser contada do seu jeito.

O roteiro de Roger Waters encontrou uma solução visual criativa para explorar os pesadelos, as digressões temporais e as alucinações de Pink: as animações de Gerald Scarfe no longa-metragem⁶⁷⁶. Em outras palavras, as sequências animadas servem como paralelo para expressar a depressão e deterioração do estado mental de Pink. Podemos dizer que Pink é um conceito que ganhou múltiplas colaborações, como Waters, Geldof e o desenhista Scarfe: “Quando projetei *The Wall*, criei essa criatura aqui, que chamamos Pink, ele representa o lado vulnerável da alma”, afirmou em um documentário

⁶⁷³ “*In an all-night session I re-wrote The Wall out in 40 pages, like a book, telling how the songs segued. It wasn't so much re-writing as re-directing*”. BEHIND *The Wall* Documentary. Dir. Bob Smeaton: Londres: BBC, 2000.

⁶⁷⁴ De acordo com Gerald Scarfe houve muito atrito entre ele, Waters e Alan Parker na direção do *The Wall*. Segundo o desenhista, Alan Parker costumava ter um controle muito profundo sobre tudo. E que eram três megalomaníacos berrando juntos em uma sala, cada um tentando sobrepor o ponto do outro. Ao passo que Waters tinha, em 1986 memórias muito recentes e doloridas do processo de gravação, por que ninguém tinha trabalhado na indústria cinematográfica com aquele formato, misturando música, cinema e animação. E, não havendo bem uma separação dos papéis, todos sentiram-se totalmente responsáveis pela totalidade do resultado final. Scarfe on Scarfe. Documentário. Londres: BBC, 1986.

⁶⁷⁵ BEHIND *The Wall* Documentary. Dir. Bob Smeaton, 2000.

⁶⁷⁶ Inicialmente Scarfe e Waters prepararam um roteiro especial, com arte e *storyboard* para atrair investidores. Waters ainda estava no papel de Pink. Passadas as audições de tela, conclui-se que Waters não possuía boa desenvoltura e o próprio músico decidiu por convidar outra pessoa. SCHAFFNER, 1992, p. 246.

sobre si mesmo, em uma escada sobre um fundo em frente ao grande muro, e no seu colo o boneco Pink, em cor bege, sem expressão).⁶⁷⁷

A colaboração de Scarfe foi imensa, como supracitado, seus desenhos foram usados como peças promocionais, nos filmes, no encarte do disco, nas projeções durante a turnê, nos infláveis e diversos produtos licenciados⁶⁷⁸. São quinze minutos animados dentro de de uma hora e trinta e cinco minutos do total do filme. De modo que a animação de Scarfe é composta de 12 desenhos por segundo, e a produção das animações do filme durou dois meses⁶⁷⁹. Percebe-se que cada um dos

⁶⁷⁷ “When I designed the Wall, I created this creature here, we call Pink, he represents the vulnerable side of a soul”. Scarfe on Scarfe. Documentário. Dir. Gerard Scarfe. Londres: BBC, 12 de dezembro de. 1986.

⁶⁷⁸ Entre o início da década de 60 até Gerald Scarfe trabalhou como ilustrador, cartunista e caricaturista para diversas publicações britânicas e estadunidenses, tais como *Punch*, *The Evening Standard*, *Daily Mail* e *Daily Express*. Mas seus trabalhos mais reconhecidos foram capas para *Time*, os vinte e um anos de colaboração na *The New Yorker* e cinquenta anos com o jornal inglês *The Sunday Times*. Dentre uma dezena de publicações podemos citar seu primeiro livro *Gerald Scarfe's People* (1966), e outros exemplos como: SCARFE, Gerald. *Monsters: How George Bush Saved the World and other Tall Stories*. Londres: Little, Brown, 2008, _____ . *Drawing Blood: Forty Five Years of Scarfe*. Londres: Little, Brown, 2005.e _____ . *Heroes and Villains: Scarfe at the National Portrait Gallery*. Londres: National Portrait Gallery Publications: 2003. Entre outras animações há a concepção e criação dos personagens para o longa-metragem *Hércules* (Walt Disney Studios, 1997). Recebeu diversas condecorações e prêmios. Como em 2005 figurou, com dois outros cartunistas, Carl Giles e Matt Pritchett, a lista “40 jornalistas mais influentes do Reino Unido”, pela *UK Press Gazette* (uma das mais respeitadas publicações britânicas sobre imprensa e mídia). No ano seguinte, quando trabalhava no *The Financial Times*, foi considerado “Cartunista do Ano” na cerimônia anual da *British Press Awards*. Em 2008, nas celebrações de honra do aniversário da rainha, foi condecorado com a ordem de cavalaria “Commander of the Order of the British Empire”, em reconhecimento a sua contribuição à arte. SALTER, Jessica. Gerald Scarfe, political cartoonist. *Telegraph*. Londres, 17/06/2010. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7836180/Gerald-Scarfe-political-cartoonist.html>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2018.

⁶⁷⁹ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie “utiliza-se esse termo [Animação] para designar formas de cinema nas quais o movimento aparente é produzido de maneira diferente da simples tomada de cena

personagens de Scarfe tem características únicas, como visto na análise da arte do encarte. Apresentam formas, cores, detalhes e atributos totalmente desiguais um do outro. Isto porque eles são muito mais uma criação da mente do protagonista, baseado em suas malogradas experiências e traumas, do que uma tentativa de alegoria sobre o real. Assim, a pena caricata exagera justamente as partes que mais assombraram o protagonista ao longo da vida.

Uma distopia é baseada em uma determinada visão e posição política sobre o mundo. Segundo Scarfe, Roger Waters e ele tinham uma visão muito parecida, cínica e críticas do mundo, enquanto o músico expressava suas ideias em letras e música ele mostrava através de desenhos e arte⁶⁸⁰. A decisão de Scarfe de trabalhar com o grupo foi quando estava assistindo a turnê *The Dark Side of the Moon*, e completamente distraído e absorto pelo palco, foi surpreendido pela pirotecnia com a explosão do avião bombardeiro. E percebeu que eles eram extremamente visuais. Sua fama de cartunista político combinava com a visão do grupo. Nascido em 1936, Scarfe também foi marcado pelas experiências traumáticas da Blitz: “Desde de um ano de infância eu sofria de asma crônica [...] Nós morávamos em Londres quando o ataque aéreo começou. As bombas começaram a cair e nos instalamos em um porão. Eu estava contente encontrando claustrofobia usando a

analógica. A técnica mais frequente consiste em fotografar, um por um, desenhos cujo encadeamento produzirá automaticamente a impressão de movimento, em virtude do “efeito phi”. O grande problema da industrial do “desenho animado” for tornar esses encadeamentos tão maleáveis quanto os do cinema “fotográfico”, em uma perspectiva fundamentalmente realista. Para isso, diversas técnicas foram imaginadas, e a mais importante é a do desenho sobre folhas de celulóide superpostas (“cel technique”), que permite conservar certos elementos de um fotograma no seguinte e modificar apenas as partes móveis. Essa técnica foi geralmente rejeitada por artistas que realizam filmes de animação, pois é marcada demais no sentido do realismo; eles preferiram a ela técnicas que salientam mais a passagem de uma imagem à seguinte (cf. Robert Breer), ou que pedem um trabalho da mão mais essencial (como a “tela de alfinetes”, de Alexandre Alexeiev)”. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006, p. 19.

⁶⁸⁰ SCARFE on Scarfe. Documentário. Dir. Gerad Scarfe. Londres: BBC, 12 de dezembro de 1986.

máscara de gás do Mickey Mouse que às vezes nós temos que usar”⁶⁸¹. Esta lembrança serviu de inspiração para a criação dos humanoídes quadrúpedes e esguios, cujas cabeças tem o formato de máscara de gás, e que bucam por abrigo subterrâneo das bombas, cujas cabeças são fundidas com máscaras de oxigênio, que eram distribuídas em kits de emergência divulgados em manuais de sobrevivência pelo governo inglês, cujos procedimentos de evacuação eram ensinados na escola.

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie “O filme de animação foi com frequência considerada pelos teóricos, por um lado, uma espécie de laboratório figurativo, levando ao máximo as possibilidades da imagem em movimento; por um lado, um revelador ideológico do cinema em geral (uma vez que em particular o gênero “desenho animado” é reputado destinar-se às crianças)⁶⁸². Enquanto que para Paul Wells o desenho opera com símbolos já conhecidos do público. Segundo o autor “a maioria dos cartuns apresentava ‘figuras’, pessoas identificáveis ou animais que correspondiam ao que o público entendia como um ser humano ortodoxo ou criatura, apesar de qualquer conceito de design colorido ou excêntrico relacionado a ele”⁶⁸³.

Como vimos salientando, a animação é uma grande ponte para explorar o estado mental de Pink, sejam as memórias, os pesadelos ou medos. Assim, as mudanças de formatos dos objetos e a metamorfose dos seres corroboram para o visual surreal do longa. Como exemplo a cruz, símbolo cristão do sacrifício, que sangra e transforma-se nas listras da bandeira do Reino Unido, ou os aviões que viram uma águia que remete a símbolos nazistas.

Não podemos negar que o longa-metragem consegue dar mais profundidade às histórias pessoais de cada personagem. A edição entre

⁶⁸¹ “From the age of one I suffered from chronic asthma [...] We were living in London when the air attack started. The bombs began to fall and we set in a cellar. I was frightened find claustrophobia using the Mickey Mouse gas mask that sometimes we have to wear”. SCARFE on Scarfe. Documentário. Dir. Gerard Scarfe. Londres: BBC, 12 de dezembro de 1986.

⁶⁸² AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006, p.19

⁶⁸³ “Most cartoons featured ‘figures’, identifiable people or animals who corresponded to what audiences would understand as an orthodox human being or creature despite whatever colourful or eccentric design concept was related to it, Donald was recognisable as a duck whether he wore a sailor’s suit or khaki togs and a pith helmet!” WELLS, Paul. *Understanding Animation*. Op. Cit, 1998, p.36.

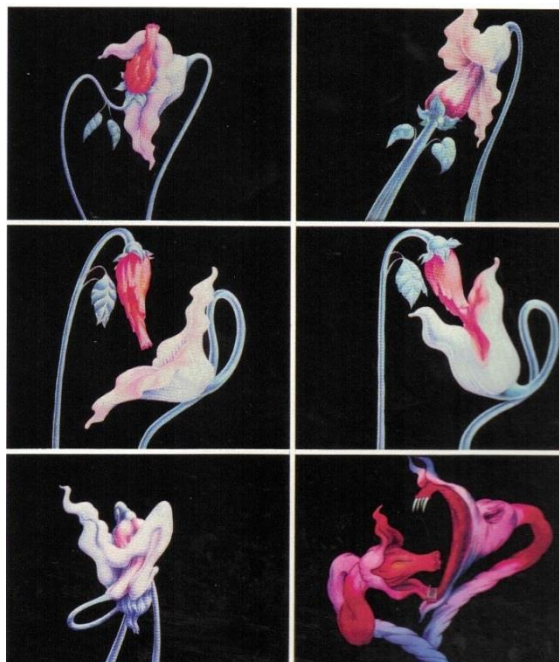
as músicas e determinadas cenas pode, inclusive, propor outro sentido para à própria música. Mas como isso é possível, a letra não fala por si? Teoricamente sim, como vimos, cinema e música tem linguagens distintas, mas que se complementam. Darei o exemplo de “*Mother*”, cuja conclusão da análise da letra seria de que ela trata única e exclusivamente da relação de Pink com sua mãe na infância. Lembremos que a perda precoce do marido a deixou deprimida, excessivamente protetora e invasiva. Controlando e tratando Pink de modo infantil, mas não de modo afetivo. Para protegê-lo, ela não falava da morte do pai. De modo que Pink só descobriu a perda do pai na adolescência, quando encontrou em uma gaveta uma farda e um diploma assinado pelo Rei da Inglaterra. Esta cena, marca uma experiência profunda na vida de Pink. E denota mais dramaticidade que o disco. Isto por que no filme ela faz um constante retorno entre o passado e futuro, entre a mãe e a esposa de Pink, como se ele projetasse nela uma figura materna problemática. Conseguimos identificar o amante, um militante que dava palestras na Campanha pelo Desarmamento Nuclear, atividade exercida pelos próprios integrantes do Pink Floyd nos anos universitários em Cambridge⁶⁸⁴.

⁶⁸⁴ Embora tenham participado do movimento, aqui a opção do roteiro busca trazer o contexto para os anos 1980. A “*Campaign for Nuclear Disarmament*” (CND) iniciou em 1957, entre as pautas havia o pedido de fechamento das usinas de energia nuclear; oposição às bases estadunidenses na Europa, contrario à entrada do Reino Unido na OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte); destruição do arsenal britânico e mundial das armas de destruição em massa; e parar com o enriquecimento de urânio. Dentre as atividades podemos citar brevemente as dezenas de passeatas pacíficas, como as longas Marchas de Aldermaston entre o final dos anos 1950 até 1973, reuniões públicas e publicação de panfletos e livros. O próprio símbolo da CND, um círculo com três linhas retas que convergem ao centro, como um triângulo invertido, era considerado como um símbolo da paz. Ao longo dos anos a CND contou com o engajamento de diversos artistas e intelectuais. Um dos expoentes era o historiador britânico Edward Palmer Thompson que havia lançado em parceria com a *Bertrand Russell Peace Foundation* o panfleto “*Protest and Survive*” um estudo de cinquenta páginas, com cartas abertas, apelos de políticos e matérias jornalísticas sobre a urgência do desarmamento nuclear para todos os lados. Expondo tecnicamente os perigos de uma guerra nuclear, e criticando com ceticismo as medidas unilaterais do Reino Unido e dos EUA para a paz na Guerra Fria. Mantinham a ideia de que a estratégia de dissuasão em seu núcleo só levaria à criação de armas mais utilizáveis e eventualmente, seu uso efetivo.

A continuação da traição de Pink e do paralelo entre a mãe e a esposa continuam. A sessão de animação das flores copulando foi desenhada com vinte e quatro quadros por segundo, por ser em câmera lenta (Figura 16). Podemos considerá-la como uma alegoria da traição da esposa de Pink. Entretanto, não é a traição em si, mas como Pink percebe que ela está acontecendo, e o efeito que ela tem dentro dele. Após tentativas frustradas de fazer uma ligação internacional para esposa, quem atende a ligação é o amante ao lado dela. A atmosfera estabelecida pelos teclados de Richard Wright e pela cadência da guitarra de Gilmour levam a este misto de sexo e batalha. Como é fruto de um amor ruim, os seres devoram-se, fundem-se até virarem um grande ser alado negro e assim é cortado pelo muro, que por sua vez apodrece tudo a sua volta, destrói ao meio uma catedral, local onde os matrimônios são concretizados, e apresenta uma paisagem urbana, de caos, carros, violência – com um bebê que vira um homem e explode o crânio de outro com um pedaço de pau – e desolação para o protagonista (Figura 17). Do amálgama em um colorido azul, do muro em cores neon, vira um animal ferroz e por fim potentes armas de fogo. Essa metamorfose rápida toda está em conjunto com o vocal sem pausas de Waters.

Não obstante, “*Protest and Survive*” é um trocadilho com a cartilha “*Protect and Survive*”, um guia de sobrevivência relançado continuamente pelo Reino Unido desde a Segunda Guerra Mundial. O auge em número de membros foi em 1982, ano do lançamento do filme, com mais de cinquenta mil colaboradores⁶⁸⁴. MATTAUSCH, John. *A Commitment to Campaign: A Sociological Study of CND*. Manchester: Manchester University Press, 1989 e BYRNE, Paul. *Social Movements in Britain*. Londres: Routledge. 1997, p. 91 e THOMPSON, E. P. *Protest and Survive*. Londres, 1980. <<https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/113758.pdf?v=0c2c5f257a84d5fa55c9226c939314f4>>. Acesso em 10 de setembro de 2018.

Figura 16 – Sequência animada flores transando *Pink Floyd The Wall*



Fonte: SCARFE, 2010, p.193

O uso de repetições e paralelos pode fortalecer um discurso, assim, de que modo o isolamento de Pink é cimentado pela linguagem fílmica com a construção concreta do muro. O *motif* (tema em tradução literal) na linguagem cinematográfica é a repetição que identifica um tema a um personagem. Como vimos que o *motif* do disco *The Wall* são as notas de “*Another Brick in the Wall*”. Com isso, *motif* identifica personagens, enquanto que a alegoria reforça um conceito ou ideia. Entretanto a alegoria por repetição não tem função de identificar ou mesmo comparar personagens, mas faz um espectador ter uma leitura simbólica ao insistir na relação de imagens. Como exemplo as cenas dos vermes, na linha “*Waiting for the Worms*” e reforçam a visão de Pink sobre os outros e dão um sentido de mente putrefata, como também do próprio muro em si. Segundo Maria Pramaggiore e Tom Wallis: “Algumas vezes cineastas usam repetição de detalhes para criar paralelos. Um paralelo surge quando dois personagens, eventos ou locações são

comparados através do uso de um elemento narrativo ou visual ou sonoro. Quando isso ocorre, espectadores são encorajados a considerar suas similaridades e diferenças⁶⁸⁵.

As representações concretas do muro, para além de sua concepção e simbologia metafísica são feitas de diversas maneiras. A primeira vez que aparece é dentro do sonho surreal de Pink em idade escolar, em *“Another Brick in the Wall (part 2)”*, quando os alunos se rebelam em relação ao sistema escolar e quebram uma parede com marretas. A primeira vez que o muro é de fato erguido é através do uso da animação.

O muro não era uma estrutura passiva, pois, como colocou Gilmour, o grupo poderia fazer vários jogos com projeções entre eles. E Waters, junto com Scarfe, tornou-se o membro ativo em decidir o que deveria ser feito em termos de animação. Scarfe afirmou que “Em *The Wall*, eu queria escapar da animação padrão da Disney e desenhar coisas de modo mais realista para ter mais impacto”. Alguns dos exemplos desta colaboração entre o músico e o ilustrador são as animações das “flores transando” e outra dos martelos em marcha. Para o desenhista o martelo era um símbolo “opressivo, feroz e implacável, uma das coisas mais ameaçadoras que podia pensar”⁶⁸⁶.

A composição de imagens abaixo é uma série de exemplos acerca das animações da Gerald Scarfe extraídas de seu livro, que são quadros da parte animada do longa metragem, que apontam as diferentes alegorias acerca do isolamento de Pink. Incluindo os martelos marchando⁶⁸⁷, que é o símbolo do partido fascista de Pink e funciona como um motif reaparecendo em diversas cenas.

⁶⁸⁵ “*Filmmakers sometimes use the repetition of details to create parallels. A parallel arises when two characters, events, or locations are compared through the use of a narrative element or visual or sound device. When this happens viewers are encouraged to consider the similarities and differences*”. PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom. *Film: a critical introduction*. Londres: Larance King, p.13.

⁶⁸⁶ BEHIND The Wall Documentary. Dir. Bob Smeaton, 2000.

⁶⁸⁷ De acordo com Scarfe: “O formato tradicional da tela de projeção naturalmente não preenchia o espaço, então empregamos três projetores interligados, lado a lado, para mostrar as imagens de uma só vez, - às vezes variadas e diferentes e outras vezes, por exemplo, no caso dos três fortes Martelos Marchantes. Uma imagem dinâmica, que, em uníssono com a poderosa música, regularmente fazia o público vir a baixo, tal como o muro quando começou a desmoronar e eventualmente cair”. *“The normal*

Paul Wells buscou compreender a animação através de

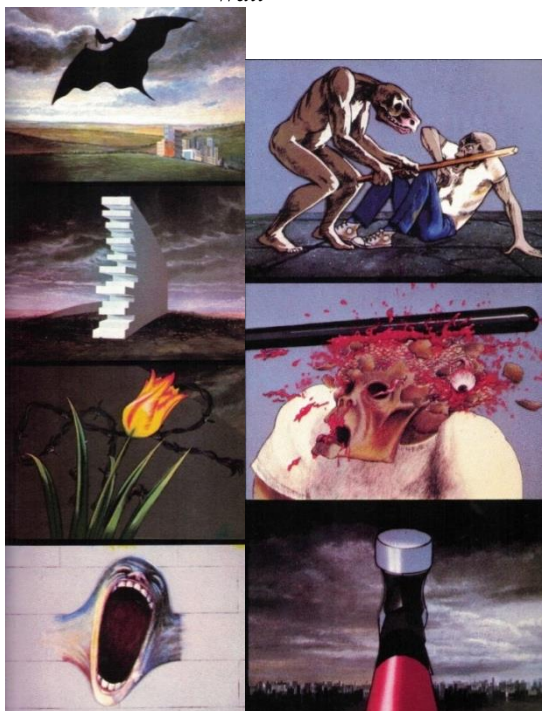
uma série de metodologias que legitimam a análise e a interrogação de que, em primeira instância, podem parecer textos óbvios feitos exclusivamente para entreter, e não ter significados expressivos sobre arte e sociedade. Além disso, é minha opinião que a animação como uma linguagem cinematográfica e cinema de arte é mais sofisticada e flexível do que um filme de ação ao vivo e, portanto, oferece uma maior oportunidade para os cineastas serem mais imaginativos e menos conservadores⁶⁸⁸.

Nesse sentido, acreditamos que a imaginação da criação de Scarfe é indispensável para criar o conjunto imagético, indissociável da música do Pink Floyd, a respeito de todo o projeto do *The Wall*, para além da música, passando por todas as suas mídias.

academy screen format naturally didn't fill the área, so we employed three linked projectors to show thre images at once, side by side – sometimes varied and different anda t other times, in the case of, for instance, the Marching Hammers three Strong, dynamic image, which, in unison with the powerfil music, would regularly bring the audience to their feet as the wall began to crumble and eventually fall". SCARFE, 2010, p. 108.

⁶⁸⁸ *"It is my intention in Undertandig Animation to determine a number of methodologies which legitimise the analysis and interrogation of what , in the first instance, might seem to be self-evident texts made purely to entertain, and no to carry significant meanings about art and society. Further, it is my contention that animation as a film language and film art is more sophisticated and flexible medium than live-action film, and thus offers a greater opportunity ofr film-makers to be more imaginative and less conservative". WELLS, Paul. Op. Cit. 1998, p.6*

Figura 17 – Composição animações Gerald Scarfe *Pink Floyd The Wall*



Fonte: SCARFE, 2010, p.157.

Por fim é importante lembrar que outro elemento fílmico é a fotografia. O hiper-realismo durante as cenas de guerra procura causar espanto e familiaridade no espectador (ANEXO Q). Vejamos as palavras de Scarfe, sobre a inspiração de Alan Parker acerca das cenas de batalha:

Lembro-me de Alan Parker dizendo que alguns de suas tomadas nas sequências de guerra foram baseadas nas famosas fotos de Robert Capa⁶⁸⁹, que tirou muitas fotos trabalhando com

⁶⁸⁹ Robert Capa (1913-1954) foi um renomado fotógrafo húngaro que cobriu diversas guerras no século XX, entre as quais a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola, guerra entre China e e Japão entre outras. Capa morreu ao pisar em uma mina terrestre quando cobria a Guerra da Indochina, junto com fotógrafos e jornalistas da revista *Time*, em 25 de

soldados na linha de frente na Segunda Guerra Mundial. Há um famoso conjunto de fotografias que ele tirou durante o desembarque do Dia D. Ele realmente chegou na praia antes de todo mundo e tirou fotos dos soldados quando eles pisavam na praia. E a história terrível é que quando ele os enviou para o laboratório na Inglaterra, o assistente de laboratório destruiu todos, exceto alguns quadros⁶⁹⁰.

Neste trecho é que a vida de Pink e de Roger Waters se misturam e se confundem: a morte do pai e a guerra. Segundo Alan Parker “os elementos sobre a morte do pai na guerra vieram de Roger. Toda a angústia, os gritos, a dor que permeiam o filme, saíram do interior e do passado dele”. O próprio músico afirmou, “em termos de conflitos internos, sobre Pink tornar-se um porco fascista, tem a ver comigo. Mas se não fosse assim, eu não teria criado todas essas coisas, por exemplo, a cena do julgamento, se não admitisse meu lado negro”.

Segundo Waters:

É óbvio que senti, extrema e intensamente, essa sensação de perda durante a minha infância. Assim que pude falar, perguntei onde estava o meu pai. E a minha mãe muitas vezes me disse que, quando eu tinha cerca de dois anos e meio, três, em 46, tornou-se muito agudo. Em 1946,

maio de 1954. Tem mais de uma dezena de publicações, a maioria póstuma, entre as quais *Invasion!* (1944), *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War* (1999), *Robert Capa: The Definitive Collection* (2001), *Robert Capa at Work: This is War!* (2009) Ver: WHELAN, Richard. *Robert Capa: a Biography*. New York: Knopf, 1985. KERSHAW, Alex. *Sangue e champagne*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

⁶⁹⁰ “I remember Alan Parker saying that some of his shots in the war sequences were based on the famous photographs by Robert Capa, who took a lot of fotos working with soldiers in the front line in the Second World War. There’s a famous set of protographs that he took during the D-Day landings. He actually got on the beach before everybody else and took shots of the soldiers as they arrived on the beach. And the terrible story is that when he sent them to the lab in England, the lab assistnad destroyed all but a few frames”. SCARFE, 2010, p.165.

todos ficaram desmobilizados. De repente, todos esses homens apareceram. Não havia nenhum homem em 44, 45. Agora eles estavam escolhendo seus filhos da escola maternal e eu fiquei extremamente agitado nessa época. E porque nenhum corpo foi encontrado, sempre houve um fraco “talvez” – “Talvez ele esteja vagando, com amnésia, pela Itália”. Ele só estava desaparecido, presumidamente morto. Então, entre os anos 44 e 45, eu assumo que minha mãe passou por um período de limbo emocional intenso, listas de varredura e esperança.⁶⁹¹

Não por acaso que após os trâmites judiciais com a saída de Waters da banda, os direitos de *The Wall* nunca foram contestados: o músico teria total liberdade de regrava-lo e tocá-lo ao vivo. O que deu origem a nova turnê e um novo filme. Desta vez um documentário, o que permitiu que Waters revisitasse seu passado e resignificasse *The Wall*.

O documentário *Roger Waters The Wall* teve exibição simultânea em distintos cinemas ao redor do mundo no dia 29 de setembro de 2015. E mostra a grandiloquência da turnê do *The Wall* entre 2010 e 2013 e vista por mais de quatro milhões de pessoas, com toda a pirofagia, figurino, aviões que explodem, bonecos infláveis reproduzindo as icônicas figuras de Scarfe, que voltou a trabalhar com o

⁶⁹¹ “It’s pretty obvious that that sense of loss I felt extremely keenly through my infancy. As soon as I could talk, I was asking where my daddy was. And my mother’s often told me that when I was about two and half, three years old in ‘46, it became really acute. In ‘46, everybody got demobbed. Suddenly, all these men appeared. There weren’t any men around in ‘44, ‘45. Now they were picking their kids up from nursery school and I became extremely agitated at that point. And because no body was ever found, there was always just a faint “maybe” – “Maybe he’s wandering around Italy with amnesia.” He was only ever missing, presumed dead. So through ‘44 and ‘45, I assume my mother went through a period of intense emotional limbo, scanning lists, and hoping”. CLERK, Carol. *Pink Floyd: The Making of The Final Cut*. Londres: *Uncut*, junho de 2003. <[http://www.rocksbackpages.com/Library/ Article/over-the-wall-and-into-the-dumper-pink-floyds-ithe-final-cuti-](http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/over-the-wall-and-into-the-dumper-pink-floyds-ithe-final-cuti-)> Acesso em 15 de Novembro de 2017.

músico, produzindo, em parceria com Sean Evans, a cenografia e remodelando o porco gigante da Hipgnosis. *Obviamente*, além do muro colossal muro que outra vez se ergue ao longo do espetáculo acompanhado da mais avançada tecnologia de projeção de alta definição existente no mundo com cenas da turnê captadas em Quebec, Atenas, Londres e Buenos Aires. No telão, mensagens anti-guerras, nomes de mortos em conflitos ao longo do século XX e XXI, entre eles os brasileiros Chico Mendes e Jean Charles de Menezes, morto por engano pela polícia metropolitana de Londres na estação de metrô de Stockwell em 24 de julho de 2005, para quem Waters cantou e dedicou um concerto realizado na Itália e compôs uma música inédita para o espetáculo: “*The Ballad of Jean Charles de Menezes*”⁶⁹². Além das cenas do show o documentário narra a trajetória de Waters, desde sua casa nos arredores de Londres, e o acompanha em uma viagem de carro até a Itália, para visitar pela primeira vez o memorial dedicado aos mortos na batalha de Monte Cassino, Ânzio, onde seu pai falecera⁶⁹³. Durante o lançamento do filme no Festival Internacional de Cinema de Toronto em 6 de setembro de 2014 Waters declarou que “Essa nova versão é mais universal, ecumênica, anti-guerra, humanitária que a versão original”. Ainda afirmou que esperava que o filme funcionasse como uma mensagem para que crianças não crescessem sem pais, sem

⁶⁹² Durante a turnê *Roger Waters The Wall*, (2010-2012) Waters adicionou a recém composta “*The Ballad of Jean Charles de Menezes*”. Sobre o brasileiro confundido com um terrorista e assassinado pela polícia Metropolitana de Londres em 24 de julho de 2005. Considerando tudo é apenas mais um tijolo no muro. A letra é:” Considerando tudo você é apenas mais um tijolo no muro/ Apenas outro erro/ Apenas mais um telefonema ruim/ Apenas mais um trovão/ E as desculpas soam vazias/ Do culpado em Whitehall/ E não há indício de tristeza/ Apenas a cal na parede/ Apenas um homem morto/E nada é ganho/Nada mesmo/ E Jean Charles de Menezes permanece/Apenas mais um tijolo na parede”. “*All in all it's just another brick in the wall/ All in all you're just another brick in the wall/ Just another blunder/ Just another lousy call/ Just another clap of thunder/ And apologies ring hollow/ From the guilty in Whitehall/ And there's no hint of sorrow/ Just the whitewash on the wall/ Just one man dead/ And nothing is gained/ Nothing at all/ And Jean Charles de Menezes remains/ Just another brick in the wall*”. Waters, Roger. *The Ballad of Jean Charles de Menezes*”. In: Roger Waters *The Wall*. CD 1. Faixa 6.

⁶⁹³ ROGER Waters *The Wall*. Direção Roger Waters, Sean Evans. Reino Unido: Rue 21 productions, 2014. (155 min) DVD, son., color. Legendado.

irmãos, um jeito de organizar a política em um sentido que não precisemos matar uns aos outros ao redor do mundo⁶⁹⁴. Não muito distante do que esta tese percebe as distopias: uma mensagem política de mudança dos rumos da sociedade.

A edição e o roteiro do documentário evocam a memória de seu pai a todo momento, desde as primeiras cenas quando uma câmera em primeiro plano, na visão de Waters, caminha pela casa até a garagem para embarcar no carro e iniciar a jornada pela Europa, mas antes para e vê um certificado do serviço militar de seu pai, emoldurado em uma parede. Cena que recorda o jovem Pink, do filme de 1982, descobrindo os objetos e vestindo escondido a farda do pai. A lembrança continua nas primeiras imagens do telão circular, atrás do palco, uma folha datilografada com as iniciais e o sobrenome do pai, para depois mostrar sua imagem vestindo a farda de oficial (ANEXO L). Durante a viagem Waters para o carro e desdobra a carta de fevereiro de 1944, escrita por um tenente e endereçada para sua mãe, explicando como havia sido a emboscada alemã aos soldados ingleses que estavam em missão para reforçar a cabeceira da ponte de Anzio, quando então Eric F. Waters foi alvejado e morto. Waters dobra o documento, fecha os olhos e chora como quem acabou de receber a notícia⁶⁹⁵.

Já em território francês ele visita o túmulo do seu avô George Henry Waters, que morreu em 14 de setembro de 1916 em uma batalha na Primeira Guerra *Mundial* quanto seu pai tinha somente dois anos. Na ocasião seu filho, neta e bisneto ficam frente à lápide enquanto Waters descreve sua morte para os familiares trajados de luto. É uma dupla perda em virtude das duas grandes guerras. Ainda em território francês Waters fica bêbado em um pub enquanto fala em inglês com um garçom que não o compreende, entre doses e copos de cerveja, Waters transforma o balcão em praça de guerra, onde copos e garrafas se transformam em pelotões, soldados e tanques e o músico refaz toda a operação que culminou na morte de seu pai. O documentário funciona como um acerto de contas com a memória do seu pai, onde vários desfechos, ou muros são derrubados: a visita ao túmulo do seu avô na França e a transmissão destas memórias aos netos e bisnetos, a solitária

⁷⁶⁹⁴ Roger Waters The Wall Movie Review – World Premiere, 7 de setembro 2014.<<http://tmakworld.com/2014/09/roger-waters-the-wall-movie-review.html>>

⁶⁹⁵ ROGER Waters The Wall. Direção Roger Waters, Sean Evans. Reino Unido: Rue 21 productions, 2014.(155 min) DVD, son., color. Legendado.

visita ao memorial, quando Waters chora novamente e toca trombone em homenagem aos soldados perdidos na guerra.

Terminado este longo capítulo, é basilar que se faça algumas observações acerca de *The Wall*, que em todas as suas plataformas e versões, se enquadra dentro de uma classificação de uma narrativa distópica. Em que tempo e espaço ela se desenvolve? São duas frentes distintas que temos que pensar as possibilidades de um mundo distópico apontado no *The Wall*: o muro psicológico e individual de Pink e o mundo geopolítico e toda a relação de separação, cisão ou segregação entre os povos.

No primeiro caso a distopia se passa na mente de Pink, que projeta situações caóticas e conturbadas. Por esta razão, chamamos de distopia do autoisolamento. Porque ela funciona dentro da mente do indivíduo, de modo que não é uma fábula, embora a mente de Pink crie situações fantasiosas em diferentes níveis de profundidade. Nem tampouco se passa em um futuro.

Pensemos no Pink como uma matrioska, um brinquedo tradicional e artesanal da cultura russa, o qual se retira uma boneca de madeira de dentro da outra, revelelando uma faceta mais profunda e diminuta da boneca. Assim é Pink, em cada nível mental seu há diferenças de personalidade que interferem em uma visão de mundo mais obscura. O primeiro, e mais raso deles, estabelece-se na primeira metade do primeiro disco, quando se criam as causas e circunstâncias e estabelece-se o mundo caótico de relações humanas frágeis na qual Pink cresceu, sua mãe, a morte do pai e a escola. Em seguida, a segunda camada, ele já é adulto, uma estrela de rock, envolto em traição e falta de comunicação com a esposa, o abuso de drogas e a luxúria. A primeira parte do lado B vai ainda mais fundo a viagem ao autoisolamento. Enquanto que a quarta e última sessão é a derradeira: a mais violenta, obscura e alucinante, quando então encarna um líder fascista discursando para o público e caçando minorias. Mas nem por isso as etapas estão separadas em si. Dado que o Pink fascista é resultado de um acúmulo de sua própria vida, e que desconta no outro a raiva e o ódio que certa vez recebeu do professor, que por sua vez havia recebido de sua própria esposa. Vemos *“The Trial”* e *“Outside The Wall”* como o ponto de virada, onde o confronto de seus medos e traumas e quebra do muro operam como uma alegoria da esperança na narrativa distópica. A mensagem é novamente a necessidade de se estabelecerem laços humanos, de acreditar na vida em sociedade. São ainda nos níveis do inconsciente dopado e drogado de Pink que o grotesco, burlesco e fantástico mundo da pena de Gerald Scarfe se estabelecem.

E em outro plano a distopia se desenvolve no mundo geopolítico contemporâneo. Onde o muro deixa de ser uma metáfora do autosilamento mental de Pink e passa a ser uma realidade de separação entre as pessoas, culturas, países e povos. É uma espécie de discurso de alerta, comum à todas as distopias, sobre os perigos de uma sociedade contemporânea que vive tensões latentes em regiões de fronteira. O mundo já se separou em algumas ocasiões, como visto no *Live in Berlin*, uma celebração pela reunificação da Alemanha separada pela Guerra Fria. E ele pode se separar em outras localidades, como na fronteira entre os EUA e o México, como denunciado na turnê *Roger Waters The Wall* entre 2010 e 2012.

Enfim, trata-se de uma distopia que implica da dinâmica entre o macro: a sociedade, a família e a política com o micro: a pessoa, na figura de Pink e suas relações interpessoais. Das batalhas internas de cada ser humano marcado por traumas às guerras humanas que separam as civilizações.

CAPÍTULO 5. *THE FINAL CUT* (1983): A Distopia da Guerra

The Final Cut começou como uma expansão modesta na trilha sonora da versão cinematográfica de *The Wall*, com algumas novas músicas adicionadas e seu lançamento previsto para a segunda metade de 1982. Nesse meio tempo, no entanto, o filme, uma colaboração grotescamente equivocada entre Waters e o diretor Alan Parker foram liberados para um baque geral de incompreensão. Na mesma época, a primeira-ministra Margaret Thatcher, irritada com as inconveniências de um déspota argentino, enviou tropas britânicas do outro lado do mundo para lutar e morrer pelas Ilhas Malvinas⁶⁹⁶.

A resenha de 1983 do jornalista Kurt Loder para a *Rolling Stone* situa este trabalho tanto dentro do universo recente, seja na obra do Pink Floyd, quanto no contexto político do qual emergiu. Trata-se do último objeto de estudo desta tese e o décimo segundo álbum do Pink Floyd - *The Final Cut* - lançado em 21 de março de 1983. É também o derradeiro com participação de Roger Waters, que recebeu todo o crédito da autoria pela composição lírica e musical, e que saiu da banda em 1985. O processo de gravação foi longo, desgastante e marcado por intensa discórdia entre os integrantes. Ocorreu em oito estúdios, entre os quais Mayfair, Olympic e RAK, bem como os estúdios caseiros de Gilmour e Waters. As maiores desavenças recaíram entre Roger Waters e David Gilmour, que cantou em apenas uma peça, “*Not Now John*”.

⁶⁹⁶ “*The Final Cut began as a modest expansion upon the soundtrack of the film version of The Wall, with a few new songs added and its release scheduled for the latter half of 1982. In the interim, however, the movie, a grotesquely misconceived collaboration between Waters and director Alan Parker, was released to a general thud of incomprehension. Around the same time, Prime Minister Margaret Thatcher, irked by the unseemly antics of an Argentine despot, dispatched British troops halfway around the world to fight and die for the Falkland Islands*”. LODER, Kurt. *The Final Cut*. In: *Rolling Stone*, abril de 1983. <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-final-cut-248504/>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

Questões como direitos autorais, a ausência de Richard Wright e o excesso de centralização e controle nas mãos do baixista, permeavam o cotidiano da banda, e assim optaram por não realizar uma turnê deste trabalho⁶⁹⁷. O último show com a formação original foi em fevereiro de 1981 em Londres, depois tocariam novamente no 2005 no Live 8. Durante a última turnê, cada membro do grupo tinha seu próprio camarim, um muito distante do outro, sendo que os de Waters e Rick os mais opostos entre si. Inclusive as festas pós-show eram individuais – “cuidadosamente evitando de nos convidar um ao outro” – como postulou Mason⁶⁹⁸. Parece que o grupo havia construído um muro particular entre eles mesmos.

É inegável que este disco carrega muitas semelhanças com *The Wall*, tanto na sonoridade quanto na temática das canções. Inicialmente chamado de *Spare Bricks* (tijolos sobressalentes ou faltantes em tradução livre), que, como supracitado, foi pensando como uma sequência do antecessor. Todavia, a eclosão da Guerra das Malvinas fez Waters alterar os planos, passando a tratar este como um projeto novo e independente. Mason acredita que a atmosfera ultranacionalista da Inglaterra de Thatcher perturbou o letrista: “*The Final Cut* se tornou uma ferramenta real a ele para expressar o seu horror frente a esses eventos”⁶⁹⁹.

Uma das similaridades com *The Wall* são os traumas de infância, ou trauma geracional, em consequência da guerra. Isto é evidenciado já no subtítulo do disco, *Requiem for a Post-War Dream*. Ademais, ele foi dedicado ao pai de Roger Waters, Eric Fletcher Waters, que como vimos no quarto capítulo, faleceu na Segunda Guerra quando ocupava o cargo de segundo tenente no oitavo batalhão dos Fuzileiros Reais das forças armadas do Reino Unido, e morreu em uma operação na batalha de Anzio, Itália, em 18 de fevereiro de 1944, aos 29 anos, quando Waters tinha 5 meses de vida⁷⁰⁰.

Vimos nos últimos três capítulos que o processo de produção e gravação do Pink Floyd foi marcado pela inovação tecnológica e na busca de explorar novos sons, timbres e possibilidades tais como sons de

⁶⁹⁷ POVEY, 2016, p.287; MASON, 2013, p.318 e BLAKE, 2012, p.330-331.

⁶⁹⁸ Idem.

⁶⁹⁹ MASON, 2013, p.318.

⁷⁰⁰ No site do governo britânico há um serviço de busca aos mortos nas guerras do século XX, *Find War Graves*<<http://www.cwgc.org/find-war-dead/casualty/2099066/WATERS,%20ERIC%20FLETCHER>> Acesso em 20 de janeiro de 2018.

explosão, freios de carro, conversas aleatórias no rádio, vidros estilhaçando. Em *The Final Cut*, esta sonoridade, além dos instrumentos musicais, está presente em praticamente todas as composições. Aqui cabe rever a teoria de Murray Schafer, sobretudo quando afirma que “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc.”⁷⁰¹ Em suma, o ambiente sonoro que este trabalho propõe é de uma atmosfera pesada, com temática belicista semelhante ao *The Wall*, como veremos.

A duração total do disco é de quarenta e três minutos e vinte e sete segundos, dividido em doze faixas. Os pontos centrais desta distopia bélica, como o próprio nome antecipa, estão ligados às guerras e conflitos contemporâneos como propulsores de traumas psicológicos e sociais, e de um eminente cataclisma nuclear profetizado na última música. Entre os exemplos contextuais da década de 1980 destacamos a Guerra das Malvinas e as ações de políticos que fomentam e induzem os conflitos: Margaret Thatcher do Reino Unido, Ronald Reagan dos EUA, e Menahem Begin de Israel. Em quatro músicas há uma narrativa sobre paranoia e sensação de deslocamento social de um veterano da Segunda Guerra Mundial. As músicas no lado A são “*The Post War Dream*”, “*Your Possible Pasts*”, “*One of the Few*”, “*The Hero’s Return*”, “*The Gunner’s Dream*”, “*Paranoid Eyes*”. E no lado B “*Get Your Filthy? Hands Off My Desert*”, “*The Fletcher Memorial Home*”, “*Southampton Dock*”, “*The Final Cut*”, “*Not Now John*” e “*Two Suns in the Sunset*”.

É plausível alegar que esta narrativa distópica não é, necessariamente, pacifista, mas sim, antibelicista. O conceito do disco, assim como dos anteriores, transcorre em múltiplos elementos que extrapolam os meios sonoros, como podemos ver na imagem do encarte do LP na Figura 18.

⁷⁰¹ SCHAFER, Murray. *Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.p.366.

Figura 18 - Capa do disco *The Final Cut* - 1983



Fonte: PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. (43:27min)

Neste projeto gráfico não houve colaboração de Gerald Scarfe ou da Hipgnosis, de modo que Roger Waters utilizou fotografias feitas por seu cunhado, Willie Christie⁷⁰² para compor o conceito visual de *The Final Cut*. Christie também dirigiu um EP de dezenove minutos do contendo quatro vídeos clipes em sequência com quatro músicas do lado A: “*The Gunner’s Dream*”, “*The Final Cut*”, “*Not Now John*”, “*The Fletcher Memorial Home*”.

Na capa, que lembra uma arte minimalista, estão dispostas as fitas coloridas de condecorações militares e símbolos de honra ao mérito no Reino Unido, como um pedaço de uma flor, a papoula, no canto

⁷⁰² Willie Christie ganhou nome ao fotografar os *The Rolling Stones* para a *Melody Maker* em 1969 (Atualmente é um dos maiores fotógrafos de moda do Reino Unido, além de diretor, produtor e escritor). Fotógrafo da revista de moda *Vogue*, dirigiu comerciais e campanhas, entre seus trabalhos no mundo do rock estão retratos de David Bowie, Cliff Richards, George Harison, e da banda britânica de rock progressivo King Crimson. Willie era irmão de Carlyne Anne Christie, então casada com Roger Waters, com quem tem um filho também músico, Harry Waters. Willie Chirtie’s Oficial Site <<http://www.williechristie.com/>>. Acesso em 16 de outubro de 2018.

superior esquerdo, que carrega grande significado nas homenagens aos soldados mortos e heróis de guerra.

Desde 1921 a flor da papoula (*poppy*) é utilizada como símbolo para honrar os soldados mortos nas guerras do século XX, sobretudo a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. O título é proveniente do poema “*In Flanders Fields*”, do tenente e médico canadense John McCrae escrito na Primeira Guerra Mundial, e que rapidamente tornou-se uma propaganda patriótica e de apoio aos soldados em campos de batalha⁷⁰³. No texto original, as flores brotam dos túmulos de soldados mortos. As sementes de papoulas vermelhas encontradas na Europa podem permanecer no solo por anos sem germinar e depois crescer; conseqüentemente, depois que as batalhas da Primeira Guerra Mundial perturbaram violentamente o solo, o solo onde muitos homens morreram e foram enterrados tornou-se uma chama de bela cor: o memorial da natureza aos mortos.

Réplicas artificiais em papel vermelho são confeccionadas pela *Royal British Legion*, uma entidade filantrópica que oferece ajuda financeira, psicológica, social e emocional para veteranos de guerra, e são facilmente encontradas em qualquer estabelecimento para as pessoas colocarem na lapela, cujas vendas são convertidas para o fundo de veteranos de guerra. No segundo domingo de novembro é realizado o *Remembrance Sunday*, uma solenidade com a Família Real Britânica, as forças armadas e o governo. A rainha deposita uma coroa de papoulas em monumentos para heróis de guerra, geralmente em um túmulo de um soldado anônimo, que ficam em praças de grandes cidades do Reino Unido, como Londres, Belfast, Oxford ou Liverpool.

Podemos observar quatro condecorações britânicas, em primeiro plano na parte inferior. As medalhas em si não aparecem, somente as fitas dobradas que possibilitam sua identificação. Da esquerda para direita vê-se a *1939-1945 Star*, nas cores azul marinho, vermelho e verde, concedida aos combatentes da Segunda Guerra Mundial. A subsequente, a *African Star*, nas cores vermelho e amarelo, com uma listra azul marinho no meio, concedida para veteranos que lutaram, na

⁷⁰³ A primeira estrofe do poema é “Nos campos de Flandres, as papoulas sopram/ Entre as cruces, linha em linha,/ Isso marca nosso lugar; e no céu/ As cotovias, ainda bravamente cantando, voam/ Pouco ouviu entre as armas abaixo”. “*In Flanders fields the poppies blow/ Between the crosses, row on row,/ That mark our place; and in the sky/ The larks, still bravely singing, fly/ Scarce heard amid the guns below*”. MCCRAE, John. *In the Flanders Fields and others Poems*. La Vergne: Lightning Source, 2008.p.128.

mesma guerra, no Norte daquele continente. A seguinte, nas cores verde, com uma faixa escura e vermelha, é a *Defence Medal*, para operações não militares e alguns serviços civis durante a guerra. A última fica mais acima destas três, no lado direito do encarte, há uma faixa com as cores branca e lilás na diagonal, é a *Distinguished Flying Cross*, para grandes feitos de coragem e valor⁷⁰⁴.

Figura 19 - Parte interna da capa The Final Cut - 1983



Fonte: PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. (43:27min)

Na parte de trás do encarte há um soldado em pé e de costas, com uma faca cravada nas costas, sob um campo verde e céu azul, com papoulas plantadas em primeiro plano. Na parte interna e dobrável do encarte é possível ver três fotografias, na direita uma mão de criança aparece em primeiro plano segurando três papoulas com um campo ao fundo e um soldado de costas embaixo da árvore. A foto do meio é um serralheiro com a máscara de proteção soldando algo, com faíscas na frente e a bandeira japonesa do sol nascente em cima da máscara. A foto da direita é uma imagem de dentro de um carro, com uma explosão nuclear na frente, e um radiante pôr do sol alaranjado no espelho retrovisor, numa alusão à música “*Two Suns in the Sunset*”, sob o painel do carro há uma papoula.

⁷⁰⁴ As medalhas originais podem ser consultadas no site do Ministério da Defesa do Reino Unido <<https://www.gov.uk/medals-campaigns-descriptions-and-eligibility>> Acesso em 14 de abril de 2015.

5.1 Guerra das Malvinas: o contexto de 1983, na visão de Roger Waters

Na contracapa está escrito “*The Final Cut* - Um réquiem para o sonho do pós-guerra por Roger Waters, tocado pelo Pink Floyd: Roger Waters, David Gilmour e Nick Mason”. A própria descrição do disco deixa claro o peso da mão do baixista. Em suma, é a continuação pessoal de Waters acerca do seu ponto de vista crítico do mundo. Um grito e um alarme para evitar que crianças não cresçam sem pai. Segundo a resenha comemorativa dos 35 anos do disco escrita pelo jornalista Daryl Easlea para a *Record Collector*:

The Final Cut é a vontade final e o testamento dos anos de comando de Waters que começaram com “*Free Four*”, 11 anos antes. O álbum emergiu de esboços de *The Wall*; de fato, seu título inicial foi *Spare Bricks*, mas então, a Guerra das Malvinas eclodiu, e Waters começou, seriamente, a escrever material. Com Richard Wright fora de cena e Nick Mason não tocando em algumas faixas, o papel de Gilmour parecia reduzido ao de uma mão de estúdio⁷⁰⁵.

Este último trabalho liderado por Roger Waters aponta, de modo ainda mais direto, problemas e questões na sociedade ocidental contemporânea, especialmente a Inglaterra. Isto posto, ao usar o termo *presciente* em sua resenha, Daryl Easlea, compreende justamente um dos objetivos da distopia em *The Final Cut*: a função de presságio, de

⁷⁰⁵ “*The Final Cut is the final will and testament of the Waters high-command years that had begun with Free Four, 11 years earlier. The album emerged out of sketches from The Wall; indeed, its early title was Spare Bricks, but then, the Falklands War took hold, and Waters began to write additional material in earnest. With Richard Wright off the scene and Nick Mason not playing on some tracks, Gilmour's role seemed reduced to that of a studio hand*”. EASLEA, Daryl. *Pink Floyd: The Final Cut – A Requiem For The Post War Dream/ A Momentary Lapse Of Reason*. Record Collector, março de 2017. <<http://www.rockbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-ithe-final-cut--a-requiem-for-the-post-war-dream-a-momentary-lapse-of-reasoni>>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

alertar a sociedade para um futuro, ainda que possivelmente catastrófico. Ademais, ao falar de temas que dividiam a opinião da população, o grupo estava exposto às críticas igualmente díspares. Um exemplo disto é a resenha de Lynden Barber, para a *Melody Maker*, na ocasião do lançamento do álbum. Para o autor o disco apresenta “uma série de presunções vazias e simplistas, entregues como se ele estivesse nos fazendo um grande favor”⁷⁰⁶. Assim, para Barber,

The Final Cut é a fraca tentativa de Waters para chegar a um acordo com o “Estado do Mundo”. Com um discurso excessivo e tortuoso, para uma nação, tenta, de maneira ridícula e arrogante, comentar “de forma significativa” sobre os problemas e as fraquezas de toda a raça humana nos últimos estágios do século 20, no espaço de apenas 40 minutos, sem o auxílio de qualquer coisa remotamente parecida com uma imaginação analítica, poética ou sondando.⁷⁰⁷

Roger Waters, em uma entrevista com Carol Clerk, para a *Uncut* em 2003, na ocasião dos vinte anos do disco, fez algumas perguntas que corroboram com nossa hipótese. Vejamos: “*The Final Cut* é descrito como “um requiem para o sonho pós-guerra”. O sonho do pós-guerra é o mesmo que “*The Gunner’s Dream*”, onde ele espera que o mundo possa tornar-se um dia seguro, pacífico e compassivo para todos?”. Ao que Waters respondeu:

⁷⁰⁶ “*A series of vacuous and simplistic conceits, delivered as if he’s doing us all one great big favour*”. BARBER, Lynden. Pink Floyd: *The Final Cut* (EMI SHPF 1983). *Melody Maker*, 19 de março de 1983. < <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-ithe-final-cuti-emi-shpf-1983>>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

⁷⁰⁷ “*The Final Cut is Waters feeble attempt to come to terms with The State Of The World, a hand-wringing address to the nation that arrogantly and laughably tries to comment “meaningfully” on the troubles and foibles of the entire human race in the latter stages of the 20th Century in the space of a mere 40 minutes without the aid of anything remotely resembling an analytical, poetic or probing imagination.*” BARBER, Lynden. Pink Floyd: *The Final Cut* (EMI SHPF, 1983). *Melody Maker*, 19 de março de 1983. < <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-ithe-final-cuti-emi-shpf-1983>>. Acesso 15 de novembro de 2017.

É exatamente isso que é. O sonho pós-guerra... Experimentamos o início do Estado de bem-estar em 1946. O governo introduziu toda essa nova legislação. No ponto em que eu escrevi *The Final Cut*, eu como tudo foi esculpido, e eu vi um retorno a uma visão quase Dickensiana da sociedade sob Margaret Thatcher.⁷⁰⁸

Nesta mesma entrevista Roger Waters rebate questionamentos, que confirmam o modo que esta tese percebe as possibilidades de estrutura, e interpretações, presentes nas narrativas distópicas, tal qual descrito na quarta parte do primeiro capítulo - “b) Falsa sensação de atemporalidade”. Isto posto, vejamos a pergunta: “O álbum se opõe à guerra em geral, e é especificamente despedido por seus sentimentos sobre a Segunda Guerra Mundial. Em que medida suas letras foram conduzidas por outros conflitos como as Malvinas?”.

Eu senti então, e ainda sinto hoje (2003) que o governo britânico deveria ter perseguido vias diplomáticas com mais vigor do que eles (os militares argentinos), em vez de dialogar no momento em que a Força-Tarefa chegou ao Atlântico Sul. Algum tipo de compromisso poderia ter sido efetuado, e muitas vidas teriam sido salvas. Era politicamente conveniente para Margaret Thatcher para Galtieri, porque não

⁷⁰⁸ *“The Final Cut is described as “a requiem for the post war dream”. Is the post war dream the same thing as ‘The Gunner’s Dream’ where he hopes that the world can one day become a safe and peaceful and compassionate place for everyone? RW: That’s exactly what it is. The post war dream... we experienced the beginning of the Welfare State in 1946. The government introduced all that new legislation. At the point where I wrote The Final Cut, I’d seen all that chiselled away, and I’d seen a return to an almost Dickensian view of society under Margaret Thatcher”.* CLERK, Carol. Pink Floyd: The Making of *The Final Cut*. Londres: *Uncut*, junho de 2003. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/over-the-wall-and-into-the-dumper-pink-floyds-ithe-final-cut-i>> Acesso em 15 de Novembro de 2017.

havia nenhuma maneira de ter sobrevivido mais seis meses sem a invasão das Ilhas Malvinas.⁷⁰⁹

A preocupação do músico com o envolvimento do governo britânico em outra guerra sugere uma noção de guerra cíclica, como vimos na música “*Southampton Docks*”. Vejamos outra pergunta: Alguns críticos disseram que suas referências a Thatcher, Ronald Reagan e outros líderes mundiais dataram do trabalho. Mas pode-se argumentar que, embora os nomes tenham mudado, continua sendo particularmente relevante hoje. Você concordaria?”. Por conseguinte, a primeira parte da resposta de Waters nos é revelante para este argumento: “Absolutamente, sim, diante da invasão do Iraque”⁷¹⁰.

O contexto da entrevista, dois anos após os atentados terroristas em onze de setembro de 2001, e o subsequente apoio britânico junto dos EUA nas invasões ao Iraque e Afeganistão, fez o músico, e o jornalista revisitarem, e mesmo relacionarem o álbum, como sendo uma distopia. Entretanto, como supracitado, ela não é atemporal, isto porque *The Final Cut* está, como toda produção da cultura da mídia, situado no contexto de sua produção, aqui, os anos 80. E, ao transpor a mesma situação para um contexto de guerra vinte anos depois não significa que as condições são as mesmas, mas revela a visão geopolítica e pacifista, presente tanto no discurso distópico original, e em última instância, a própria posição política quanto de seu autor: buscar a solução através de uma via pacífica, sem usar as armas, quase nunca importando qual o conflito.

As Malvinas consistem em um território britânico ultramarino com 12.200 quilômetros quadrados localizado em um arquipélago no Atlântico Sul, na Patagônia argentina. Com cerca de três mil habitantes,

⁷⁰⁹ CLERK, Carol. Pink Floyd: The Making of *The Final Cut*. Londres: *Uncut*, junho de 2003. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/over-the-wall-and-into-the-dumper-pink-floyds-ithe-final-cut>> Acesso em 15 de Novembro de 2017.

⁷¹⁰ “Some critics have said that your references to Thatcher, Ronald Reagan and other world leaders have dated the work. But it could be argued that although the names have changed, it remains particularly relevant today. Would you agree? Absolutely, yeah, in the face of the invasion of Iraq”. CLERK, Carol. Pink Floyd: The Making of *The Final Cut*. Londres: *Uncut*, junho de 2003. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/over-the-wall-and-into-the-dumper-pink-floyds-ithe-final-cut>> Acesso em 15 de Novembro de 2017.

comprende principalmente a ilha Gran Malvina (*West Falkland*), a ilha Soledad (*East Falkland*), entre outras menores, como a Geórgia do Sul e Sandwich do Sul, também incluídas no conflito⁷¹¹.

A disputa do território provém de uma série de tomadas e retomadas das ilhas, bem como de interpretações díspares acerca de tratados históricos desde o século XVIII nas relações entre Espanha, Inglaterra e França⁷¹². De acordo com Aizenstadt a “Argentina argumenta [...] que o armistício e os acordos comerciais entre Espanha e Reino Unido que formam o tratado de Utrecht constituem uma renúncia inglesa sobre qualquer direito sobre as Malvinas. Os ingleses não compartilham desta interpretação”⁷¹³.

Ao meio dia de 2 de abril o governo argentino, então formado por uma junta militar, havia tomado o controle militar total da ilha. A intenção era não ocasionar baixas, apenas um militar argentino morreu durante a ação. Os planos iniciais previam a expulsão dos ingleses e colocar as ilhas sobre uma junta internacional, até que as negociações fossem retomadas, estratégia “tomar para negociar”. Contudo a empolgação popular, o fervor nacionalista a favor da tomada militar e da reclamação territorial acarretaram na mudança dos planos. Alexander Aizenstadt coloca que havia uma pressão interna advindo do imaginário coletivo argentino, proveniente dos 150 anos da tomada das ilhas por parte do Reino Unido. Grande parte da população argentina denunciava a presença inglesa e reclamava a posse das ilhas como legítima e condenavam os ingleses por não quererem chegar a uma negociação pacífica. Esta mesma saída já havia sido recomendada pela Resolução 2065, aprovada em 16 de dezembro de 1965, em uma Assembleia Geral das Nações Unidas que reconhecia a existência de uma disputa pela

⁷¹¹ AIZENSTATD, N. Alexander. “A treinta años de la Guerra: Las Islas Malvinas (Falkland) y los Principios del Derecho Internacional”. In: *Estudios Internacionales* 173 (2012), Instituto de Estudios Internacionales, Universidad de Chile, 2012. p.93.

⁷¹² *Ibidem*.p.96.

⁷¹³ “Argentina argumenta también que el Armistício y los acuerdos comerciales entre España y El Reino Unido que Forman parte de los Tratados de Utrecht constituyen una renuncia inglesa sobre cualquier derecho sobre las Malvinas (Falkland). Los ingleses no comparten esta interpretación”. In: A. N. Alexander, Op. Cit, p.95.

soberania do território pelos dois países e pedia que os mesmos iniciarem negociações pacíficas⁷¹⁴.

A perspectiva inglesa era diferente da Argentina. O Reino Unido considerou a medida militar dos latino-americanos como uma agressão unilateral e até contrariava à sugestão internacional de evitar o uso da força. Entre os mediadores do conflito podemos destacar os EUA e sua complicada posição acerca dos demais países envolvidos. A eles não interessava cortar as relações com a junta militar Argentina, um importante aliado contra o comunismo na América do Sul, ao mesmo tempo em que não iriam contra os interesses dos britânicos, seus irmãos naturais.

O Reino Unido preparou uma contra-ofensiva a qual a Argentina não estava preparada. Reuniu um grande poderio militar, como diversos caças, porta-aviões e submarinos nucleares. O conflito terminou com a rendição da Argentina em 14 de junho de 1982, resultando em quase mil mortos somando os dois lados. As maiores críticas acerca das ações tomadas por Thatcher foram justamente a magnitude de suas medidas militares, baseadas no sólido apoio popular, para desviar as atenções dos graves problemas sociais pelos quais a Inglaterra passava, enquanto outros classificaram suas ações como uma cruzada pelos interesses nacionais⁷¹⁵.

Para muitos as ações da Argentina não passavam de um mecanismo para retirar as atenções das graves violações dos direitos humanos de uma das mais sangrentas ditaduras militares da América Latina. Dentre as ações tomadas pelos militares podemos citar torturas e desaparecimento de pessoas que seriam documentadas pela *Comisión Nacional sobre La Desaparacións de Personas* em 1986⁷¹⁶.

As primeiras seis músicas narram uma realidade paralela e distópica ao aprofundar o passado da personagem do professor, presente como figura opressora em “*Another Brick in The Wall*”, do disco anterior, contudo aqui ele é um retornando de guerra que, traumatizado

⁷¹⁴GUSTAFSON, Lowell. *The Sovereignty Dispute over the Falkland (Malvinas) Islands*. Oxford University Press, 1988, p. 64.

⁷¹⁵Ibidem. p.98.

⁷¹⁶ CRENZEL, Emilo. “The National Commission on the Disappearance of Persons: Contributions to Transitional Justice” In. *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 2, 2, j 2008, Oxford University Press, 2008, p. 173-191. E CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Editora Siglo XXI, 2008.

pelos efeitos do conflito, não consegue se adaptar ao novo mundo, à sua família e acaba caindo no alcoolismo.

5.2 O pesadelo de um veterano de guerra

A dinâmica da narrativa distópica em *The Final Cut* é diferente das demais. Primeiro ela está dividida em duas partes, duas histórias, dentro de um grande mundo derrotado pela guerra. Uso de elementos fantásticos como retorno de pessoas, e mistura personagens históricos de contextos distintos num só lugar. Não é a história de uma pessoa, uma vida em si, mas diversos elementos que se passam num universo catastrófico. Como se cada música funcionasse como capítulos deste novo mundo. A mensagem é que os temores da guerra fria se tornaram reais, novas pessoas foram, desnecessariamente para guerra inúteis.

A primeira música é “*The Post War Dream*”, com três minutos e dois segundos. Começa com barulhos de automóveis em uma estrada e ouve-se trechos de algumas notícias enquanto alguém muda as estações do rádio:

Anunciados planos para construir um abrigo nuclear no município de Peter no condado de Cambridge [...] ...três juízes da suprema corte cancelaram a maneira... [...] Foi anunciado hoje, que a substituição do navio cargueiro *Atlantic* perdido no conflito das Malvinas seria construído no Japão, um porta-voz para...[...] se mudando. Eles dizem que os países do terceiro mundo, como a Bolívia que produz a droga estão sofrendo com o aumento da violência...⁷¹⁷

A estação muda algumas vezes até chegar a notícia sobre um navio que seria construído no Japão que iria substituir o *Atlantic*

⁷¹⁷ “...announced plans to build a nuclear fallout shelter at Peterborough in Cambridgeshire... [...] three high court judges have cleared the way...[...] ...It was announced today, that the replacement for the *Atlantic Conveyor* the container ship lost in the Falklands conflict would be built in Japan, a spokesman for...[...]...moving in. They say the third world countries, like Bolivia, which produce the drug are suffering from rising violence...”. WATERS, Roger. *The Post War Dream*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 1.

*Conveyor*⁷¹⁸. A música, em escala menor, é triste, cujo sintetizador remete a músicas executadas em funerais de guerra. Há um crescendo do vocal, suave e declamado, de Waters, sobre a melodia do harmônio⁷¹⁹

O conteúdo lírico é sobre a perda da supremacia da indústria naval inglesa para o Japão, e mostra um dos personagens da política britânicos mais citados no disco: Margaret Thatcher, ou “Maggie”. Ela inicia com vários questionamentos: “Diga-me a verdade, diga-me por que Jesus foi crucificado? É para isto que o Pai morreu? Foi por você? Foi por mim? Eu assisti muita TV?”.

Aqui começa a distopia sobre um veterano de guerra, não obstante a melodia, a progressão de acordes e o tom são os mesmos da canção “*Sam Stone*”, de 1971, do cantor folk estadunidense John Prine. Inclusive ambas abordam o mesmo tema: os tormentos de um veterano de guerra. A pergunta sobre Jesus, tem sua resposta na música de Prine “*Jesus Christ died for nothin' I suppose*” (Jesus Cristo morreu por nada, suponho). É comum, dentro da música folk, “pegar emprestado” parte das linhas de outra composição, ou mesmo dar continuidade a letra de outro autor.⁷²⁰ A criança orfã busca uma explicação ou culpado pela perda do pai. Há, inclusive, uma consternação por ter assistido muita televisão, e morte de seu pai seria uma forma de punição. Devemos relembrar que este disco é em memória ao pai de Waters.

Vejamos a continuação, com a mesma sonoridade das primeiras frases

Há sugestão de acusação em seus olhos?
 Se não fossem pelos “*nips*”
 Sendo tão bons para construir navios
 Os mastros ainda estariam soltos no Clyde.
 E não pode ser muito divertido para eles
 Em baixo do sol nascente

⁷¹⁸ *SS Atlantic Conveyor* foi um navio mercante de Liverpool requisitado durante a Guerra das Malvinas e que naufragou em 25 de maio de 1982 em virtude do ataque de dois mísseis da marinha argentina.

⁷¹⁹ Harmônio é um instrumento semelhante a um órgão de teclas, mas sem os tubos, e é impulsionado por um movimento de fole (sopro). Nesta faixa o harmônio foi executado pelo músico de câmara e compositor de trilhas sonoras, o norte-americano Michael Kamen (1948-2003).

⁷²⁰ Trata-se quarta faixa do lado A disco de estréia do cantor *Jonh Prine* (Atlantic, EUA, 44 min, 1971).

Com todas suas crianças cometendo suicídio⁷²¹

A expressão britânica “*nips*”, abreviação de *niponics*, depreciativa em relação aos japoneses, que haviam superado o Reino Unido em capacidade naval e tamanho da frota, doloroso para os britânicos que já foram a força naval mais poderosa do mundo. Enquanto que os filhos que cometem suicídio, sob sol nascente eram os pilotos japoneses kamikazes no ataque à base naval de Pearl Harbor, no Havaí, em sete de dezembro de 1941.

Na parte final da música há um *crescendo*, com a introdução de mais instrumentos, e culmina em uma voz colérica de Waters: “O que nós fizemos, Maggie? O que nós fizemos?! O que fizemos para a Inglaterra? Deveríamos gritar, deveríamos fugir/ O que aconteceu com o sonho do restabelecimento pós-guerra/ Oh Maggie, Maggie o que nós fizemos?”⁷²². Há uma responsabilização de Thatcher por estragar os sonhos do pós-guerra.

O sonho aqui se compreende tanto por causa guerra quanto o que a Primeira Ministra significou para o desmantelamento do Estado de Bem-estar social no Reino Unido.

A narrativa segue com “*Your Possible Pasts*”, com quatro minutos e vinte três segundos, é mais uma das músicas descartadas para o álbum de continuação do *The Wall*. Ela explora novamente os efeitos sonoros, como gritos, explosões e vento. Durante os versos ela é majoritariamente orquestrada, somente no refrão a banda toda toca junto. De modo que Gilmour faz um dos solos mais marcantes do disco, que explodem nas nuances vocais de Waters.

A música começa com sopro do vento, e a guitarra acústica de Gilmour, em comunhão com a voz declamada de Waters, quase ao estilo *folk*, o mesmo da música anterior. Ela transmite uma sensação de calma, como se o protagonista, um velho veterano de guerra estivesse sentado na varanda, revisitando as memórias, com uma nostalgia depressiva.

⁷²¹ “*Is that a hint of accusation in your eyes?/ If it wasn't for the nips/ Being so good at building ships/ The yards would still be open on the clyde./ And it can't be much fun for them/ Beneath the rising sun/ With all their kids committing suicide*”.

⁷²² “*Should we shout, should we scream/ What happened to the post war dream?/ Oh Maggie, Maggie what have we done?/ What have we done to Englannd?*”

Eles seu agitam por trás de você, seus possíveis
 passados
 Alguns olhos brilhantes e loucos, alguns
 assustados e perdidos
 Um aviso para qualquer um ainda no comando
 Do seu possível futuro, para tomar cuidado
 Em encruzilhadas abandonadas, as papoulas
 entrelaçadas
 Com os vagões de carga esperando a próxima
 vez⁷²³

Assim, na primeira frase o protagonista imagina o que poderia ter vivido - “os passados possíveis” - caso algo terrível como um conflito mundial não houvesse ocorrido, como sugere a segunda frase. Na terceira frase há uma quebra desta tranquilidade do campo, à medida que as memórias do protagonista ficam mais profundas, tristes e realistas. Esta calma é rompida no final da terceira frase, com a palavra “comando”, junto de um acorde agudo da guitarra, do teclado de Michal Kame e juntamente com o barulho de uma explosão, que indicam a mente danificada do soldado aposentado.

Há uma palavra na quinta linha “*sidings*”, para qual adotei a tradução “encruzilhadas”, ou ainda “desvios”. Entretanto também pode ser entendida como “ramais” ou uma sessão lenta dos trilhos de trem, que conectam às principais. Elas não estão mais em uso, porque estão cobertas de papoulas, presentes na capa do disco, anteriormente analisada que por sua vez liga-se à frase seguinte. Visto que os vagões de carga, a que se refere a última frase na letra, serviam para transportar judeus, e outras minorias, para os campos de concentração pela Alemanha nazista durante o holocausto na Segunda Guerra.

Esta peça apresenta uma estrutura usualmente explorada no rock: “Verso - refrão - verso - refrão - solo e retorno do refrão”; o que é incomum na produção do Pink Floyd, que primava por composições contínuas, ou com alterações sutis quando replicavam algum trecho. A sentença do refrão é repetida, o que pode ser lido como uma insistência

⁷²³ “*They flutter behind you your possible pasts/ some brighteyed and crazy some frightened and lost/ a warning to anyone still in command/ of their possible future to take care of their possible future to take care/ with cattle trucks lying in wait for the next time*” WATERS, Roger. *Your Possible Pasts*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 1.

do autor em perguntar se sua companheira lembrava de como eles eram: “Você se lembra de mim? Como nós costumávamos ser? Você não acha que deveríamos estar mais próximos?”⁷²⁴ O refrão marcado por um efeito de eco transmite uma sensação de espaço, aqui, ganha mais sentido, haja vista que é aplicado ao final da palavra “*closer*”, ampliando a sensação de distância entre o protagonista e a outra pessoa, talvez uma companheira, ainda não revelada⁷²⁵.

O detalhe na dramaticidade lírica, quase como um roteiro de filmes de velho-oeste: “Ela ficou parada na entrada/ A sombra de um sorriso/ Assombrando seu rosto/ Como a placa de um hotel barato”⁷²⁶, amplia a sensação de vazio e solidão no protagonista.

Seus olhos frios implorando os homens em seus
“*Macs*”

Para o ouro em suas malas ou as facas nas
costas

Erguendo-se audaciosamente alguém levantou a
mão

Ele disse: “Eu era apenas uma criança, agora
sou só um homem”⁷²⁷

É possível deduzir que se trata de um saque, para que os perseguidos de guerra entregassem o ouro, ou qualquer pertence que estavam tentando esconder dos nazistas, na intenção de enviar para seus entes ou salvar suas heranças, caso contrário morreriam com uma faca nas costas. “*Macs*” é abreviação de Mackintoshes, um tipo de jaqueta longa e emborracha à prova de água, utilizado na guerra, que lembra uma capa. Novamente o refrão, um grito por ajuda, retorna.

Vejamos a última parte:

⁷²⁴ “*Do you remember me? how we used to be? do you think we should be closer?*”

⁷²⁵ Parte do refrão veio da primeira frase de uma composição que Waters escreveu em 1968, “*Incarceration of a Flower Child*”, que nunca foi gravada por ele, mas foi lançada em 1999 por Marianne Faithful no disco *Vagabons Ways* (Instinct Records, EMI, 1999). Ela possui o mesmo ritmo e nunca foi gravada pelo Pink Floyd.

⁷²⁶ “*She stood in the doorway/ The ghost of a smile/ Haunting her face/ Like a cheap hotel sign*”,

⁷²⁷ “*Her cold eyes imploring the men in their macs/ For the gold in their bags or the knives in their backs/ Stepping uo boldly one put out his hand/ He said, " I was just a child then now I'm only a man "*”

Pelos insensíveis e religiosos nós fomos
 capturados
 Nos mostraram como nos sentir bem e nos
 falaram como nos sentir mal
 E atadas atrás de nós os estandartes e bandeiras
 De nossos possíveis passados esperando sobre
 trapos e farrapos⁷²⁸

No final há uma reflexão de que o patriotismo de outrora, talvez não fizesse mais tanto significado. O veterano recorda que a educação religiosa acabou-os moldando sobre a vida – culpados entre o bem ou mal – e presos em símbolos nacionais que destroçariam seus futuros, ou, possíveis passados.

A próxima peça de um minuto e oito segundos, toda executada por Waters, é intitulada “*One of the Few*”. Como as anteriores, é em escala menor, que, como vimos, é triste e introspectiva. Inicia com o tic-tac de um relógio, que continua por toda música, mas grandualmente diminui o volume. É possível ouvir crianças ao fundo. Entram acordes do violão e a voz de Waters em harmonia:

Quando você for um dos poucos com a terra em
 seus pés.
 O que você fará para sobreviver?
 Ensine.
 Faça-os loucos, faça-os tristes, faça-os somar
 dois e dois.
 Torne-os eu, torne-os você, faça o que quiser
 com eles.
 Faça-os rir, faça-os chorar, faça-os deitar e
 morrer.⁷²⁹

⁷²⁸ “*By the cold and religious we were taken in hand / Shown how to feel good and told to feel bad/ Tongue tied and terrified we learned how to pray/ Now our feelings run deep and cold as the clay/ And strung out behind us the banners and flags/ Of our possible pasts lie in tatters and rags*”.

⁷²⁹ “*When you're one of the few to land on your feet/ What do you do to make ends meet?/ Teach/ Make them mad, make them sad, make them add two and two/ Make them me, make them you, make them do what you want them to./ Make them laugh, make them cry, make them lay down and die*”. WATERS, Roger. *One of the Few*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 3.

O soldado percebe que é um dos poucos ainda com vida e não se dá conta de como será dali para frente. Transformado, e transtornado, pela guerra, talvez nem ele mesmo acreditava que seria possível sobreviver. Entretanto voltar a ser professor não parece ser algo que o motive, e sim, mais uma válvula de escape para fazer com eles o que lhe aprouver. Assim, manipulá-los, fazer deles uma pessoa mental e socialmente quebrada, e um educação nada libertadora, ao repetir mecanicamente equações básicas. Todas estas partes, parecem evocar as nuances mais cinzas de sua mente, são acentuadas pelo uso do sintetizador acarretando em uma música soturna.

A relação com a profissão e a falta de adaptação do protagonista junto à sociedade é o mote de “*The Hero’s Return*”, com dois minutos e cinquenta e seis segundos⁷³⁰. Ela possui um instrumental que seria marcante em parte do rock nos anos 1980, como Duran Duran, U2 ou mesmo o disco solo de Waters, *Radio K.A.O.S* (1987). Uma guitarra com palhetada contínua, que nesta música simula o relógio da faixa anterior. Parte disto deve-se à mixagem que explora a reverberação e o eco, dando profundidade aos teclados, à percussão da bateria, especialmente a caixa, que remete à uma percussão militar. Já os vocais de Waters são dinamizados com diversas alterações de timbres, variações, volumes, e grande efeito de *delay*, ora lembrando um monólogo teatral repleto de dramaticidade e complexidade, quase declamado, ora berros em desespero.

A letra é sobre a não adaptação do professor: “Jesus, Jesus, qual é o sentido disso?/ Tentar moldá-los para ficarem na forma que eu quero/ Quando eu era da idade deles, todas as luzes se apagaram/ Não havia tempo para choramingar e espernear”.⁷³¹ Percebe-se, assim, um arrependimento do professor em relação aos terríveis projetos nada pedagógicos, quando sua mente ainda sofria pelo calor da guerra.

Mas logo na frase seguinte as insistentes memórias o arrastam de volta para a guerra, e elas são também as responsáveis pelo abismo

⁷³⁰ Esta música era previamente chamada de “Teacher, teacher”, mas, como várias outras, foi rejeitada em um corte durante a gravação de *The Wall*. Sobre o seu uso, Gilmour afirmou. “Se não era boa o suficiente para *The Wall*, por que seria boa agora?”. Blake, 2008, p. 295.

⁷³¹ “*Jesus, Jesus, what's it all about?/ Trying to clout these little ingrates into shape/ When I was their age all the lights went out./ There was no time to whine or mope about*”. WATERS, Roger. *The Hero’s Return*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 4.

entre o professor e seus alunos. Neste trecho a entonação do vocalista é alterada e ganha acompanhamento do piano elétrico e de uma voz de apoio, mais grave, em uma oitava abaixo: “E, mesmo agora, partes de mim sobrevoam os campos de Dresden, apesar de que eles nunca irão entender, que por trás do meu sarcasmo, memórias desesperadas permanecem”⁷³². Notemos que ele era piloto da força aérea britânica, que voava sobre a Alemanha.

Novamente a voz chorosa é utilizada como recurso para mostrar o presente. E, desta vez, foca na falta de comunicação com a esposa: “Querida, querida, você dormiu rápido, bom, pois essa é a única hora em que posso realmente conversar com você. E há algo que eu tranquei, uma memória que é muito dolorosa para aguentar a luz do dia”⁷³³. Percebe-se que a ansiedade do protagonista é tamanha, que ele narra tudo, sem a plateia de sua esposa, que dorme ao seu lado. Outra vez, esta parte é acompanhada pelo piano elétrico e da voz grave de apoio.

Quando nós voltamos da guerra, os cartazes
E as bandeiras estavam pendurados nas portas
Nós dançamos e nós cantamos nas ruas e
Os sinos das igrejas tocaram
Mas, queimando em meu coração,
Minha memória se volta para
As palavras do atirador que morria, no sistema
de comunicação⁷³⁴

O título da canção parece uma ironia. O herói, ainda que quebrado, retornara. Mesmo depois de rememorar as comemorações do fim do conflito, sua mente, involuntariamente, voltava-se para um a morte de um colega. Isto é evidenciado nas três últimas frases, que são acompanhadas pelo dedilhar do violão acústico tocado por Waters, cujo vocal tenaz e suave entra pela primeira vez. Justo na parte mais macia da

⁷³² “*And even now part of me flies over./ Dresden at angels one five./ Though they'll never fathom it behind my Sarcasm desperate memories lie*”.

⁷³³ “*Sweetheart sweetheart are you fast asleep? Good/ Cause that's the only time that I can really speak to you./ And there is something that I've locked away A memory that is too painful/ To withstand the light of day*”.

⁷³⁴ “*When we came back from the war the banners and/ Flags hung on everyone's door./ We danced and we sang in the street and/ The church bells rang./ But burning in my heart/ My memory smoulders on/ Of the gunners dying words on the intercom*”.

música há um dos momentos mais tristes da escrita lírica. No fim, ainda se escutam as vozes do operador no rádio *walk talk*.

As duas letras fazem referência ao bombardeiro de Dresden entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945. Cerca de dois mil aviões bombardeiros da *Royal Air Force* (RAF), do Reino Unido, e da Força Aérea dos EUA destruíram o centro histórico da cidade alemã. Uma tempestade de fogo devastou o centro histórico e resultou em dezenas de milhares de mortes⁷³⁵. A escolha de Waters em situar esta cena no bombardeio de Dresden não é aleatória. Poderia ser qualquer campanha da Segunda Guerra, mas esta em especial, enaltece ainda mais a imagem da guerra desnecessária, das vidas ceifadas de maneira ainda mais inútil e arbitrária. É considerada uma passagem vergonhosa para os Aliados, cuja demonstração de poder sobre civis alemães foi desnecessária e desproporcional.

A música seguinte, “*The Gunner’s Dream*”, de cinco minutos e seis segundos, começa exatamente onde a predecessora parou: com os sons do *walk talk* trazendo os lamúrios oriundos da morte do combatente. Conta com suporte de diversos instrumentos, e músicos convidados, inclusive com arranjos sinfônicos e piano executados⁷³⁶. Com arranjos sinfônicos e piano, ela vai da leveza e suavidade até tons mais pesados e lúgubres. A ideia da memória e da guerra, portanto retorna nesta potente peça⁷³⁷. O som é repleto de camadas e efeitos, tais como sinos, bombas e gritos, sempre em sincronia com a letra e a parte instrumental. A letra faz referência a personagens secundários, que não fazem parte da trama diretamente, mas estabelecem o passado e as relações do protagonista.

Flutuando sob as nuvens
Memórias vem para me encontrar agora.

⁷³⁵ EVANS, Richard J. *David Irving, Hitler and Holocaust Denial*: Atlanta: Emory University, 1996. TAYLOR, Frederick. *Dresden: Tuesday 13 February 1945*. Londres: Bloomsbury, 2005.

⁷³⁶ Trata-se da *National Philharmonic Orchestra* (orquestra britânica da *RCA Records*, para gravações de estúdio, jingles e colaboração com vários artistas) com arranjos e condução de Michael Kamen, que também executou o piano acústico e elétrico. Convidaram ainda, Raphael Ravenscroft, no sax tenor e Andy Bown – no piano de cauda.

⁷³⁷ “*The Gunner’s Dream*” fechava a primeira metade do *set list* na primeira turnê do disco solo de Roger Waters *The Pros and Cons of Hitch Hiking* (1984), que contou com a produção de Michael Kamen e com Eric Clapton na guitarra e *backing vocals*.

No espaço entre os céus
 E o canto de algum campo estrangeiro
 Eu tive um sonho.
 Eu tive um sonho.
 Adeus Max
 Adeus mãe⁷³⁸.

A letra começa na descrição da queda do artilheiro do bombardeio sobre Dresden, ainda não se sabe se toda a aeronave está em queda livre ou mesmo o próprio artilheiro está no para-quedas, ejetado, visto que ele flutua sobre as nuvens. Mas esta não é a memória, e fala, do veterano de guerra, das músicas anteriores, e sim de seu colega que agonizava pelo radiotransmissor. A terceira e quarta linhas são extraídas de um poema, “*The Soldier*”, de 1914, de autoria do poeta britânico Rubert Brooke⁷³⁹. Nas últimas linhas, após anunciar seu sonho, o artilheiro despede-se da família, a orquestra enche-se e a entonação vocal deixa de ser tão terna, para evocar emoção.

Após o serviço quando você anda lentamente
 para o carro
 E o prateado em seus cabelos brilha no ar frio de
 novembro
 Você ouve os sinos tocando
 E toca a seda em sua lapela
 E como lágrimas nascem para encontrar consolo
 no laço
 Você leva a sua mão delicada
 E agarra ao sonho⁷⁴⁰.

⁷³⁸ “*Floating down through the clouds/ Memories come rushing up to meet me now./ In the space between the heavens and in the corner of some foreign field/ I had a dream/ I had a dream./ Goodbye Max./ Goodbye mom*”.

⁷³⁹ Poeta britânico que lutou e morreu na Primeira Guerra. “Se eu morrer, pense apenas em mim:/ Que há um campo estrangeiro em algum canto/ Isso é para sempre Inglaterra/ Haverá/ Naquela terra rica/ uma poeira mais rica escondida”. Tradução livre do autor: “*If I should die, think only this of me:/ That there’s some corner of a foreign field/ That is for ever England. There shall be/ In that rich earth a richer dust concealed*”. BROOKE, Rupert. *Collected Poems*. Londres: Oleander Press, 2010, p.139.

⁷⁴⁰ “*After the service when you’re walking slowly to the car/ And the silver in her hair shines in the cold november air/ You hear the tolling bell/ And*

O eu lírico passa para a terceira pessoa na continuação. Logo após o adeus, sua família está alocada em um futuro próximo, nas celebrações do *Remembrance Day*, que acontece no dia onze de novembro, quando Max colocaria uma papoula - “uma seda em sua lapela” - e escutaria o soar dos sinos e banda marcial, símbolos tradicionais daquela cerimônia.

Vejamos o seguimento, o sonho em si, que dá o título da música.

Um lugar pra permanecer
 “Oi! Um verdadeiro...”
 Suficiente para comer
 Um lugar onde velhos heróis sentam seguros na rua
 Onde você pode falar alto
 Sobre suas dúvidas e medos
 Que ninguém jamais ira desaparecer, você
 nunca ouvirá uma ordem de despejo em sua porta.
 Você pode relaxar em ambos os lados do caminho
 E maníacos não atirarão nos músicos por controle remoto.
 E todo mundo terá refúgio nas leis.
 E ninguém mais matará qualquer criança.
 E ninguém mais matará qualquer criança⁷⁴¹.

Podemos considerar que esta música funciona como uma cena, ou um capítulo dentro de uma narrativa musical distópica. E nesta parte emprega uma metalinguagem interessante. Isto porque o artilheiro, pouco antes de morrer, vislumbra uma utopia em seu sonho: um mundo pacífico, com comida, onde seria possível falar sem precisar se

touch the silk in your lapel; And as the tear drops rise to meet the comfort of the band/ You take her frail hand/ And hold on to the dream”. WATERS, Roger. *The Gunner’s Dream*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 5.

⁷⁴¹ “*A place to stay “Hi! A real one...”/ Enough to eat/ Somewhere old heroes shuffle safely down the street/ Where you can speak out loud/ About your doubts and fears/ And whats more no-one ever disappears/ You never hear their standard issue kicking in your door./ You can relax on both sides of the tracks/ And maniacs don’t blow holes in bandsmen by remote control/ And everyone has recourse to the law/ And no-one kills the children anymore./ And no one kills the children anymore*”.

esconder, sem ninguém vigiando, sem perseguições políticas e caça às diferenças, ou ser despejado, como um lugar que a humanidade viria primeiro e a lei seria para todos. Em outras palavras, são utopias dentro de distopias, memórias dentro de memórias. A palavra “maníacos” é cantada realçando as sílabas, e faz referência aos ataques do dia vinte de julho de 1982, realizados pelo Exército Republicano Irlandês (IRA), grupo paramilitar católico que visava a reintegração da Irlanda do Norte. Em dois ataques simultâneos no Hyde Park e no Regents Park aos Guardas da Cavalaria Real Britânica, que resultou na morte de nove oficiais, oito cavalos e mais de cinquenta civis feridos.⁷⁴² Um outro ponto são os sons de fundo, como a voz do soldado logo no início - “*Hi, a real one!*”- e estrondos de explosões ao fundo. Pode ser interpretada tal qual uma cena na qual terceiros encontram seu corpo, que inconsciente, balbuciava ou imaginava aquele mundo perfeito. As últimas frases, onde pede para ninguém matar mais crianças, pode revelar remorso e arrependimento por haver participado do bombardeio de Dresden, no qual ele previu que muitas crianças pudessem ser mortas. E, que deveria acatar ordens militares que iam contra sua vontade ou moral, mas que ele não podia evitar, ou se opor. Sua morte, com este horizonte em mente, pode ser vista por ele mesmo como um merecimento, realçado na repetição da sentença. No final o autor pede que dêem atenção a este sonho.

Vejamos o final:

Noite após noite
 Rondando meu cérebro
 Este sonho está me deixando insano.
 E no canto de algum campo estrangeiro
 Um atirador dorme essa noite.
 O que está feito está feito.
 Nós não podemos escrever essa cena final.
 Temos que dar atenção a este sonho.
 Dar atenção.⁷⁴³

⁷⁴² RATTNER, Steven. I.R.A. BOMB ATTACKS IN LONDON KILL 8. In: The New York Times <<https://www.nytimes.com/1982/07/21/world/ira-bomb-attacks-in-london-kill-8.html>>. Acesso 7 de maio de 2018.

⁷⁴³ “*Night after night/ Going round and round my brain/ His dream is driving me insane/ In the corner of some foreign field/ The gunner sleeps tonight./ What's done is done./ We cannot just write off his final scene/ Take heed of his dream./ Take heed*”.

Esta última parte ganha contornos épicos dos arranjos orquestrais. A voz retorna para o protagonista no último verso. Ele ouviu as palavras finais do sonho do artilheiro, via rádio transmissor. O sonho virou um tormento constante em sua mente, com a imagem de “um atirador em algum canto”, anônimo e esquecido. A palavra “insane” é berrada ao máximo, o vocal torna-se rouco, forçando as cordas vocais, e a palavras arrastam-se até a sexta linha, com o volume diminuindo. A voz suave, em outra trilha, retorna na terceira linha. A mensagem, deve ser espalhada, com respeito aos mortos na guerra, dar atenção à sua visão de mundo para assim evitar que mais mortes ocorram e que alcance este sonho do atirador.

Kurt Loder parece ter captado a ponta de esperança contida no disco:

Em “*The Gunners Dream*”, um moribundo espera que sua morte esteja a serviço do “sonho do pós-guerra”, para o qual o álbum é um réquiem - a esperança de uma sociedade que oferece “um lugar para ficar / o suficiente para comer”, onde “ninguém nunca desaparece ... e os maníacos não fazem buracos nos bandidos por controle remoto.” Mas Waters, olhando em volta dele mais de trinta e cinco anos depois do fim da guerra, só pode perguntar: por isso que papai morreu?⁷⁴⁴

A última música do lado A, com três minutos e quarenta e segundos, é “*Paranoid Eyes*”. Nela, o tema é o trágico fim do professor e herói de guerra, mergulhado em alcoolismo e paranóia anti-social. Ela inicia com notas de um contrabaixo grave feitas no piano elétrico, e

⁷⁴⁴ “*What concerns him more is the inexplicable extent of fighting in the world when there seems so little left to defend. In “The Gunners Dream,” a dying airman hopes to the end that his death will be in the service of “the postwar dream,” for which the album stands as a requiem — the hope for a society that offers “a place to stay/enough to eat,” where “no one ever disappears ... and maniacs don’t blow holes in bandsmen by remote control.” But Waters, looking around him more than thirty-five years after the war’s end, can only ask: “Is it for this that daddy died?”* LODER, Kurt. *The Final Cut*. In: *Rolling Stone*, abril de 1983. <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-final-cut-248504/>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

barulho de passos. Dentre os membros do Pink Floyd, apenas Roger Waters toca, os demais músicos são convidados.⁷⁴⁵

Através da análise lírica percebe-se que se trata de um conselho, de alguém falando como retornado de guerra deveria proteger-se de todos: “Abotoe seus lábios. Não deixe o escudo cair/ Agarre de novo sua máscara à prova de balas/ E se eles tentarem desvendar sua máscara com pergunta/ Você pode se esconder, esconder, esconder, Atrás de olhos paranóicos⁷⁴⁶. Escuta-se, como pano de fundo, frases aleatórias do ambiente de bar: “Eu vou te dizer, Vou te dar três chances, e jogar por cinco... [...] Ta! Você foi infeliz lá, filho [...] Hora senhores!”⁷⁴⁷.

O soldado sofre de Transtorno de Estresse Pós-Traumático e a “máscara à prova de balas” seria um modo de fechar-se em si, de não mostrar seus medos, suas feridas emocionais.

Você assume sua atitude corajosa
E passa para o outro lado da rua por uma jarra,
(de cerveja)
Assumindo seu sorriso enquanto encosta
casualmente no balcão
Rindo tão alto, para o resto do mundo
Com os rapazes na multidão
Você esconde, esconde, esconde,
Atrás de olhos petrificados⁷⁴⁸.

A música evolui para uma balada mais cheia com contrabaixo marcante. Um ambiente descontraído, onde escuta-se risadas masculinas

⁷⁴⁵ Nesta faixa convidaram o percussionista e baterista britânico Ray Cooper, George Harrison, Eric Clapton e Elton John. Ela foi Orquestrada por Michael Kamen, que também toca piano, Andy Bown no órgão, Ray Cooper na percussão e novamente a *National Philharmonic Orchestra*.

⁷⁴⁶ “*Button your lip. Don't let the shield slip./ Take a fresh grip on your bullet proof mask./ And if they try to break down your disguise with their questions,/ You can hide, hide, hide*”.

⁷⁴⁷ “*I'll tell you what, I'll give you three blacks, and play you for five ...*”/“*Ta! You was unlucky there son*”/ “*Time gentleman!*”/“*Behind paranoid eyes*”. WATERS, Roger. *Paranoid Eyes*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/ Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 6.

⁷⁴⁸ “*You put on your brave face and slip over the road for a jar./ Fixing your grin as you casually lean on the bar;/ Laughing too loud at the rest of the world/ With the boys in the crowd/ You hide, hide, hide,/ Behind petrified eyes*”.

e jogos de bilhar que conferem uma cena de confraternização, as quais não fazem bem para o professor, que as evita.

Você acreditou nas histórias deles de fama,
fortuna e glória.
Agora você está perdido em uma nuvem de
álcool e numa meia-idade delicada.
A recompensa está a milhas de distância fora do
alcance.
E você esconde, esconde, esconde,
Atrás de olhos castanhos e mansos⁷⁴⁹.

As últimas três palavras são destacadas, com entonação e pausa em cada uma delas. No fim da frase, uma trombeta triunfante soa. A letra faz uma crítica ao mito do cidadão e herói patriótico estadunidense, que dá a vida pelos ideais de liberdade de seu país, e receberia a glória e reconhecimento póstumo. Atormentado, ele vive escondido da sociedade e de si mesmo. Muitos deles acabam com problemas crônicos com álcool, depressão, e violência por voltarem para uma sociedade a qual não se encaixam mais na sociedade. Os olhos eram paranóicos, ficaram petrificados, e na meia idade, mansos. A música termina com alguém dizendo “Oi”.

5.3 Dois sóis no entardecer: O medo de uma catástrofe nuclear

Abriendo o lado B “*Get your filthy hands off my desert*”, apesar de curta, com um minuto e dezenove segundos, faz referência a uma invasão de território em determinado conflito mundial em curso na década de 1980. De forma que agora o fantasma do conflito bélico e das perdas humanas voltam a assombrar, sendo o mote deste lado do disco.

Ela inicia com vozerios de combate com gritos dizendo “Ei... Tire suas mãos sujas do meu deserto! - O que quê você disse?”, seguidos de um zumbido de um jato e explosões. A música é executada somente com orquestra de Michael Kamen, os efeitos de Nick Mason e a voz de Waters. Vejamos a letra e as referências ao conflito contemporâneo de *The Final Cut*:

⁷⁴⁹ “*You believed in their stories of fame, fortune and glory/ Now you're lost in a haze of alcohol soft middle age/ The pie in the sky turned out to be miles too high/ And you hide, hide, hide/ Behind brown and mild eyes.*”

Brezhnev tomou o Afeganistão.
 E Begin tomou Beirute. Galtieri tomou a União Jack.
 E Maggie, no almoço um dia, tomou um
 cruzeiro com todas as mãos.
 Aparentemente, para fazê-lo devolver.⁷⁵⁰

A primeira é a guerra no Afeganistão (1979-1989), que contou com intervenção bélica da União Soviética. Com apoio do premier Leonid Brezhnev aos líderes socialistas do Afeganistão contra insurgentes Mujahideen, fundamentalistas islâmicos de diversas nacionalidades, que, dentre outros fatores, postavam-se contra às reformas de inspiração soviética trazidas pelo governo revolucionário. O conflito envolveu apoio financeiro, armamento e logística de vários países como China, Arábia Saudita, EUA e Reino Unido⁷⁵¹

O segundo conflito citado é a guerra do Líbano de 1982, que, com o auxílio de milícias libanesas, foi invadido por Israel pelo sul do país até a capital Beirute. A ação queria enfraquecer, desarticular e expulsar a Organização para a Libertação da Palestina (OLP), liderada por Yasser Arafat que desde 1964 lutava contra a presença israelense na Cisjordânia e na Faixa de Gaza, através do recrutamento de refugiados e utilizando técnicas de guerrilha a partir de países como Síria, Jordânia, além do Líbano⁷⁵². A terceira e última referência da letra é a Guerra das Malvinas, com menção ao último presidente militar da Argentina Leopoldo Galtieri que ordenou o ataque e a tomada das Malvinas, aqui simbolizada pela bandeira do Reino Unido, a *Union Jack*. A resposta de Thatcher, e o próprio título dado às ilhas, “deserto”, nos traz a ideia de

⁷⁵⁰ “ ‘Oi...Get your filthy hands off my desert!’ ‘What 'e say?’ ” rezhnev took Afghanistan./ Begin took Beirut./ Galtieri took the Union Jack./ And Maggie, over lunch one day/ Took a cruiser with all hands./ Apparently, to make him give it back” WATERS, Roger. *Get your filthy hands off my desert*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/ Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 7.

⁷⁵¹ Sobre esta guerra ver: SAIKAL, Amin. *Modern Afghanistan A History of Struggle and Survival*. Nova Iorque: L.B.Tauris, 2004.

⁷⁵² Para compreender o conflito, ver: CHOMSKY, Noam. *The Fateful Triangle: The United States, Israel and the Palestinians*. Nova Iorque: South End Press, 1983. Sobre os antecedentes ver: FRONKLIN, David. *Paz e Guerra no Oriente Médio*. Contraponto Editora, 2008.

uma guerra que não vale a pena ser lutada. Esta guerra receberá um tópico em separado mais adiante.

O arranjo musical tem semelhança com uma polca, evoca sensações cômicas, como se os líderes políticos fizessem do mundo um emburrado balé da política internacional. Contudo, a intenção de Waters não é fazer troça com as invasões, mas sim com os invasores, que, tal como crianças, em jogos infantis tomam para si territórios de outrem.

“*The Fletcher Memorial Home*”, com quatro minutos e doze segundos, continua o clima lamurioso e lunático estabelecido na peça anterior. Ela funciona como uma valsa, como se o sanatório fosse palco de um grande baile, uma dança desajeitada e desajustada de perigosos previamente anunciada. A letra trata da criação de uma espécie de um asilo político para líderes sanguinários. Relembremos que Fletcher é o sobrenome do meio do pai de Waters.

A letra segue: “Leve todas as suas crianças enormes para algum lugar e construa para elas uma casa, um pequeno lugar deles, o Memorial Fletcher/ Para tiranos e reis Incuráveis”.⁷⁵³ Ao empregar a palavra “incurável” para tiranos e reis afirma que o memorial não tem a intenção de curá-los, mas sim isolá-los da sociedade; Mas, curá-los de quê?

E eles podem aparecer diariamente a eles
mesmos
Em um circuito fechado de T.V.
Pra ter certeza de que ainda são reais
É a única conexão que eles sentem

As primeiras linhas introduzem o espaço físico do asilo, cuja voz é declamada e enérgica. Pela análise lírica podemos ver algumas características do local e seus habitantes, apareceriam em circuito interno de imagem para sentirem-se vivos, para satisfazerem a necessidade de terem os holotes voltados para si, o que demonstra a personalidade egoísta e narcisista daqueles chefes. Assim, ele são vistos como desconectados do mundo ao seu redor, não pelo isolamento inerente ao asilo, mas distantes da necessidade de empatia e afeições humanas, indispensáveis para vida em sociedade.

⁷⁵³ “*Take all your overgrown infants away somewhere/ And build them a home, a little place of their own./*

The Fletcher Memorial/ Home for Incurable and kings”. WATERS, Roger. *The Fletcher Memorial Home*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/ Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 8.

Vejamos a letra:

“Senhoras e senhores, por favor recebam
 Reagan e Haig
 Sr. Begin e amigo, Sra. Thatcher e Paisly
 “Olá, Maggie!”
 Sr. Brezhnev e o Partido
 “Quem é o indivíduo careca?”
 O fantasma de McCarthy
 As memórias de Nixon
 “Adeus!”
 E agora, para adicionar cor, um grupo de
 célebres e anônimos
 Latino-americanos empacotadores de carne”⁷⁵⁴

Uma voz macia e suave de narrador, ou apresentador, acompanhada do piano em *stacatto* apresentam os residentes. Os primeiros líderes citados são o presidente Ronald Reagan e Alexander Haig Jr., secretário de Estado e general cinco estrelas durante os mandatos de Richard Nixon e Reagan. Na segunda linha apresentam-se o primeiro ministro de Israel Menachem Begin, 1977-1983, que recebeu o Nobel da Paz de 1979 junto com o presidente do Egito Anwar Al Sadat pelo tratado de paz assinado naquele ano. Entretanto Al Sadat foi responsável por autorizar a construção de assentamentos ilegais na Faixa de Gaza e Cisjordânia, na Palestina em 1982, um ano após *The Final Cut*, os israelenses invadiriam o Líbano⁷⁵⁵. Depois da supracitada Thatcher, vemos o líder separatista da Irlanda do Norte Ian Paisley (1926-2014). Líder religioso que defendia a permanência da união da Irlanda do Norte com o Reino Unido. Fundou o Partido Unionista

⁷⁵⁴ “*And they can appear to themselves every day/ On closed circuit T.V./ To make sure they're still real/ It's the only connection they feel/ "Ladies and gentlemen, please welcome, Reagan and Haig/ Mr. Begin and friend, Mrs. Thatcher and Paisly/ "Hello, Maggie!/ Mr. Brezhnev and party/ "Who's the bald chap?" The ghost of McCarthy/ The memories of Nixon/ "Goodbye!"*”/ *And now, adding color, a group of anonymous lain-americaan Meat peacking glitterati*”.

⁷⁵⁵ Sobre a invasão de Israel ao Líbano ver: CHOMSKY, Noam. *Fateful Triangle: The United States, Israel, and the Palestinians*. Haymarket Books, 2015.

Democrático em 1971 e articulou as ações de grupos paramilitares para combater o IRA⁷⁵⁶.

Depois vemos a referência a Leonid Brezhnev e o Partido Comunista, secretário-geral da URSS de 1964 a 1982, que enviou o Exército Vermelho para reprimir um golpe em Praga em 1968, ou para o Afeganistão em 1979 e no ano seguinte na Polônia. Aparece o senador republicano dos EUA Joseph McCarthy (1908-1957), responsável por implementar políticas de caça aos comunistas, “subversivos” e “traidores” através de forte propaganda anticomunista após a Segunda Guerra. E, por último, o ex-presidente dos EUA Richard Nixon. Que, além de ser o primeiro presidente estadunidense a renunciar, por envolvimento em escândalos de corrupção e espionagem, estava no auge da Guerra Fria e mantinha uma política externa ativa nos conflitos mundiais, como por exemplo a campanha contra governos populares de esquerda na América Latina, como o de Salvador Allende no Chile, ou apoio à Ditadura Militar no Brasil. Não obstante, as últimas duas frases do verso supracitado têm conexões com os ditadores na América Latina, “empacotadores de carne”, uma referência às atividades agropastoris da região. Enquanto que a última palavra em inglês “*Gliteratti*” pode ser um jogo com Galtieri, sobrenome do general argentino Leopoldo Galtieri, presidente militar durante a ditadura naquele país durante a Guerra das Malvinas.

Waters, ao colocar inimigos neste mesmo local, deixava claro que não interessava a orientação política, pois o que é comum a estes chefes, militares e políticos era a forma violenta e belicista com que resolviam os conflitos. Como nos indica a parte seguinte: “Será que eles esperam que a gente os trate com algum respeito?/ Eles podem polir as suas medalhas e afiar os seus sorrisos / E se entreterem jogando por algum tempo/ *Boom boom, bang bang*, deite você está morto⁷⁵⁷”.

⁷⁵⁶ HENNESSEY, Thomas. *Hunger Strike. Margaret Thatcher's Battle with IRA*. Irish Academic Press, Kildare, 2014. Esse livro conta sobre a greve de fome de dez integrantes republicanos do IRA, incluindo o líder Nobby Sands no presídio Maze na Irlanda do Norte em outubro de 1981. Os grevistas exigiam ser tratados como prisioneiros políticos, uma categoria especial, diferente da pena que cumpriam, HENNESSEY, 2014, p.29.

⁷⁵⁷ “*Did they expect us to treat them with any respect?/They can polish their medals and sharpen their/ Smiles and amuse themselves playing games for awhile/ Boom boom, bang bang, lie down you're dead*”. WATERS, Roger. Southampton Dock. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 9.

Testemunhamos um final nada feliz para os “bons garotas e garotos”, que, com “seus brinquedos favoritos” esperaram a chegada de todos “no Memorial Fletcher para desperdiçadores de vida”⁷⁵⁸. Assim, o mestre de cerimônias pergunta: “Todo o mundo está aqui? Vocês estão tendo um tempo agradável? Agora a solução final pode ser aplicada”⁷⁵⁹. Como punição todos estes líderes estavam em uma espécie de quarentena para, com a pena capital, pagarem pelos crimes cometidos contra a humanidade. É memorável que “Solução Final” era o nome da política de extermínio em massa usada pelos nazistas para tratar do holocausto judeu.

Segundo o crítico Daryl Easlea,

The Final Cut captura a ira perfeita de um ódio socialista ao governo Tory contemporâneo, e é uma vívida fotografia da estranheza do Reino Unido no início dos anos 80. Ainda sofrendo com a perda do seu pai, Waters assiste com horror o desmantelar pelo estado liberal e ao retorno dos valores vitorianos de direita aqui e nos EUA. Do seu ponto de vista, a população se retira em trivialidades, álcool (“olhos castanhos e macios”, “onde está o bar, John?”). E estão encantados com escaramuças estrangeiras sem sentido. Tudo acaba com uma explosão nuclear. Se *The Dark Side of the Moon* sobrevive hoje por causa de um tema comum a toda humanidade, *The Final Cut* corre a ponto de parar devido ao seu vício servil ao seu *zeitgeist*; (termo alemão que significa espírito do tempo, espírito da época) no entanto, é incrivelmente presciente⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ “Safe in the permanent gaze of a cold glass eye/ With their favorite toys/ They'll be good girls and boys/ In the Fletcher Memorial Home for colonial wasters of life and limb”.

⁷⁵⁹ “Is everyone in?/ Are you having a nice time?/ Now the final solution can be applied”.

⁷⁶⁰ “The Final Cut captures the perfect rage of a (rich) socialist's hatred of the contemporaneous Tory government, and is a vivid snapshot of the strangeness of the UK in the early '80s. Still grieving his father, Waters watches with horror at the dismantling of the liberal state and the return of Victorian right-wing values here and in the US. From his perspective, the

Note o termo que ele usa, “presciente” no final, aquele que prevê o futuro, que sabe com antecipação, é uma característica comum às distopias. Ou seja, uma clarividência, ainda que sombria.

A nona música “*Southampton Dock*”, com dois minutos e dez, tem duas partes distintas: a primeira com voz e violão, a segunda com sons de órgão crescendo juntamente com sons de navio ao fundo. É uma balada lenta, relembra as primeiras peças do lado A, as quais começam com o violão acústico de Waters.

Eles desembarcaram em 45
 E ninguém falou e ninguém sorriu,
 Havia espaços nas filas,
 Agrupado no cenotáfio,
 Todos concordantes com a mão no
 coração
 A embainhar as facas de sacrifício.⁷⁶¹

O tema é sobre o local de embarque e desembarque das tropas britânicas, seja na Segunda Guerra Mundial, quanto na Guerra das Malvinas. Já que desde o grande conflito em meados do século o cais de Southampton não era utilizado para fins militares. Neste primeiro verso é descrito o passado das docas de Southampton, onde soldados britânicos desembarcaram em 1945. Mas, mesmo sendo o retorno à terra natal algo a celebrar, a música retrata este momento de maneira quieta e respeitosa, porque muitos ali perderam amigos - “os espaços nas filas” - parentes e compatriotas. Esperavam agrupados em um monumento de pedra erguido para os mortos na Primeira Guerra em 1920, Watts Park

populace retreat into trivialities, alcohol (“brown and mild eyes”; “where’s the bar, John?”) and are delighted by pointless foreign skirmishes. It all ends with a nuclear blast. If Dark Side Of The Moon survives today because of its everyman theme, TFC grinds to a halt because of its slavish addiction to its zeitgeist; however, it is amazingly presciente”. EASLEA, Daryl. *Pink Floyd: The Final Cut – A Requiem For The Post War Dream/ A Momentary Lapse Of Reason*. Record Collector, março de 2017. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-the-final-cut-a-requiem-for-the-post-war-dream-a-momentary-lapse-of-reason>>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

⁷⁶¹ “*They disembarked in 45/ And no-one spoke and no-one smiled/ There were to many spaces in the line./ Gathered at the cenotaph/ All agreed with the hand on heart/ To sheath the sacrificial Knifes.*”.

em Southampton. Todos os presentes guardando as armas, com as quais estavam dispostos a se sacrificar pela pátria.

Mas agora...
 Ela ficou parada na Doca de Southampton
 Com seu lenço
 E apertando (como quem espera ansiosa) sua
 saia
 A molhar seu corpo na chuva
 “Num quieto desespero de suas juntas brancas
 sobre seu colo lascivo ela corajosamente dava
 adeus aos garotos de novo”⁷⁶²

Após o *flashback* narrativo, a cena se repete com a despedida solitária de uma mulher aos soldados em expedição para o arquipélago das Malvinas. Escuta-se, ao fundo, o grasnar das gaiotas que controem uma paisagem sonora de um porto, bem como a buzina grave de um navio. A orquestra cresce neste segundo verso. Enquanto ouve-se uma voz de apoio, aguda e chorosa, em paralelo com a de Waters. O adeus que é dado na beira do porto novamente não é feito pela mesma personagem. Obviamente que as idades não seriam condizentes. Assim, interpreto que a mulher no cais representa toda a Inglaterra, acenando a todos os seus soldados, que mais uma vez, iam para guerra.

Pouco após da metade da música há uma vocalização que transmite placidez e introspecção, para, após um breve silêncio, entrar o piano e a voz mais forte de Waters:

E a mancha escura ainda escorre entre
 Suas omoplatas
 “Uma muda lembrança de campos de papoula e
 túmulos.
 E quando a luta estiver acabada,
 Nós acabaremos com o que eles conseguiram,
 Mas no fundo dos nossos corações
 Sentiremos a dor da última ferida”⁷⁶³

⁷⁶² “*But now/ She stands upon Southampton dock/ With her handkerchief/ And her summer frock clings/ To her wet body in the rain./ In quiet desperation knuckles/ White upon the slippery reins/ She bravely waves the boys goodbye again*”.

⁷⁶³ “*And still the dark stain spreads between/ His shoulder blades./ A mute reminder of the poppy fields and graves./ And when the fight was over/ We*

As duas primeiras frases fazem referência à imagem do soldado esfaqueado pelas costas no campo de papoulas, cujo sangue escorre pela farda, conforme visto na contracapa do disco. E, mesmo com a vitória, percebe-se que todos saem perdendo. Em última instância, a mensagem final desta peça é um chamado poético para evitarem-se guerras e não desperdiçarem vidas humanas.⁷⁶⁴

As últimas palavras são o título da próxima: “*The Final Cut*”. A música que dá título ao disco, com quatro minutos e quarenta e dois segundos, relembra composições passadas, sobretudo o número de pistas de instrumentos, muito bem mixado, caracterizando um som cheio em um crescendo. Elementos musicais como solos, paradas, silêncio e os acordes de teclados de Michal Kamen que permeiam toda a música ao estilo do ex-membro Richard Wright. Há adições sonoras de estampidos de bala, berros, barulhos de televisão, que entremeiam os vocais.

Esta é mais uma composição originalmente pensada como parte de *The Wall*. Dentro daquele contexto ela seria a adolescência depressiva de Pink, isolado em seu muro, e incapaz de contactar-se com o mundo, aliena-se dele, e pensa em por fim ao seu sofrimento e sua vida. Mas, transportada para outro momento do disco, tal como uma nova justaposição de cenas, ou uma edição de imagem e som, ganha novo sentido.

A poesia lírica é sobre solidão e depressão de um homem escondido da sociedade:

*spent what they had made./ But in the bottom of our hearts
We felt the final cut”.*

⁷⁶⁴ Roger Waters, em uma entrevista no início dos anos 1990, afirmou: “Eu escutei de novo [as músicas do *The Final Cut*] muito recentemente, e eu realmente gosto de algumas delas. Eu amo todas as coisas de “*Southampton Dock*”, aquela pequena seção - estou muito orgulhoso disso”. É plausível que o músico tenha revisitado esta composição durante uma fase de pré-produção de *Amused to Death*, disco solo de 1992, e na primeira oportunidade, gravou-a novamente. Assim, no álbum solo, duplo e ao vivo de 2000, *In The Flesh: Live*, a executa junto com mais quatro músicas deste disco: “*Get Your Filthy Hands Off My Desert*”, “*The Gunner’s Dream*” e “*The Final Cut*”, além de músicas de seus discos solos e grandes sucessos do Pink Floyd. “*I listened to it again, very recently, and I really like some of it. I love all that Southampton Dock stuff, that little section — I’m really proud of that.*” DALLAS, 1994, p. 148.

Através da lente olho-de-peixe de olhos
 manchados de lágrimas
 Mal consigo definir o formato deste momento
 no tempo
 E bem longe de estar voando alto em claros
 céus azuis.
 Estou caindo em espiral para o buraco no chão
 onde me escondo⁷⁶⁵

A lente olho de peixe, citada na primeira frase, é uma lente ultra grande angular que produz diversas formas de distorção visual. Quando usada em fotografia ou no cinema, estabelecem subjetivamente, uma perspectiva distorcida do mundo. Os olhos marejados enaltecem esta perspectiva:

Se você negociar o campo minado junto à
 alameda
 E vencer os cães e tapear os frios olhos
 eletrônicos
 E se você conseguir passar pelas espingardas no
 saguão
 Disque a combinação, abra o esconderijo do
 padre
 E se eu estiver lá dentro te direi o que está atrás
 da parede⁷⁶⁶

Os cães da terceira frase já são um símbolo estabelecido no vocabulário do Pink Floyd, especificamente na letra e visão política de Waters, como visto em *Animals*. Assim, eles representam o cansaço que o protagonista sente da civilização ocidental e capitalista. A senhas seriam metáforas dos segredos que o homem colocou diante de si, enquanto que “*priest hole*” é uma expressão que em inglês significa

⁷⁶⁵ “*Through the fish-eyed lens of tear stained eyes/ I can barely define the shape of this moment in time/ And far from flying high in clear blue skies/ I’m spiralling down to the hole in the ground where I hide*”. WATERS, Roger. *The Final Cut*. PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 10.

⁷⁶⁶ “*If you negotiate the minefield in the drive/ And beat the dogs and cheat the cold electronic eyes/ And if you make it past the shotgun in the hall/ Dial the combination, open the priest hole/ And if I’m in I’ll tell you (what’s behind the wall)*”.

esconderijo de padres, mas seria algo como um esconderijo apertado⁷⁶⁷. A senha serve como metáfora dos segredos que o protagonista esconde. Enquanto a última sentença evoca o disco anterior. Já o tiro que interrompe a última frase pode ser interpretado como uma tentativa mal sucedida de passar pela espingarda no corredor cheio de armadilhas. A música cresce à medida que aumenta o número de artifícios usados para o protagonista se esconder.

Há um garoto que teve uma grande alucinação
Fazendo amor com mulheres de revistas
Ele se pergunta se você está dormindo com sua
fé recém-encontrada
Será que alguém poderia amá-lo
Ou é apenas um sonho louco?⁷⁶⁸

A voz de Waters aumenta e fica quase esganiçada, para representar a agonia juvenil do personagem. Enquanto no teclado escuta-se uma progressão de acordes semelhante à “*Comfortably Numb*”, em conjunto com vocalizações - “*ahhhh*” – que atenuam a atmosfera da mente em desespero. Logo, revela-se o que atrás daquilo tudo havia um menino. Assim, este verso faz referência à adolescência do rapaz. O desejo que ele nutre por modelos fotográficas nas revistas

⁷⁶⁷ Estes pequenos espaços foram construídos entre 1550 e 1605. Isto porque padres católicos eram legalmente perseguidos durante o reinado de Elizabeth I. No contexto da Europa protestante do século XVI a rainha declarou o Ato da Uniforidade (1558) e o Ato da Supremacia (1559), que visavam uma Inglaterra forte, com igreja Anglicana independente. Contudo, havia grande conspiração e pressão de irmãos católicos e parentes da coroa espanhola para restaurar o catolicismo na Inglaterra. Assim, Elizabeth I declarou alta traição a entrada de padres católicos. Diversos destes religiosos da ordem Jesuíta disfarçavam-se de primos ou professores em famílias ricas, ou escondiam-se em abrigos construídos em lareiras e sótãos. Não havia espaço para levantar ou fazer as necessidades, alguns morreriam de fome ou sufocados. Soldados mediam a casa, as janelas ou levantavam o assoalho à procura dos padres. JOHNSON, Ben. *Priests Holes*. Historic UK <<https://www.historicuk.com/HistoryUK/HistoryofEngland/Priests-Holes/>>. Acesso em 19 de maio de 2018.

⁷⁶⁸ “*There's a kid who had a big hallucination/ Making love to girls in magazines./ He wonders if you're sleeping with your young found faith./ Could anybody love him/ Or is it just a crazy dream?*”.

não é compatível com sua fé, o que causa lhe repressão e frustração sexual.

Nas linhas seguintes o protagonista mostra-se temeroso em mostrar quem é, em abrir seus medos, receios e, principalmente, fraquezas. A letra releva uma conversa entre dois adultos.

E se eu te mostrasse meu lado escuro
 Você ainda desejaria me abraçar esta noite?
 E se eu abrisse meu coração para você
 E te mostrasse meu lado fraco
 O que você faria?
 Venderia sua reportagem para a Rolling Stone?
 Levaria as crianças embora
 E me dexaria sozinho
 E sorriria tranquilizadora
 Enquanto sussurra ao telefone?
 Você me enxotaria
 Ou me levaria para casa?⁷⁶⁹

Em uma primeira análise, a música que dá título ao disco não parece encaixar na narrativa do disco, sobretudo na história do soldado contada no lado A. Porém enlaza no conceito geral, porque é a vida de alguém que cresceu quebrado pela guerra, com a ausência de um pai que não voltou, não desembarcou nas docas de Southampton. Este personagem, portanto, seria um alterego de Roger Waters - e que seria Pink no disco anterior. Pelos versos deduz-se que homem é casado, e tal como Waters (Pink), uma estrela de rock. Visto que ele tinha medo que seus segredos fossem expostos na mídia. Há um solo de guitarra como interlúdio para o verso final.

Pensei que devesse revelar meus pensamentos
 Pensei que devesse rasgar a cortina até arrancá-la.
 Segurei a lâmina com as mãos trêmulas
 Preparando para acertar, mas aí então o telefone tocou.

⁷⁶⁹ “*And if I show you my dark side/ Will you still hold me tonight?/ And if I open my heart to you/ And show you my weak side/ What would you do?/ Would you sell your story to Rolling Stone?/ Would you take the children away/ And leave me alone?/ And smile in reassurance/ As you whisper down the phone?/ Would you send me packing?/ Or would you take me home?*”.

Eu nunca tive coragem de fazer o corte final
 “Alô? Ouça, eu acho que peguei. Ok, escute isso é uma piada!”⁷⁷⁰

A letra termina com uma tentativa de suicídio. O personagem está sozinho, isolado e abandonado em um quarto, e pensa em se matar, mas o telefone toca e ele desfaz esta vontade porque a interrupção demonstra que alguém ainda se importa com ele. De acordo com David Gilmour: O “corte final” na terminologia do filme é o artigo final. Quando você coloca todos as partes basicamente na ordem certa, você o chama de “corte bruto”. E quando você limpou e ficou perfeito, você o chama de “corte final”. É também uma expressão para uma facada nas costas, que eu acho que é a maneira como Roger vê a indústria cinematográfica”.⁷⁷¹ Assim, assume-se que a ideia de o corte tem duplo sentido: tanto como incisão para fazer o sangue escorrer pelo pulso até morrer, ou alguém que não toma o controle de sua vida que não faz e “edita” conforme sua real vontade, as mãos trêmulas refletem a incerteza nos atos.

“*Not Now John*”, com cinco minutos e dois segundos é talvez a música mais marcante do disco, e provavelmente a mais lembrada deste trabalho. Também é a única com a voz de David Gilmour, acompanhada de potentes vocais femininos em resposta. Há ainda, um grande solo do guitarrista e a característica variação de técnicas vocais de Waters. Com isto, ela é mais *hard rock*, “pesada”, em certo sentido, o que quebra o andamento geral do disco. O “marasmo” de todas as canções arranjadas em sua maioria por orquestra é estilizado pelo potente vocal de David Gilmour já nos primeiros segundos da composição. Cada vocalista interpreta um personagem frente à situação político-econômica da Inglaterra e do mundo nos anos 1980. Gilmour, faz o “homem comum”, o trabalhador, por vez ignorante. Enquanto que Roger Water interpreta

⁷⁷⁰ “*Thought I oughta bare my naked feelings/ Thought I oughta tear the curtain down./ I held the blade in trembling hands/ Prepared to make it but just then the phone rang/ I never had the nerve to make the final cut./ “Hello? Listen, I think I’ve got it. Okay, listen its a HaHa!”.*”

⁷⁷¹ “*“The final cut’ in film terminology is the finished article. When you stick all the rushes together basically in the right order, you call it the ‘rough cut.’ And when you’ve cleaned it up and got it perfect, you call it the final cut. It’s also an expression for a stab in the back, which I think is rather the way Roger sees the film industry.”* DALLAS, 1994, p.42.

duas partes: a primeira, berrada nos interlúdios, são elementos atordoantes, inerentes ao contexto e à cabeça alucinada de John, na segunda, cantada de forma tenaz é a resposta ao John, de um intelectual que observa e aponta as incongruências e problemas a partir de sua posição.

Foda-se tudo, nós temos de continuar com isto,
 (Foda-se tudo)
 Temos de competir com os astutos japoneses.
 Há muitas casas com lareiras pegando fogo
 E não há árvores suficientes.
 Então foda-se tudo
 Nós temos de continuar com isto.⁷⁷²

O ponto de vista deste personagem é de alguém que defende as políticas armamentistas e belicistas dos líderes daquelas décadas. Percebe-se que sua fala, refletida numa voz que transmite ira, pressa e sensação de “saco cheio” que deflagra a mesma opinião da imprensa nacionalista, que noticiou sobre a construção de navios na primeira música, e assim sente-se uma peça importante na corrida armamentista. A indústria naval nipônica, como previamente antecipado, havia passado a produção naval inglesa. E as sentenças do meio indicam escassez de combustíveis, e a necessidade de girar a produção.

O excerto seguinte parece fazer o ouvinte mergulhar na mente frenética do trabalhador: “Não dá para parar / Perder o emprego/ Ou perder a cabeça/ Silício/ Tsar Bomb! Que bomba/ Vá embora/ Dia de pagamento/ Produza feno/ Fadiga/ Precisa de conserto/ Seis Grandes/ Som repetido/ Agente/ Oh não/ Deu bingo! Bingo!”⁷⁷³. Todas disparadas rápidas, com jogos de palavras cacofônicas, na marcação do bumbo da bateria e o vocal feminino de apoio. Entre as palavras que se escuta de fundo é Tsar Bomb, a maior bomba atômica já lançada sobre a terra, em 30 de outubro de 1961 pela União Soviética. Em meio aos

⁷⁷² “*Fuck all that we've got to get on with these (fuck all that)/ Gotta compete with the wily Japanese./ There's too many home fires burning/ And not enough trees/ So fuck all that We've go to get on with these*”. WATERS, Roger. Not Now John. PINK FLOYD. The Final Cut. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 11.

⁷⁷³ “*Can't stop/ Lose job/ Mind gone/ Silicon/ Stockholm/ What bomb/ Get away/ Pay day/ Make hay/ break Down /Need fix/ Big six/ Clickity click/ Hold on/ Oh no/ Brrrrrrrrring bingo!*”

testes termonucleares e temores da Guerra Fria, a explosão da bomba serviu de propaganda para o poderio bélico da URSS.

O personagem de Waters entra:

Faça-os rir.
 Faça-os chorar.
 Faça-os dançar nas filas.
 Faça-os pagar.
 Faça-os ficar.
 Faça-os se sentirem bem⁷⁷⁴.

Nesta parte há uma calma instrumental, escuta-se um violão de doze cordas e uma vocalização diferente. Os verbos imperativos da letra indicam uma manipulação da classe trabalhadora por diversos meios, através de seus divertimentos, emoções e tomadas de decisão. O personagem tenta alertar sobre estes meios, como quem analisa a sociedade. O próximo verso revela que o cinema é um destes meios.

Agora não John, nós temos de continuar com a
 exibição do filme. (Nós temos que continuar)
 Hollywood aguarda no fim do arco-íris (no fim
 do arco-íris)
 Quem se importa com o que isto significa
 Contanto que as crianças vão?
 Agora não John
 Nós temos de continuar com o show (temos que
 continuar)⁷⁷⁵

“John” não é propriamente uma pessoa em específico, mas um anônimo qualquer, visto que é um nome próprio muito popular na língua inglesa e pode significar colega, parceiro, amigo etc. (*buddy, mate, pal, brother*). Aqui vemos o cinema como razão, não somente de distração, mas de criador de sonhos e padrões para o trabalhador médio. Isto posto, parece que assistimos uma conversa entre dois colegas metalúrgicos que trabalham na indústria naval, mas em nenhum momento escutamos as palavras de John. Mas do personagem de Gilmour, que não quer ser

⁷⁷⁴ “*Make 'em laugh./ Make 'em cry./ Make 'em dance in the aisles./ Make 'em pay./ Make 'em stay./ Make'em feel ok*”.

⁷⁷⁵ “*Not now John/ We've got to get on with the film show./ Hollywood waits at the end of the rainbow./ Who cares what it's about/ As long as the kids go?/ Not now John/ Got to get on with the show.*”

incomodado com estas coisas. As tantas referências à indústria do cinema nas letras deste disco podem ser provenientes da experiência de Roger Waters como co-diretor do filme Pink Floyd *The Wall* que estava em produção em paralelo com a produção de *The Final Cut*. Neste verso assume-se que o teor do conteúdo não é importante, desde que leve toda a família, e dê lucro.

Espera John nós temos de continuar com isto.
 Eu não sei o que é isso
 Mas que encaixa aqui...
 Chegando ao final do turno,
 Nós vamos embora e tomar um porre
 Mas agora não John
 Eu tenho de continuar com isto.⁷⁷⁶

Agora John parece apressar o colega, enquanto este tenta focar na sua função. Na primeira frase perceber certa alienação do processo de produção. De modo que no final da terceira frase acompanha o som mecânico que ambienta a função laboral e mecânica de John. Por fim, ele aceita beber uma cerveja com John após o turno de trabalhos. Alguns elementos levam a intuir que se trata de cerveja. O primeiro é a cultura das *public house*, os *pubs* britânicos, que funcionavam como pontos fulcrais no cotidiano inglês. Desde trocas econômicas, aos laços de classe regados à brindes de *stouts* e *ales*. E, por ser uma bebida mais barata do que as demais, estava associada à classe trabalhadora. Além disto, o álcool funciona aqui como um escapismo da realidade da vida, ou ainda uma recompensa após um duro dia de trabalho⁷⁷⁷. No verso seguinte percebemos outra distração, a televisão, pela perspectiva do outro personagem:

Espera John eu acho que tem algo de bom
 passando na TV.

⁷⁷⁶ “Hang on John we've got to get on with this./ I don't know what it is/ But it fits on here like.../ Come at the end of the shif/ We'll go and get pissed./ But now now John/ I've got to get on with this”.

⁷⁷⁷ Sobre história social da cerveja no Reino Unido ver BROWN, Pete. *Man Walks into a Pub: A Sociable History of Beer*. Londres: Pan Macmillan, 2004. BROWN, Pete. *The Pub: A Cultural Institution from Country Inns to Craft Beer Bars and Corner Locals*. Londres: Jacqui Small, 2016. JENNINGS, Paul. *The Local: A History of the English Pub*. Stroud: The History Press, 2011.

Eu costumava ler livros mas...
 Poderiam ser as notícias
 Ou algum outro divertimento
 Ou poderiam ser esses shows reprisados⁷⁷⁸.

Neste verso percebemos que até o personagem observador, que já foi um leitor voraz, parece render-se à televisão. Entretanto não sabemos se ele defende este meio de comunicação, ou se apenas está tentando trazer a atenção do trabalhador. A urgência e a pressão são acentuadas com a repetição “temos de continuar com isto”. O próximo verso tem o dobro do anterior, e o início com um palavrão, dão o sentido de que a impaciência do operário aumentou.

Foda-se tudo, nós temos de continuar com isto
 Temos de competir com os astutos japoneses.
 Não precisa se preocupar com os vietnamitas.
 Temos que deixar o Urso Russo de joelhos.
 Bem, talvez não o Urso Russo
 Talvez os suecos.
 Nós mostramos à Argentina
 Agora vamos lá mostrar isto.
 Faça-nos sentirmos duros
 E Maggie não ficaria agradecida?
 Não não não não não não!⁷⁷⁹

Na segunda frase ressurgue a referência aos japoneses. A Figura 20, com capa do single de “*Not Now John*”, mostra um operário usando uma máscara de ferro soldando metais em uma metalúrgica, enquanto ao fundo vê-se o reflexo da bandeira da marinha japonesa, que não estava mais em uso em virtude das conotações imperialistas na relação com os países vizinhos, China e Coréia do Sul. A capa é praticamente um quadro do vídeo contido no *The Final Cut EP*.

⁷⁷⁸ “*Hold on John/ I think there's something good on. I used to read books but.../ It could be the new/ Or some other abus/ Or it could be reusable shows*”.

⁷⁷⁹ “*Fuck all that we've got to get on with these/ Got to compete with the wily Japanese./ No need to worry about the Vietnamese./ Got to bring the Russian Bear to his knees./ Well, maybe not the Russian Bear Maybe the Swedes./ We showed Argentina/ Now let's go and show these./ Make us feel tough/ And wouldn't/ Maggie be pleased?/ Nah nah nah nah nah nah nah!*”.

Figura 20 – Capa do single *Not Now John*



Fonte: PINK Floyd. *Not Now John* (Lado 1 record label). Pink Floyd. Harvest Records. 1983.

A terceira frase apresenta uma referência ao Vietnã, que sofreu as consequências da guerra encerrada. Após a reunificação do Vitenã do Sul e do Norte em 1975, o país passou por decadência econômica, onda de desemprego, infraestrutura em ruínas, milhões de civis mortos, notícias que talvez pudessem ter sido expostas no noticiário do verso anterior, mas que a falta de empatia do cidadão inglês não permitia “se preocupar”. O país seguinte está personificado na figura do urso, comumente utilizado pela imprensa britânica para referenciar a Rússia de maneira bruta e desajeitada. Já a palavra “talvez”, antes dos suecos, mostra a necessidade de construir um novo inimigo, ou um novo mercado para competir. Já a Argentina é uma mensagem contra a Guerra das Malvinas, umas das fagulhas criativas para composição desta narrativa distópica⁷⁸⁰.

⁷⁸⁰ De acordo com Kurt Loder a “*Not Now John*” tem “um refrão *soul-chick* estilo anos 60 cantando “*Fuck all that!*”. No fundo o guitarrista David Gilmour toca *power chords* por toda parte, “*Not Now John*” se qualifica como uma das performances mais ferozes que o Pink Floyd já colocou registro. No contexto do *The Final Cut*, é uma espécie de esquisite; enquanto a música tem um poder arquitetônico inato que puxa cada vez mais fundo no design conceitual do álbum, os desempenhos e a produção são geralmente diferenciados por sua restrição - até os efeitos sonoros Floydianos são reduzidos ao ocasional relógio ou bombardeiro. A atenção é

Enfim, o homem comum acaba por abraçar e apoiar as medidas ultranacionalistas de Thatcher seja no apoio na guerra das Malvinas ou na indústria bélica. No final escuta-se a pergunta “Por favor onde é o bar?”,⁷⁸¹ em diversos idiomas, enquanto, sobreposta com coral de vozes femininas reprisam parte das vocalizações de toda a música. Números em escala crescente são cantados e fazem referência à música “*Obscured by Clouds*” do disco homônimo (1972). A música termina semelhante à “*Run, like Hell*”. A repetição da palavra “martelo” indica, novamente, um símbolo com várias conotações: tanto de bater o ferro para trabalhar, quanto de martelar o trabalhador e a sociedade para reprimí-los.

O final infeliz da distopia nos é mostrado através da última música, com cinco minutos e vinte três segundos, “*Two Suns in the Sunset*”. Roger Waters toca violão acústico, contrabaixo e vocal. Com David Gilmour na guitarra solo, Andy Newmark no piano, Andy Bown no órgão Hammond. Há uma exceção, visto que nesta música a bateria é executada por um convidado, Andy Newmark, porque Nick Mason não conseguia executar a complexa variação de compasso (a música incia em 9/8, mas a maior parte dela é em 4/4, conhecido como “tempo comum”, e é pontuada com medidas adicionais de 7/8 e 3/8 até terminar em 9/8 novamente). A narrativa está ambientada em uma “*road trip*” de uma família ocidental. De modo que se escuta sons de carro no asfalto e ondas do mar quebrando: “No meu espelho retrovisor, o sol está se pondo. Afundando atrás das pontes na estrada/ E eu penso em todas as coisas boas que deixamos por fazer e eu sofro premonições. Confirmo

principalmente devotada às texturas humanas da música: os belíssimos solos de saxofone de Raphael Ravenscroft, a percussão trovejante de Ray Cooper, o tilintar de piano de Michael Kamen (que coproduziu o álbum com Waters e James Guthrie) e, em cada faixa, o canto mais apaixonado e detalhado que Waters já fez”. LODER, Kurt. *The Final Cut*. In: Rolling Stone, abril de 1983. <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-final-cut-248504/>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

⁷⁸¹ “Por favor onde é o bar?” (O que?) “Por favor onde é o bar? Por favor onde é o bar?” (...diga em Inglês!...) “Ei, onde é a porra do bar, John?” (Ah, agora você está falando!) “Oh! Governe Britannia! A Britannia governa o dia” “Abaixo!”/ “Vá, Maggie!”/ “Martelo, martelo, martelo, martelo, agora!” “*s’cusi dove il bar*” (What?)/ “*se para collo pou eine toe bar/ s’il vous plait ou est le bar*”/ (...say it in English!...)/ “oi, where’s the fucking bar John?”/ (Oh, now you’re talking!)/ “Oh! Rule Britannia! Britannia rules the day/ Down!”/ “Go, Maggie!”/ “Hammer, Hammer, Hammer, Hammer, now!”

suspeitas do holocausto que está chegando”.⁷⁸² Entre reflexões e devaneios do motorista que percebe que a vida está acabando a letra fala em holocausto nuclear. Vejamos a continuação do mesmo verso:

O arame enferrujado que segura a rolha
 Que mantém a raiva dentro
 Se rompe
 E de repente, é dia novamente,
 O sol está no leste, apesar do dia ter passado,
 Dois sóis no pôr-do-sol
 Será que a raça humana está partindo?⁷⁸³

É uma balada de violão leve e parece trilha sonora da derradeira viagem da família, e da humanidade em si. A hecatombe nuclear chega logo após todas as tensões militares e políticas de respeito mútuo entre as nações se partirem. O clarão da explosão faz parecer dia novamente, isto porque o outro sol no horizonte é a fumegante e brilhosa bola de fogo proveniente da explosão atômica, pouco antes de o mundo acabar.

O calor da explosão é também expressado nos elementos musicais, como a distorção da guitarra, as viradas de bateria e o timbre da vocal do verso seguinte.

E enquanto o para-brisa derrete
 Minhas lágrimas evaporam
 Deixando apenas brasa a proteger
 Finalmente, eu entendi os sentimentos dos
 poucos
 Cinzas e diamantes

⁷⁸² “*In my rear view mirror, the sun is going down/ Sinking behind bridges in the road/ And I think of all the good things/ That we have left undone/ And I suffer premonitions/ Confirm suspicions/ Of the holocaust to come*”. WATERS, Roger. Two Suns in the Sunset. PINK FLOYD. The Final Cut. Londres: Harvest/ Columbia, 1983. 1 disco. Lado A, faixa 12.

⁷⁸³ “*The rusty wire that holds the cork/ That keeps the anger in/ Gives way/ And suddenly, it's day again/ The sun is in the east/ Even though the day is done/ Two suns in the sunset/ HMMMMMMMMMMMM/ Coud be the human race is run?*”.

O inimigo e o amigo
Éramos todos iguais no final⁷⁸⁴

Na primeira sentença há uma descrição do forte calor que derrete parte dos carros. O pai, impotente, escuta os gritos dos filhos. O microcosmo das relações pessoais e familiares do motorista serve como paradigma para o protagonista – e o próprio ouvinte – entender a necessidade de estabelecer uma relação de cordialidade entre as sociedades. E, somente no final há uma rendição, como a ponta de esperança distópica, mesmo aqui demonstrando ser tarde demais. Neste verso vemos as transformações físicas provenientes do calor. Na terceira frase, a palavra “*charcoal*” também pode ser traduzida como carvão. Isto porque toda matéria orgânica submetida ao calor de uma bomba atômica comporta-se da mesma maneira. Portanto, não importa a quantidade de bens materiais – “cinzas ou diamantes” –o final de todos é o mesmo. Ademais, as composições do Pink Floyd são marcadas pela polissemia, portanto é cabível afirmar que “Cinzas e Diamantes” pode carregar outra conotação. Assim, como *The Final Cut* apresenta referências ao universo do cinema, a frase pode ser uma homenagem ao filme homônimo de 1958 do cineasta polônes Andrzej Wajda, com roteiro adaptado do romance de 1948 do escritor conterrâneo Jerzy Andrzejewski. Trata-se de uma história de amor que se passa durante a ocupação alemã, onde grupos partidários, divididos em classes, nobres, burgueses e operários vivem em paz entre si. Mas no primeiro dia de liberdade eles começam a lutar entre si.

Há, portanto, um aparente temor da guerra nuclear, que podemos trazer à tona de dois contextos e situações diferentes, mas interconectadas em uma perspectiva da geopolítica da história contemporânea. O primeiro pela memória arrepiante das bombas atômicas lançadas pelos EUA sobre o Japão no final da Segunda Guerra, e segundo pelo próprio contexto da Guerra Fria entre EUA e URSS e a corrida e testes de bombas nucleares. Segundo Eric Hobsbawm este medo dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX: “Gerações inteiras se criaram a sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade”. Podemos afirmar que a geração dos membros do Pink Floyd, nascida no final da Segunda Guerra, cresceu na

⁷⁸⁴ “*And as the windshield melt/ My tears evaporate/ Leaving only charcoal to defend./ Finally, I understand the feelings of the few./ Ashes and Diamonds/ Foe and friend/ We were all equal in the end*”.

Era de Ouro e sobre a sombra da Guerra Fria. Hobsbawm afirmou que URSS atingiu a equiparidade nuclear quatro anos depois das explosões nas cidades japonesas de Hiroshima Nagasaki, no caso da bomba atômica (1949), nove meses depois dos EUA no caso da bomba de hidrogênio (1953). O primeiro teste nuclear foi a bomba Trinity lançada pelos EUA no Novo México em 16 de julho de 1945, enquanto os soviéticos lançaram o artefato RDS-1 no dia 29 de agosto de 1949. De modo que estas duas superpotências dividiram as tensões. Mas mais de dois mil testes foram reagendados, somando-se com Corréia do Norte, Israel, China, Índia, Paquistão França e Reino Unido⁷⁸⁵. Com isso, estas superpotências claramente abandonaram a guerra como instrumento de política, pois isso equivaleria a um pacto suicida. Contudo, ambos usaram a ameaça nuclear, quase com certeza sem intenção de cumpri-la⁷⁸⁶.

À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês – *mutually assured destruction*) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio⁷⁸⁷.

Esta doutrina militar, criada pelo físico e matemático húngaro John von Neumann, que trabalhou no Projeto Manhattan no desenvolvimento das primeiras bombas atômicas, é considerada como uma estratégia militar política de defesa nacional para grandes potências que se equiparam no arsenal de armas de destruição em massa colocada em prática pelo Secretário de Defesa dos EUA Robert McNamara, entre 1961 e 1968, durante os mandatos dos presidentes John F. Kennedy e Lydon B. Johnson. A MAD pressupõe a aniquilação total de ambos, tanto do atacante quando defensor. A aparência política suicida, é, em

⁷⁸⁵ Sobre a corrida nuclear ver: DYSON, Freeman. *Wapons and Hope*. Nova Iorque: Harper Collins, 1985. DIBBLIN, Jane. *Day of two suns: US nuclear testing and the Pacific Islanders*. Nova Iorque: New Amsterdam, 1990.

⁷⁸⁶ HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos extremos – o breve século XX- 1914-1991*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997. p.227.

⁷⁸⁷ Idem. p.331.

verdade uma medida de dissuasão. Para, supostamente, evitar uma escalada de uma tragédia global. Em “*Two Suns in the Sunset*” é um cenário distópico pré-apocalíptico, como se esta política fosse ignorada, e todos dispararam seus arsenais.

Vejamos os versos finais

Como na hora em que o freio travou
 E você escorrega para debaixo do caminhão
 (Oh não!)
 Você congela os momentos no tempo com seu
 medo
 E você nunca mais ouvirá suas vozes
 (Pai, pai!)
 E você nunca mais verá seus rostos
 Você não tem mais o recurso da lei⁷⁸⁸

A ideia do juízo final fica ainda mais perto com os berros e impotência ao escutar a aflição da filha chamando outra vez. No final o saxofone e o órgão encham a música e colaboram para um final aparentemente positivo, apesar da explosão atômica, no rádio o interlocutor anuncia: “...e agora a meteorologia. Amanhã será nublado com chuvas esparsas/ Espalhando-se do leste... Com uma alta esperada de 4.000 graus Celsius...”⁷⁸⁹ Esta é a temperatura de uma explosão atômica. Segundo Carol Clerk, “havia algo estranho sobre isso. Obviamente, descreve uma guerra nuclear - os restos de toda a paranóia sobre a guerra nuclear dos anos sessenta - e é a ideia de que pode estar no final da vida, pode ter esse tipo de percepção que você poderia ter quando estiver vivo”⁷⁹⁰.

⁷⁸⁸ “*Like the moment when the brakes lock/ And you slied towards the big truck/ (Oh no!)/ You stretch the frozen moments with your fear./ And you'll never hear their voices (Daddy, daddy!)/ And you'll never see their faces/ You have no recourse to the law anymore.*”

⁷⁸⁹ “*...and now the weather. Tomorrow will be cloudy with scattered showers/ Spreading from the east... With an expected high of 4000 degrees Celsius...*”

⁷⁹⁰ “*There was something strange about it. Obviously, it describes a nuclear war – the remnants of all that paranoia about nuclear war from the Sixties – and it's that idea that it may be at the end of life, one may have that kind of realisation that you could have when you're alive and living, and you go, "Hold on a minute, maybe this is what I should do".* CLERK, Carol. Pink Floyd: The Making of *The Final Cut*. Londres: *Uncut*, junho de 2003.

5.4 *The Final Cut EP*: um curta-metragem contra os senhores da guerra

É possível afirmar que neste último trabalho Roger Waters expõe uma mágoa com sua experiência em Hollywood ao mesmo tempo que se mostrou mais interessado em como a linguagem cinematográfica poderia ser um grande auxílio nas suas narrativas. Não por acaso, como supracitado, *The Final Cut* é um termo sobre o corte final, em tradução livre, a versão mais lapidada do cineasta. Nesse sentido, dentre os álbuns analisados nesta tese, este é sem dúvida o que recebe o ‘corte’ quase único e exclusivo nas mãos do seu idealizador.

Assim, este projeto também foi acompanhado de um material audiovisual que estabelece um vínculo narrativo com *The Wall*. Trata-se do *The Final Cut EP*, usualmente apresentado com uma peça de vídeo de dezenove minutos contendo quatro clipes contínuos das músicas “*The Gunner’s Dream*”, “*The Final Cut*”, “*Not Now John*”, “*The Fletcher Memorial Home*”. Qual a razão deste EP? Qual sua narrativa, e de que modo ela complementa o conceito previamente estabelecido no disco? Ressalto, preliminarmente, que a análise do EP será diferente daquela realizada com o filme *Pink Floyd The Wall*. Aqui faremos uma descrição danarrativa em si.

Em termos comparativos ele é bem menos ambicioso que o longa-metragem *Pink Floyd The Wall*, seja em duração, técnicas de animação e orçamento. Mas completa a história de um dos personagens apresentados no filme, e que era a ideia inicial de Roger Waters para o disco, não por acaso foi chamado provisoriamente de “*Spare Bricks*”.

O EP apresenta a narrativa a partir do ponto de vista do professor, um veterano de guerra, apresentado em *The Wall*, e que aqui é interpretado pelo mesmo ator Alex McAvoy⁷⁹¹. O corte de cabelo do

<<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/over-the-wall-and-into-the-dumper-pink-floyds-ithe-final-cuti->> Acesso em 15 de Novembro de 2017.

⁷⁹¹ Alex McAvoy (1928-2005), ator escocês, estudou na Academia Real Escocesa de Música & Drama e na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq em Paris. Participou dos filmes *Country Dance* (1970), *Venus Peter* (1989) e *Strictly Sinatra* (2001). Autuou nas séries de televisão *Dad’s Army* (BBC-1968-1977), *Z-Cars* (BBC1-1962-1978) e a série policial *The Bill* (ITV,1984). Obituário Alex McAvoy. In: *The Scotsman* - 20 de junho de

personagem é o mesmo da produção anterior. A ideia era explorar um dos muros que isolaram o próprio professor e sua razão de descontar tanta ira nos alunos. O que dá uma perspectiva interessante sobre a reafirmação cíclica da violência na sociedade. Proponho uma análise da descrição do vídeo, das cenas mais relevantes e do desencadear do roteiro. De modo que não será analisada a música, mas o conjunto audiovisual como um todo.

Podemos destacar três grandes ambientes onde se passa a trama. O primeiro é o veterano de guerra, primeiramente dirigindo e depois sentado em frente à televisão. O segundo é Roger Waters, único membro do Pink Floyd que aparece no disco, interpretando um paciente que está em uma consulta médica com um psiquiatra ou psicanalista. Posteriormente descobre-se que a locação era o asilo “*The Fletcher Memorial Home*”, o rosto de Waters é sempre filmado em contraplano, com uma sombra na face focando o nariz e a boca. Ele aparece sempre cantando as músicas, como se suas próprias letras, funcionassem como uma confissão ou resultados de uma verborragia mental de problemas que ele tem passado, e assim precisa de alguém para externar seu ponto de vista.

Se pensarmos os dezenove minutos como um curta-metragem contínuo, ele inicia com “*The Gunner’s Dream*”, cuja sonoplastia presente na música funciona como som ambiente da cena no vídeo. Assim, o veterano de guerra está dirigindo em uma estrada, com barulho de troca de estação:

Figura 21 – Alex McCavoy como veterano de guerra *The Final Cut*
EP



Fonte: THE Pink Floyd Final Cut EP. *The Gunner's Dream*. Direção de Willie Christie. Produção de Barry Matthews. Roteiro: Roger Waters. Música: Pink Floyd. Londres, 1983.

Depois de andar na estrada ele olha para cima de um elevado e vê um soldado prestando continência e olhando para ele. Sem acreditar, ele para o carro, sai de pijama. A câmera sobe e revela que uma pichação em vermelho escrita "*Go on Maggie*". Em tradução livre a expressão "*Go on*" significa vá em frente, ou continue. Um sinal de que a sociedade estaria apoiando as medidas belicistas e das políticas de austeridade implementadas pela Primeira Ministra. Uma possibilidade de interpretação completamente oposta a ela seria que o "*Go on*" como "vá nessa", no sentido de deixar o cargo, abandonar a política no Reino Unido, mas esta expressão raramente tem esse sentido.

Figura 22 – Pixação sobre Margaret Thatcher



Fonte: THE Pink Floyd Final Cut EP1983. (19 min.)

Na cena seguinte o protagonista aparece na sala de estar de sua casa sentado e lendo jornal repleto com notícias sobre o conflito nas Malvinas, ao lado da esposa que está tricotando. Ele apresenta um olhar e uma expressão corporal inquieta, com um semblante preocupado, como alguém fora do lugar. Ele olha para uma fotografia sua na Segunda Guerra, era o mesmo oficial que estava na sua visão em cima do elevado.

Em seguida a televisão mostra uma série de navios de guerra, que provavelmente estão partindo das docas de Southampton para a Argentina, a imagem o faz ficar desconfortável e voltar ao passado. Atordoado com a visão, busca uma cerveja escondida dentro de uma caixa de ferramentas, onde aparece um revólver escondido.

Note que os meios de comunicação, como rádio, televisão e jornal, em menos de dois minutos de vídeo, são os responsáveis para dar o pano de fundo do contexto político e social. São temas que aparecem em outras músicas, mas que aqui com a linguagem do cinema que estabelece estas informações. Contudo, tal como no longa-metragem não há diálogos.

Enquanto escuta o paciente Waters, o psicólogo olha para um monitor e cuida de outros pacientes brincando no pátio. Depois uma visão da janela há um vislumbre maior sobre estes três pacientes, mas sem revelar tantos detalhes sobre quem seriam ou o que estariam fazendo ali.

Figura 23 – Roger Waters declamando as letras para o psicólogo
The Final Cut EP



Fonte: THE Pink Floyd. The Final Cut EP. (19 min.)

Figura 24 - Quadro seguinte *The Final Cut EP*



Fonte: THE Pink Floyd. The Final Cut EP., 1983. (19 min.)

Figura 25 – Retrato do professor na Segunda Guerra



Fonte: THE Pink Floyd. The Final Cut EP. 1983. (19 min.)

Na música seguinte “*The Final Cut*”, há uma metalinguagem construída através do aparelho de televisão, que exibe informações que não estão presentes na letra, mas que estão em outras partes do disco. Após o protagonista espiar sua esposa dormindo, com insônia, assiste televisão novamente. Está passando novamente o navio atracado no porto e ele decide mudar de canal. No televisor começam a passar filmagens aleatórias em preto e branco, algumas do início do século XX, sobretudo de mulheres pioneiras nos esportes, como atletismo, remo e salto em altura, pilotando aviões, trabalhando em fábricas de mísseis e armas; como enfermeiras em campos de guerra, aparece o cartaz “*On Her Their Live Depends*”⁷⁹²(ANEXO T). Outras imagens apontam uma

⁷⁹² Descrição do cartaz (ANEXO V): “Uma imagem fotográfica de uma funcionária feminina de munições colocando sua touca de trabalho. Isto é sobreposto a outra imagem fotográfica de um artilheiro britânico preparando o estopim de uma concha para uma arma de campo, que está por trás do operário de munições. O arame farpado é visível à esquerda. Ambas as imagens são em preto e branco”. “*Whole: the image fills the majority of the design with black and yellow text superimposed over it at the top. Text in white and yellow is placed within a black horizontal band at the bottom,*

pujança de consumo e felicidade após o final da Segunda Guerra, tal como visto em *“The Post War Dream”*. Esta música não está no EP, mas serve de consolo para estabelecer a memória do veterano de um tempo que ele recorda com saudosismo. Concomitantemente Waters segue na consulta com o terapeuta, que por sua vez cuida dos outros pacientes pelo circuito interno de televisão. Cenas de guerra surgem, um caçador dispara um tiro na imagem da televisão e no quadro seguinte Waters vira a cabeça bruscamente para o lado, como se o tiro pegasse sua cabeça. Então aparece uma explosão atômica, referência à *“Two Suns in the Sunset”*; seguida de mulheres desfilando de biquíni, peça de roupa que estava na moda na década de 1940 e que foi batizada em razão dos testes nucleares no Atol de Bikini⁷⁹³. Uma sequência de imagens mostra mulheres usando trajes de banho, até os mais cobertos e conservadores, no início do século XX.

part of the image overlapping this band. image: a photographic image of a female munitions worker putting on her work cap. This is superimposed over another photographic image of a British gunner priming the fuse of a shell for a field gun, which is behind the munitions worker. Barbed wire is visible on the left. Both images are in black and white. text: ON HER THEIR LIVES DEPEND WOMEN MUNITION WORKERS Enrol at once CLARKE & SHERWELL, LTD; PRINTERS, LONDON. MINISTRY OF MUNITIONS”. Pôster *“On Her Their Lives Depends”*. Imperial War Museum, Londres <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/27761>> Acesso 8 de outubro de 2018. Sobre o papel das mulheres operárias durante a Segunda Guerra no Reino Unido ver WOOLLACOTT, Angela. *On Her Their Live Depends*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

⁷⁹³ Atol de Bikini é um conjunto de vinte e três pequenas ilhas no Oceano Pacífico, que integra a República das Ilhas Marshall, que pertencia ao Japão, mas havia sido invadida pelos EUA. Os estadunidenses fizeram mais de duas dezenas de testes de bombas nucleares e de hidrogênio entre julho de 1946 e 1958. Cerca de duzentos nativos micronésios tiveram que ser relocados para o Atol de Ronger, e posteriormente para o Atol Kwajalein em virtude da radiação, e ainda para ilhas Kili. Anos depois foram autorizados a retornar, mas encontraram radiação Cesium-137 no sangue. In: Bikini Atoll Nuclear Test Site. UNESCO World Heritage Centre <<http://whc.unesco.org/en/list/1339/>> Acesso 8 de outubro de 2018. Lançado por Louis Réard em Paris em 5 de julho de 1946 o biquíni recebeu este nome porque a mulher que usasse uma roupa como aquela provocaria o efeito da explosão de uma bomba atômica.

Prontamente surgem vários homens jovens tietando e fotografando a atriz estadunidense Marilyn Monroe. Em seguida corta para passeatas do movimento sufragista feminino na década de 1910 nos EUA. Lembremos que na letra de *“The Final Cut”* o protagonista revisa seu passado enquanto seu avião bombardeiro cai em queda livre. As imagens da atriz norte americana, e uma sequência de modelos desfilando, e outras protestando contra censura aparecem no momento em que Waters canta “Há um garoto que teve uma grande alucinação, fazendo amor com mulheres em revistas”⁷⁹⁴.

Figura 26 – Marlyn Monroe na Guerra da Coréia



Fonte: THE Pink Floyd. *The Final Cut* EP., 1983.

Marlyn Monroe estava de lua de mel com o jogador de baseball dos Yankees Joe DiMaggio quando o governo dos EUA pediu a ela que visitasse e cantasse para as tropas estadunidenses na Guerra da Coreia em fevereiro de 1954, semelhante ao serviço que fez a cantora Vera Lynn, como vimos no capítulo anterior⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ *“There’s a kid who had a big hallucination/ Making love to girls in magazines”.*

⁷⁹⁵ Em 1944 Marlyn Monroe, ainda com nome civil de Norma Jean, trabalhou em uma fábrica de armas na Califórnia. COLLMAN, Ashley. *Marilyn the Riveter: New photos show Norma Jean working at a military*

O uso de imagens originais em preto e branco pode funcionar como a memória do veterano. Pois elas não estariam necessariamente passando na televisão, mas na mente do veterano e o aparelho seria um modo de reproduzir estes pensamentos e lembranças.

A montagem audiovisual volta a fazer uso de uma metalinguagem conveniente para mudar de música, e conseqüentemente para um cenário completamente diferente sem perder o fio condutor da narrativa. Após o professor voltar a si depois deste redemoinho de memórias que lhe foi trazido pela televisão, ele muda de canal, para começar a assistir às imagens correspondentes à próxima música “*Not Now John*”. Vários operários caminham em um ambiente repleto de máquinas, conversam entre si e jogam baralho. Os vocais de apoio feminino ganham, durante a parte “*So fuck all that*” e “*We’ve go to get on with these*”, uma representação nonsense e estereotipada de japonesas vestidas como gueixas conforme a Figura 27:

Figura 27 - Gueixas em “*Not Now John*” – *The Final Cut EP*



Fonte: THE Pink Floyd. *The Final Cut EP*, 1983.

factory during the height of World War II. In: Daily Mail. Londres: 27 de julho de 2013. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2380152/Marilyn-Monroe-photos-young-Norma-Jean-workning-WWII-factory.html>> Acesso em 9 de outubro de 2018.

O uso das gueixas estabelece a conexão com a atmosfera competitiva no mercado de produção naval durante a fase tardia da Guerra Fria. Em cenas posteriores elas aparecem dançando, caminhando com leveza e abanando seus leques. Outra personagem que retorna é a mulher que o professor viu em cima do viaduto no começo do vídeo, que aqui aparece seduzindo e distraindo alguns funcionários que operam um painel de controles analógicos. Outro personagem que se vê bastante é um soldador, o mesmo que está na capa do single na Figura 20. Enquanto outros andam para lá e para cá, este operário nunca cessa sua função: está sempre com sua máscara de solda e macacão branco soldando metais. A análise assume que este é o personagem cantado por Gilmour que clama sempre para que seu amigo – “*John*” – não interrompa o trabalho.

Como vimos, personificava um operário britânico que sempre acatava a propaganda bélica e nacionalista do governo britânico, dando tudo de si no trabalho, para combater “os malditos japoneses”. Não obstante, um japonês (ator nissei vestindo uma camiseta com a bandeira do japão), passeia pela imponente fábrica, cruzando com operários ingleses, com a mulher e com o homem soldando, até ver o professor em sua juventude, em farda oficial, alguns lances de escada acima, assim ele sobe as escadas. Em seguida o professor, agora aposentado e vestindo o mesmo pijama, corre para baixo das mesmas escadas e também olha para cima. As gueixas, vestidas com espartilhos, insinuam-se e chamam alguns operários para um canto da fábrica.

Figura 28 – Cena do sucídio *The Final Cut EP*

Fonte: THE Pink Floyd. *The Final Cut EP*. 1983.

Na cena seguinte o veterano, encontra-se sentado na sala de casa estranhando seus pensamentos e imagens e se dá conta de que imaginou aquela cena. Ele muda outra vez de canal e vemos o cenário da última música: “*The Fletcher Memorial Home*”. O professor dirige seu carro, uma continuação da primeira cena quando viu a pichação no viaduto, até este asilo de políticos, “lar para incuráveis tiranos e reis”. O professor, ainda de pijamas, passa por sua versão mais jovem, (seria ele mesmo um tirano de guerra?), pára no pátio e sai com um revólver. Adolph Hitler esconde-se atrás das cortinas e dança ao redor do globo terrestre, fazendo alusão ao filme *O Grande Ditador* (1940), de Charles Chaplin enquanto Napoleão Bonaparte cavalgando um cavalo de madeira, Tanto Churchill, quanto Hitler e Napoleão não estão descritos na letra de “*The Fletcher Memorial Home*”, mas acredito que aqui optou-se por inserí-los por que são figuras históricas conhecidas, cuja caracterização e uniformes provavelmente estabeleceriam uma conexão mais fácil entre o espectador e a proposta de um asilo para ditadores.

Alguns líderes como Winston Churchill (Figura 29), estão jogando críquete na grama. Enquanto o General Galtieri e Margaret Thatcher parecem debater, talvez em razão da Guerra das Malvinas, quando o veterano aproxima-se com a arma em riste e dispara um tiro em cada um dos dois líderes. Enquanto o psicólogo assiste embasbacado à cena pela câmera de vigilância (“*And they can appear to themselves*

every day on closed circuit T.V. To make sure they're still real”). Na cena seguinte os corpos não estão mais lá, apenas os calçados com pequenas chamas saindo deles. Entretanto todos aparecem reunidos dentro do asilo, mostrando que a cena de vingança, a “solução final”, aplicada aos líderes protagonistas do conflito na América do Sul, era figurativa ou não surtiu efeito, conforme a Figura 30.

Figura 29 – Margaret Thatcher e Winston Churchill



Fonte: THE Pink Floyd. The Final Cut EP. 1983.

Figura 30 – Pacientes no “*The Fletcher Memorial Home*”



Fonte: THE Pink Floyd. The Final Cut EP, 1983.

Por fim, o veterano volta para o conforto da sua casa, abre uma edição do *Daily Mail* cuja manchete é “*Maggie at Front*”. Ao lado há uma matéria com o título “*Your son’s head in a box*”. (a cabeça do seu filho em uma caixa, em tradução livre). Uma sentença que resume a essência da mensagem desta narrativa distópica, mais pessoas mortas, mais filhos sem pais em um conflito que poderia ter sido resolvido de maneira pacífica. Por isso o atordoado e alcólatra professor tentou assassinar os líderes: atônito, ele via tudo acontecer tal como ele vivenciara na década de 1940. O vídeo acaba com o professor lendo a matéria principal do jornal, com a matéria que diz “Você não fez um trabalho ruim sozinha, Maggie!”, conforme a Figura 31.

Figura 31- Cena final do *The Final Cut EP*



Fonte: THE Pink Floyd. *The Final Cut EP*, 1983.

Podemos concluir que *The Final Cut*, mais do que um disco engajado e altamente crítico, é em certo sentido, mais direto que os previamente analisados. Apesar da sua associação com o final da banda e todo o centralismo de Roger Waters, que neste texto apareceu quase que de forma insistente, em virtude de sua onipresença no processo de criação e finalização, podemos afirmar que este é sim um disco do Pink Floyd enquanto grupo. Não somente a similaridade com trabalhos anteriores, mas toda uma linha sonora iniciada desde a saída de Syd Barret e a entrada de Gilmour antes mesmo de *Wish You Where Here* (1975), *The Final Cut* cumpre um papel de resenha a respeito da guerra, invasão de territórios e mortes por conflitos contemporâneos. As críticas eram destinadas tanto à União Soviética quanto à Margaret Thatcher ou Ronald Reagan, de maneira que não importava o espectro político.

Ademais, este trabalho não faz uma representação de sua sociedade, ou que seja um reflexo dela, mas é sim um produto da cultura da mídia que interage dialéticamente com o mundo ao seu redor. Segundo Waters “*The Final Cut* era sobre como, com a introdução do estado de bem-estar social, sentíamos que estávamos seguindo em direção a algo que se assemelhava a um país liberal, onde todos

tomaríamos conta uns dos outros”⁷⁹⁶. Mas que, através de uma virada conservadora, tomou outros rumos.

Como definiu o baterista Nick Mason em seu livro de memórias “Margaret Thatcher, era a musa inspiradora”.⁷⁹⁷ Nas palavras de Waters novamente:

Vi tudo aquilo ser esculpido, mas era quase um retorno a uma sociedade dickensiana sob o comando de Margaret Thatcher. Senti na época, como sinto agora, que o governo inglês deveria ter buscado vias diplomáticas, em vez de decidir no calor do momento que sua força-tarefa fosse enviada ao Atlântico.⁷⁹⁸

Enquanto David Gilmour, em uma entrevista em 2000, afirma que “havia todo tipo de discussão sobre assuntos políticos, e eu não partilhava das visões dele. Mas nunca, jamais quis ficar no caminho dele de expressar a história de *The Final Cut*. Eu só achava que isto não cabia à música.”⁷⁹⁹ Contudo devemos relativizar e contextualizar a afirmação de Gilmour, visto que foi proferida em um contexto de mágoa e brigas pelo direito do uso do nome Pink Floyd e pode revelar um grau de rancor em virtude do tortuoso processo de gravação que foi o de *The Final Cut*. Vemos a música como crítica política tanto em trabalhos como *Animals*, *The Dark Side of the Moon* e *The Wall*, quanto posteriores à saída de Waters, para percebemos que o próprio Gilmour acredita que sim cabe à música - e acrescento a qualquer meio de cultura da mídia - uma intervenção crítica e questionadora da sociedade como um todo.⁸⁰⁰

A resenha de Kurt Loder em 1983 parece ter captado o modo como Waters via o estado do mundo naquele contexto:

Aquele evento, [Guerra da Malvinas] aparentemente agitou Waters para uma epifania artística. Das obsessões confusas do álbum *The Wall* original, ele se fixou em uma obsessão primordial e unificadora: a morte de seu pai na batalha de Anzio em 1944. Há assim, no *The Final Cut*, a incapacidade de uma criança de

⁷⁹⁶ BLAKE, 2012,p.331.

⁷⁹⁷ MASON, 2013,p.318.

⁷⁹⁸ BLAKE, 2012,p.331

⁷⁹⁹ Idem.

⁸⁰⁰ MASON, 2013, p.297.

aceitar a perda do pai que ele nunca conheceu, e que se tornou a recusa do homem adulto em aceitar as políticas de morte que dizimam cada geração sucessora e ameaçam cada vez mais claramente a cada ano que passa para finalmente nos extinguir a todos.⁸⁰¹

O trauma geracional, como afirmamos, centrado na morte precoce do pai de Waters é um dos motes centrais também neste capítulo. Vimos no quarto capítulo, no álbum *The Wall*, que o evento trágico é tanto substrato para vida de Pink quanto na trajetória de vida do próprio músico, como extraído do documentário *Roger Waters The Wall*. Aqui ela ganha homenagem na denominação do disco e uma música, uma espécie de asilo político para os tiranos do mundo contemporâneo.

O cristianismo de Eric Fletcher o fez negar o serviço militar no início da Segunda Guerra Mundial, teve a liberação do destacamento pelo serviço de motorista de ambulância. Porém, sua aproximação com a esquerda, em especial com o Partido Comunista Britânico, e a oposição ao fascismo, fez mudar de ideia e alistou-se como oficial do exército. Enquanto que a mãe de Waters abandonou o partido, após a invasão da Hungria pela Rússia.

Novamente, a resenha opinativa do Kurt Loder para *Rolling Stone* é um bom apanhado sobre isto.

Esta pode ser uma obra-prima da arte do rock, mas também é algo mais. Com *The Final Cut*, o Pink Floyd fecha sua carreira de forma clássica, e o líder Roger Waters - para quem o grupo há pouco se tornou pouco mais que um pseudônimo - finalmente sai de trás da

⁸⁰¹ “*That event, coming in the wake of his failed film statement, apparently stirred Waters to an artistic epiphany. Out of the jumbled obsessions of the original Wall album, he fastened on one primal and unifying obsession: the death of his father in the battle of Anzio in 1944. Thus, on The Final Cut, a child’s inability to accept the loss of the father he never knew has become the grown man’s refusal to accept the death politics that decimate each succeeding generation and threaten ever more clearly with each passing year to ultimately extinguish us all*”. LODER, Kurt. *The Final Cut*. In: *Rolling Stone*, abril de 1983. <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-final-cut-248504/>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

“Muralha” onde nos deixamos. O resultado é essencialmente um álbum solo de Roger Waters, e é uma conquista superlativa em vários níveis. Desde os “*Masters of War*” de Bob Dylan, há vinte anos, um artista popular não desencadava na ordem política mundial um desprezo moral tão corrosivamente convincente, ou um ódio que ama a vida, tão estimulante e brilhantemente sustentado. Dispensado no passado como um mero misógino, um excêntrico pungente, Waters aqui finalmente encontra seu foco e, com isso, uma nova humanidade. E com a saída do tecladista Richard Wright e seus sintetizadores - e o advento de uma nova técnica de gravação “holofônica” - a música assumiu tons profundos de tons de mogno, principalmente fornecidos pelo piano, harmônio e cordas reais. O efeito dessas mudanças internas é ainda mais estimulante por ser totalmente inesperado. Em comparação, em quase todos os aspectos, *The Wall* era apenas um aquecimento⁸⁰².

A temática da guerra não era uma novidade dentro da história do rock, nem tão pouco do Pink Floyd. Não esquecendo que, como vimos no segundo capítulo, o grupo foi um dos expoentes da contracultura dos anos 1968, quando então diversas músicas de protesto foram compostas como uma resposta à Guerra do Vietnã⁸⁰³.

⁸⁰² LODER, Kurt. The Final Cut. In: Rolling Stone. EUA: 14 de abril de 1983. <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-final-cut-248504/>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

⁸⁰³ De acordo com Rodrigo Merheb “Por volta de 1968, músicas sobre guerra estavam em toda parte. Referências diretas ou oblíquias podiam ser ouvidas em canções do Jefferson Airplane (“*Lather*”), The Doors (“*Unknown Soldier*”), Buffy Saint-Marie (“*Universal Soldier*”), Tim Buckley (“*No Man Can Find The War*”), Phil Ochs (“*I Ain’t No Marching Anymore*”, “*The War Is Over*”), Steppenwolf (“*Monster*”), Rolling Stones (“*Citadel*”), Eric Burdon (“*Sky Pilot*”), Byrds (“*Draft Monrning*”), Creedence (“*Run Through the Jungle*”, “*Fortunate Son*”) e até dos Monkees (“*Circle Sky*”, que integrava a trilha sonora do filme *Head*). MERHEB, 2012. Trincheiras de Concreto. In: Op. Cit, p. 341.

Por fim, também podemos perceber que a ideia cíclica também está presente neste disco, isto porque há uma ligação entre a primeira música, “*The Post War Dream*”, e a última, “*Two Suns in the Sunset*”, através da repetição do barulho de um automóvel em uma rodovia e dos sons de sinos.

Em seguida far-se-á um apanhado de todos os cinco principais objetos de estudos desta tese. Trazer à luz da reflexão e verificar se as hipóteses propostas ainda se sustentam. Rememorar a obra do Pink Floyd com ajuda da teoria de Douglas Kellner e de perceber seus discos como distopias narrativas e produtos da cultura da mídia. E, por fim, apontar as colaborações originais que esta tese de doutorado trouxe para o campo de estudos da história da música, ver quais pontas foram amarradas, e quais mais poderão ser conduzidas por novas perspectivas e possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra do Pink Floyd – preferimos usar a palavra obra no lugar de música, porque desde os seus primórdios ela se apresenta de maneira multimidiática: arte do encarte, as performances ao vivo, os filmes, as projeções etc. Contudo, após estes cinco capítulos ressalta-se que a música teve uma maior atenção. Em outras palavras, se listarmos as fontes de modo hierárquico, a música esteve em primeiro. E, dentro da música, apesar do uso da teoria de musicólogos como Simon Frith, Richard Middleton, Robert Walser, Marcos Napolitano e Raymond Murray Schafer, que, como vimos alertavam para a necessidade da análise da música como um todo, não somente da parte lírica, isolada do instrumento e das nuances da interpretação vocal.

Destarte, compreendemos todos estes documentos como produtos da cultura da mídia que não somente dialogam com questões sociais contemporâneas, mas criam obras conceituais contendo narrativas pessimistas. Isto posto, é necessário revisitar a hipótese central desta tese, sobre a existência – ou não – de uma narrativa distópica nas obras do Pink Floyd. Dentre os principais objetos e estudos tínhamos *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall* e *The Final Cut*.

O primeiro objeto de estudo que vimos foi *The Dark Side of the Moon*, que chamamos de distopia da vida moderna. Isto porque ela vai desde o nascimento até a morte de uma pessoa. Neste meio o protagonista passa pela relação com sua família, a relação com o tempo, o dinheiro, a morte, a empatia entre os povos e a guerra. Funciona como uma jornada existencialista que vê com pessimismo toda a geração anterior, que cresceu questionando o *status quo*, protestando contra a Guerra Fria e toda forma de autoridade, tudo regado a muito ácido. O testamento do Pink Floyd foi olhar com certo pessimismo para esta geração, como se as inspirações pelas utopias coletivistas que emergiram dos movimentos da contracultura e do maio de 1968, houvessem afundado e levado um dos seus líderes, Syd Barrett, ao declínio mental.

Não obstante, este também foi o mote do disco seguinte, *Wish You Were Here*. Com o tema da ausência permeando toda a obra, desde os desenhos surrealistas da Hipgnosis que deixavam pistas sobre alguém que não estava ali, até as nove partes de “*Shine On You Crazy Diamond*”. Bem como a relação entre o músico e a indústria fonográfica. Entretanto este disco não sustentou a hipótese previamente estabelecida, ele não se caracteriza por uma narrativa distópica. Mesmo

que ela possua diversos elementos distópicos, como as projeções e desenhos de um robô gigante andando num deserto pós-apocalíptico, ou mesmo os sintetizadores e sons metalizados de “*Welcome to the Machine*”, ela não constitui uma narrativa em si. Não há uma história, linear, mas temas que conversam entre si.

O mesmo não pode ser dito da distopia clássica, que utilizou uma fábula de George Orwell, *A Revolução dos Bichos*, como escopo para as críticas ao sistema político e econômico da década de 1970, a crise do capitalismo, um entendimento próprio sobre a meritocracia que leva a um mundo de disputa dos cães. Ressalta-se uma tentativa lograda de revolução pelas ovelhas, em parte inspirada por movimentos sociais e a violência da polícia metropolitana de Londres com a população afrodescendente. Mas estes são apenas elementos que serviram de inspiração para o conceito criado por Roger Waters. Isto por que *Animals*, como uma distopia, tem uma função de alertar sobre as questões contemporâneas que podem tornar insuportáveis as condições de vida em sociedade. E em *Animals* estas condições são estruturais, ligadas ao individualismo e na separação das pessoas, e que, portanto, é necessário fortalecimento da vida em sociedade, do coletivo, justamente o oposto das teorias econômicas que líderes políticos daqueles anos, como os neoliberais Margaret Thatcher e Ronald Reagan vinham utilizando. Ademais, foi durante a turnê *In the Flesh* que o Pink Floyd mudou e ampliou o conceito de performance tocando em estádios, com dois elementos que são marcantes em seus espetáculos: o uso de bonecos infláveis, como o porco “*Algie*” e o grande telão circular.

Podemos considerar que o longo e ambicioso *The Wall*, em duas diversas plataformas e épocas, é a distopia mais complexa de analisar. Além do seu grande número de músicas, vinte e sete no total, adaptações, longa-metragem, concertos e o próprio conceito, exigiu grande aporte teórico e metodológico. Dentre as inspirações para a criação do conceito, vimos a infância de Waters e o incidente em que o músico cuspiu no rosto de um fã em Montreal. Disto surgiu parte do pano de fundo do passado do protagonista Pink como também resultou em uma solução visual e performática extraordinária e resultou em uma ópera rock imersiva e multissensorial. Isto posto, classificamos por distopia do auto isolamento, pois, por mais que tenham sido instituições e circunstâncias colocadas como responsáveis por construir os muros metafóricos e reais, que isolaram Pink da sociedade- como por exemplo a escola, a mãe, a esposa, as drogas e a perda do pai -, foi uma escolha do próprio protagonista isolar-se. O que, novamente, apresenta uma tensão entre como a sociedade pode moldar o indivíduo. Por um lado, é

uma ode contra o individualismo, por outro é uma chamada em favor da empatia entre as pessoas e povos, e do fortalecimento das relações pessoais e familiares. Assim, é uma narrativa onde o fator mental e psicológico tem grande peso na tomada das decisões. Isto é ainda mais evidente no filme, que através de uma linguagem distinta consegue mobilizar outros sentidos e significados à narrativa.

O último disco é a distopia bélica ou distopia da guerra, *The Final Cut*. Mesmo visto como continuação, ou sobras de *The Wall*, ele tem uma mensagem fechada em si e responde muito mais às questões urgentes da primeira metade de década de 1980, como a Guerra das Malvinas. Nesse sentido, é compreensível como a música desse disco surgiu como uma reação rápida e necessária que a banda, centrada em Roger Waters construiu para combater o sistema hegemônico em questão. Seria um grito contra os senhores da guerra que novamente faziam do mundo um grande jogo de interesses pessoais e levava novamente mais pessoas a morrerem por guerras desnecessárias. Apresenta a narrativa desconexa e separada em duas partes centradas no trauma da guerra e no deslocamento social de um veterano afetado pela guerra e que via tudo se repetir outra vez.

Percebeu-se que a repetição de elementos sonoros e musicais em cada um dos cinco discos, confere um caráter cíclico inerente à narrativa, e o sentido, implícitos nestes discos. Por exemplo, em *The Dark Side of the Moon* ouvimos os batimentos cardíacos nos segundos iniciais de “*Breathe*” e depois da última música, “*Eclipse*”. Que representam o começo – o nascimento – e o fim – a morte – da vida do protagonista. Já em *Wish You Were Here*, as nove partes de “*Shine on You Crazy Diamond*” divididas e estrategicamente posicionadas nos extremos do álbum funcionam como prelúdio e poslúdio da saga de Syd Barrett e uma das consequências em ceder às pressões da indústria fonográfica. O mesmo vale para “*Pigs on the Wing*”, parte um e dois em *Animals*, que falsamente prega uma mensagem de amor, mas coloca a própria banda como participante do grupo dos cães e reafirma a necessidade de fortalecer os laços para sobreviver em uma sociedade que inspira o individualismo. Já em *The Wall* há uma pequena mensagem oculta dividida em duas partes e muito sutil de perceber. Trata-se da frase “Não é aí que...nós entramos?”. De maneira que a segunda metade é dita no segundo inicial de abertura da primeira música do disco, “*In the Flesh*” . Enquanto que o começo da sentença está no final de “*Outside the Wall*”, a música que encerra. Por fim, em *The Final Cut* há uma conexão entre a primeira música “*The Post War Dream*”, com a última, “*Two Suns in the Sunset*”, através da repetição

do som de um carro em uma rodovia e o som de sinos de uma igreja longe.

A conclusão de tais elementos sonoros vai muito além do que uma escolha temática e conceitual de criar uma obra bem amarrada e com som harmonioso. Vejo isto como uma inevitabilidade da repetição das mesmas circunstâncias que fazem com que a humanidade e as pessoas repitam os mesmos erros, sem sair do círculo social vicioso que o Pink Floyd via como problema da sociedade. Em outras palavras, é uma resposta pessimista para as questões postas, inerentes à distopia.

A frase que serve de epígrafe no início destas considerações finais (no original “*Send Help! We are trapped in a dystopian nightmare*”) faz parte da mensagem que aparece ao menos em dois momentos na última turnê de Roger Waters “*Us+Them World Tour*”: a primeira é uma projeção no enorme palco que no segundo ato tem o formato da Usina de Força de Battersea, que vimos na capa de *Animals*, (ANEXO U) a outra é uma camiseta que é vendida tanto em lojas físicas nos shows quanto no site oficial do músico⁸⁰⁴ (ANEXO V). Embora esta não seja uma turnê do Pink Floyd, é notória justamente por tocar as músicas dos cinco objetos de estudo desta tese de doutorado. Trago atenção para o seguinte: é a primeira vez que uma produção ligada à

⁸⁰⁴ O nome da turnê é uma referência à “*Us and Them*”, sétima música do *The Dark Side of the Moon*, uma canção sobre como a guerra divide, de como pessoas iguais são colocadas para matar uns aos outros em um tabuleiro de interesses geopolíticos. Uma alusão a estender a mão ao outro, à alteridade, com medidas inclusivas e não segregacionistas e que instiguem o ódio. Entre 2017 e 2018 com um total de 160 shows ao redor do mundo, incluindo oito espetáculos no Brasil entre 9 e 30 de outubro de 2018. Carregada de mensagens políticas, contra líderes contemporâneos, em especial o presidente dos EUA Donald Trump, a violência policial, sobre questões dos refugiados no mundo, bem como contra a ascensão do que Waters classificou como líderes mundiais com características neonazistas no mundo. Na turnê “*Us+Them*” há críticas para todos os lados. A questão principal na visão de Waters é a ascensão de políticas belicistas que separam as pessoas, que criam muros ao invés de pontes.

obra do Pink Floyd coloca-se como uma distopia, ou busca alertar sua audiência a respeito de estarmos presos em um pesadelo distópico⁸⁰⁵.

⁸⁰⁵ A passagem de Roger Waters pelo Brasil foi polêmica, durante a campanha de segundo turno para a eleição de presidente da República. No primeiro show em São Paulo, projetou o nome do então candidato à presidência pelo PSL Jair Bolsonaro ao lado de líderes que para o músico representavam a ascensão do neofascismo no mundo. Posteriormente colocou #ELENÃO, marca de uma campanha movida por celebridades brasileiras contrárias ao candidato, o que fez com que a maior parte da audiência o vaiasse por cinco minutos. No show do dia seguinte tapou o nome de Bolsonaro com a frase “Opinião política censurada”. Já no show do de Salvador fez homenagem ao mestre de capoeira Moa do Katendê, que havia sido assassinado a facadas por discussões políticas semanas antes. No show do Rio de Janeiro fez uma homenagem à vereadora do PSOL, Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018. Recebeu no palco a ex-companheira, a filha e a irmã de Marielle e usou uma camiseta escrito “Lute como Marielle”. Enquanto que no dia 27 de outubro em Curitiba, véspera do segundo turno, foi notificado com um alerta da justiça do Paraná para respeitar a lei eleitoral de não fazer propaganda política após as 22 horas. Pouco antes deste horário exibiu a mensagem: “São 9:58, nos disseram que não podemos falar da eleição depois das 10 da noite. É lei. Temos 30 segundos. Essa é a nossa última chance de resistir ao fascismo antes de Domingo. Ele não! São 10 horas. Obedeçam a lei.” Roger Waters faz homenagem a Moa do Katendê durante show em Salvador. O Globo.18/10/2018. <<https://oglobo.globo.com/cultura/roger-waters-faz-homenagem-moa-do-katende-durante-show-em-salvador-23164615>> Acesso em 30 de outubro de 2018. PAMPLONA, Nicola. Roger Waters homenageia Marielle Franco em show no Rio. 25 de outubro de 2018. <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/roger-waters-homenageia-marielle-franco-em-show-no-rio.shtml>> Acesso em 30 de outubro de 2018. ALEX, Tony. Roger Waters em Curitiba e uma noite difícil de explicar TMDQA. 29/10/2018. <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/29/roger-waters-curitiba-resenha/>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

Faria sentido afirmar que as músicas do Pink Floyd – e a mensagem política nelas implícitas - são atemporais? A resposta é negativa. Como vimos no primeiro capítulo, as distopias podem gerar uma falsa sensação de atemporalidade. E, o que permite a atualização contínua da música é uma visão pacifista e progressista de Roger Waters, que à encena com nova produção imagética, desta vez voltada para questões do tempo presente. Lembremos que o título da tese apresenta “as narrativas distópicas na obra do Pink Floyd” e não somente na música. Isto porque vimos que o Pink Floyd era extremamente preocupado com o visual, com experiências imersivas e impactantes. Assim, acreditamos que a mensagem se atualiza nessa nova produção, especialmente através das projeções e design de produção de Sean Evans, artista gráfico que dirigiu a turnê *Roger Waters The Wall* e o documentário que resultou dela. Em suma, Waters não apenas tocou as músicas, mas apresentou-as em uma nova montagem multimidiática para um contexto contemporâneo.

Vejamos as palavras de Waters ao recordar das reuniões políticas em sua casa: “Consigo lembrar de inúmeras reuniões da Associação de Amizade Sino-Britânica e vários encontros na *Quaker Meeting House* em Cambridge. Quantas daquelas ideias adotei? Assumi completamente tudo aquilo. Indiscutivelmente. Acho que esta é a natureza da relação que temos com os interesses partidários de nossos pais. É provavelmente a única coisa que a rebeldia juvenil deixa no lugar. Eu estava envolvido com a Juventude Socialista partilhava um monte de pensamentos com a organização”.⁸⁰⁶ Mas não podemos pensar a música como mera reação determinista da formação pessoal de seus líderes.

Reconhece-se que houve uma centralização da análise em Roger Waters, mas isto foi resultado da verificação das fontes. Ele foi o principal letrista e criador dos conceitos nos discos avaliados. Entretanto vimos na tese que a musicalidade de cada membro trouxe colaborações indispensáveis para compor uma sonoridade equilibrada, de modo que seus instrumentos colaboram criando dimensões e camadas sonoras que são indispensáveis na compreensão de cada som como componentes de uma criação narrativa. Todos eles foram pioneiros em desvendar e aplicar o uso de sintetizadores sonoros. Fazendo do próprio disco um laboratório musical.

A bateria bem marcada de Nick Mason, que evolui conforme a música, com solos marcantes de percussão, como por exemplo em

⁸⁰⁶ MASON, 2014, p.59.

“Time”, e sua exploração nos efeitos de fita. O *feeling* da Guitarra da David Gilmour, alongando as notas com técnicas como *vibratos* e *bends*, criando uma atmosfera fluída, envolvente e introspectiva ao explorar uma “simples” escala pentatônica. O vocal de Gilmour era grave e profundo. De sorte que várias vezes utilizando *drive*, técnica para cantar com timbres mais “rasgados” ou “sujos”, com determinada rouquidão na voz, muito utilizada pelo blues, mesma escola musical que vem da influência da técnica de guitarra.

O contrabaixo de Roger Waters, por vezes emulado por marchas cadenciadas, estabelecendo o *motif* de um disco inteiro, como em “*Another Brick in the Wall*”. Ou criando frases como em “*Pigs (Three different ones)*”, que emulam animais falando. A voz de Waters, por sua vez, é mais soturna e declamada, por vezes “encarna” diversos personagens com variações de sotaques e entonações como vimos em *The Wall*.

Por fim, para falar das técnicas e do papel do tecladista e pianista Richard Wright, replicarei as palavras de seu amigo e parceiro de banda David Gilmour, no obituário para a BBC em razão do falecimento em quinze de setembro de 2008, por câncer no pulmão. A musicalidade de Wright, seja no teclado, piano ou sintetizadores estabeleceu atmosferas, ambiências e criaram estados emocionais como pano de fundo sobre o qual todos os músicos poderiam velejar.

Ninguém pode substituir Richard Wright. Ele era meu parceiro musical e meu amigo. No tumulto de discussões sobre quem ou o que era Pink Floyd, a enorme contribuição de Rick era freqüentemente esquecida. Ele era gentil, despretensioso e reservado, mas sua voz e seu toque *soul* eram componentes vitais e mágicos do nosso mais reconhecido som do Pink Floyd. Eu nunca toquei com alguém como ele. A mistura da voz dele com a minha e nossa telepatia musical atingiu seu primeiro grande florescimento em 1971 em “*Echoes*”. A meu ver, todos os maiores momentos do Pink Floyd são aqueles em que ele está em pleno fluxo. Afinal, sem “*Us and Them*” e “*The Great Gig in the Sky*”, ambos escritos por ele, o que seria de *The Dark Side of the Moon*? Sem o seu

toque discreto, o álbum *Wish You Were Here* não teria funcionado⁸⁰⁷.

Recordemos que no primeiro capítulo, após trazer o desenvolvimento de uma série de conceitos tais como cultura de massa, indústria cultural e cultura da mídia. Optei por este último, cunhado pelo filósofo estadunidense Douglas Kellner para descrever e perceber como víamos as músicas e os produtos que dela saíam. Segundo Kellner, “há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo materiais com que as pessoas forjam sua identidade”⁸⁰⁸.

Os produtos da cultura da mídia, sejam eles rádio, televisão, cinema, quadrinhos, videoclipes, fornecem material para construção de classe, etnia, raça, nacionalidade, sexo, “nós e eles”, e noções de valores e contribuem para definir como comportar, sentir, temer, desejar e acreditar. O Pink Floyd, mesmo inserido dentro de uma indústria, parece

⁸⁰⁷ “No one can replace Richard Wright. He was my musical partner and my friend. In the welter of arguments about who or what was Pink Floyd, Rick's enormous input was frequently forgotten. He was gentle, unassuming and private but his soulful voice and playing were vital, magical components of our most recognised Pink Floyd sound. I have never played with anyone quite like him. The blend of his and my voices and our musical telepathy reached their first major flowering in 1971 on *Echoes*. In my view all the greatest PF moments are the ones where he is in full flow. After all, without “*Us and Them*” and “*The Great Gig in the Sky*,” both of which he wrote, what would *The Dark Side of the Moon* have been? Without his quiet touch the album *Wish You Were Here* would not quite have worked. In our middle years, for many reasons he lost his way for a while, but in the early Nineties, with *The Division Bell*, his vitality, spark and humour returned to him and then the audience reaction to his appearances on my tour in 2006 was hugely uplifting and it's a mark of his modesty that those standing ovations came as a huge surprise to him, (though not to the rest of us). Like Rick, I don't find it easy to express my feelings in words, but I loved him and will miss him enormously.” David Gilmour Comments on Death of Richard Wright. In: *Guitar World*. 15 de setembro de 2009. <<https://www.guitarworld.com/news/david-gilmour-comments-death-richard-wright>> Acesso em 18 de Setembro de 2018. GILMOUR, David. Gilmour's tribute to Floyd star. In: *BBC*, 16/09/2008. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7618198.stm>> Acesso 1 de novembro de 2018.

⁸⁰⁸ KELLNER, 2001, p. 9.

que tinha extrema consciência do papel que sua música poderia alcançar e buscava propor uma visão de mundo que dialogava e criticava o mundo, e seu próprio papel nele.

A tese central de Kellner é de que a cultura da mídia pode ajudar a entender a sociedade, em outras palavras como a popularidade das obras elucida o meio social no qual elas nascem e circulam, e perceber o que está acontecendo nas sociedades contemporâneas. Isto por que que pode produzir tanto discursos reacionários quanto um avanço interessante para os oprimidos.⁸⁰⁹ O livro *Cultura da Mídia - Estudos Culturais: Identidade Política Entre o Moderno e o Pós-moderno* pretende dar instrumento para evitar a manipulação da mídia para “produzir sua própria identidade e resistência e inspirar a mídia a produzir outras formas de transformação cultural e social”, como uma pedagogia crítica da mídia. Contudo, tanto os objetos de estudos desta tese quando parte dos produtos da cultura da mídia analisados por Kellner coincidem com um contexto político, social e econômico de disputas culturais e correntes de pensamento.

Enfim, os discos do Pink Floyd colocam-se como uma força contra hegemônica em um período de conflitos da Guerra Fria, da ascensão da direita e enaltecimento do indivíduo – mesmo com determinada crítica aos movimentos da década de 1960. Como toda distopia eles não oferecem uma saída para seus fãs e audiência, mas pedem que fiquem alerta. Entretanto, ao realçar determinados elementos que viam como negativos na sociedade naquelas décadas acabam por enaltecer determinadas posições contrárias, quase como uma antítese de resistência na cultura da mídia.

Podemos analisar as distopias como sinônimos e sintomas de trauma e frustração. Com isso em mente a música por vezes é triste, por que o contexto era triste. O som é pessimista, por que as condições sociais assim também se apresentavam. A narrativa é pesada, pois as instituições não davam indicações de que os povos e as pessoas caminhavam para uma relação mais empática, solidária e humana. Assim, podemos interpretar esta vasta obra como uma ode contra a disputa, e contra o estímulo ao individualismo e apresentava narrativas distópicas contra todas as formas de autoridades, sejam elas pessoais ou na forma de governos autoritários.

⁸⁰⁹ Idem, p.14.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação indústria cultural. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

ANKER, Arthur; HULTGREN, Kristin M.; DEGRAVE, Sammy. *Synalpheus pinkfloydi* sp. nov., a new pistol shrimp from the tropical eastern Pacific (Decapoda: Alpheidae). *Zootaxa*. Vol. 4254 No. 1, 2017, p.111.

ALLMER, Patricia. *This Is Magritte* Londres: Laurence King, 2017.

BENJAMIN, Walter, 1955. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>

_____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica* – Ed. comemorativa 50 anos. São Paulo: ALEPH, 2012.

BRUNNER, Jonh. *The Shockwave Rider*. Londres: Harper & Row, 1975.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Publifolha, 2016.

BENYON, John. *Scarman And After. Essays reflecting on Lord Scarman's Report, the riots and their aftermath*. Oxford: Pergamon Press, 2011.

BITTENCOURT, Renato Nunes. As utopias negativas e a normatividade da disciplina social. In: *Revista de Ciência Política ORWELL Achegas*. Número 43, jan/dez 2010. CHAUI, Marilena.

Simulacro e Poder. Uma análise da Mídia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

BOTTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHAMP, Hamish. *100 Best Selling Albums of The 70S*. Nova Iorque: Konneman, 2010.

CLYTON, M; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2003.

CHIMÈNES, Myriam., *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004. Disponível em: <<http://www.iremus.cnrs.fr/fr>>. Acesso em: 28 set. 2016.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “Terra de Ninguém”, *Revista História*, USP, No. 157, segundo semestre 2007. p.15-29.

DELACAMPAGNE, Christian. “A contestação antipsiquiátrica”. In: *Mental*. Ano 2, n. 2 Barbacela, jun 2004. p.27-34.

DIMERY, Robert. *Classic Albuns*. Nova Iorque: HarperCollings, 1999.

DIMERY, Robert; LYDON, Michael. *1001 Discos para Ler Antes de Morrer*. São Paulo: Sextante, 2016.

DI LIDDO, Annalisa. *Alan Moore: comics as performance, fiction as scapel*. University press of Mississippi, 2009.

EVANS, Eric J. *Thatcher and Thatcherism*. 2. Ed. Londres: Routledge, 2004.

FRITH, Simon. *World music, politics and social change*. Manchester: Manchester University Press, 1991.

FRITH, Simon. Money Changes Everything. In: *Music for Pleasure: essays in the Sociology of Pop*. Nova Iorque: Routledge, 1988.

FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade?. In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FROST, Diane; PHILLIPIS, Richard (Ed.). *Liverpool '81: Remembering the Riots*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

FREIRE, Marciues; SOARES, Rosana. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. In: *Dossiê ppgcom – esp, comunicação mídia e consumo*, ano 10, v.10, n. 28, p. 71-86 maio/ago. 2013.

GOFFMAN, K; JOY, D. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. Nova Iorque: Villard, 2004.p.250–252.

GUSTAFSON, Lowell. *The Sovereignty Dispute over the Falkland (Malvinas) Islands*. Oxford University Press, 1988, p. 64.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000. p. 434.

HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção- Céu e Inferno*. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

HOFFMAN, Albert. *LSD My Problem Child*. Reflections on Sacred Drugs, Mysticism and Science. Nova Iorque: Graw-Hill Book Company, 1980.

HEGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. São Paulo: Autêntica, 2012.

HARRISON, Harry. *Make Room! Make Room!*. Austrália: Berkley, 1966.

HERBERT, Frank. *Duna*. São Paulo, 2012.

HUXLEY, Aldo. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Publifolha, 2016.

HARBOUR, Thea von. *Metropolis*. Nova Iorque: Wildside Pressbook, 2007.

HOBSBAWM, Eric J. A Revolução Industrial. In: *A Era das Revoluções 1789-1848*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.

HOBSBAWM, Eric J. *Tempos Fraturados. Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

HOFFMAN, Albert. *LSD My Problem Child*. Reflections on Sacred Drugs, Mysticism and Science. Nova Iorque: Graw-Hill Book Company, 1980.

HOGGART, Richard. *As utilizações da Cultura*. v. 2. Lisboa: Presença, 1973.

HALL, Stuart. A redescoberta da ideologia: o retorno do recalcado nos estudos midiáticos. In: Miklail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ISAAC, Asimov. *Eu, robô!*. São Paulo: Aleph, 2014.

_____. *O Fim da Eternidade*. Rio de Janeiro: Aleph, 2007.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Lisboa: Gradiva, 1988.

JEFFERIES, Richard. *After London: or Wild England*. Londres: BiblioLife, 2007.

JACOBY, Russel. *O Fim da Utopia. Política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

KUMAR, Krishan. *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

KOPP, Rudnei. *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. PUC-URGS, 2011. Tese de doutorado (Comunicação social).

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: Edusc, 2001.

KETLE, Martin; HODGES, Lucy. *Uprising! Police, the People and the Riots in Britain's Cities*. Londres: Pan Books, 1982.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org). *O Fotográfico*. 2. Ed. São Paulo: Senac, 2005.

LATTIN, Don. *The Harvard Psychedelic Club - How Timothy Leary, Ram Dass, Huston Smith, and Andrew Weil Killed the Fifties and Ushred in a New Age of America*. Nova Iorque: HarperCollins, 2010.

LAING, R. D. “Capítulo IV - Nosotros Y Ellos!”. In: *La Política de la Experiencia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1977. p.69-89.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: UNESP, 2009.

LAZARFELD, Paul F; MERTON, Robert K. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.

LEE, Martin; SHLAIN, Bruce. *Acid Dreams: Complete Social History of LSD - The CIA, the Sixties and Beyond*. Nova Iorque: Grove Atlantic, 1992.

LEWISOHN, Mark. *The Complete Beatles Recording Sessions: The Official Story of the Abbey Road Years*. Londres: Hamlyn Publishing Group Limited, 1988.

LEARY, Timothy, METZNER, Ralph Et. All. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. Nona Iorque: Citadel Press, 1992, de 1964.

LEARY, Timothy. *Flashbacks - Surfando no Caos*. São Paulo: Beca, 2008.

LONDON, Jack. *O Tacão de Ferro*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2003.

LESURE, François. Musicologia. In: *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1961.

MACDONALD, Ian. *The Revolution in the Head - The Beatles Records and the Sixties*. Londres: Random House, 2005.

McCLARY, Susan; WALSER, Robert. Starting making sense! Musicology wrestles with rock. In: FRITH, S.; GODOWIN, A. (Eds). *On Record*. Londres: Routledge, 1990.

MULLER, Christopher. The Institute of Economic Affairs: Undermining the Post-War Consensus. In: *Contemporary British History*. v.10, n. 1, 1996.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. *Manuscrítos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1964, p.247.

MARX, Karl. *O Capital*. Vol. 1/1. 22ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p.54-65.

MAMIGONIAN, Beatriz; MATOS, Hebe, BESSOME, Tânia. *Historiadores pela Democracia*. São Paulo: Alameda, 2016.

MATTELART, Armand e Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man – Stufird in the ideology of advanced industrial society*. Lodres: Routledge, 2007.

MENDEL, Ernest. *A Formação do Pensamento Econômico de Karl Marx*. De 1843 até a redação de *O Capital*. (2ª. Ed). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores: 1963. p. 171.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

NEGUS, Keith. *Producing Pop*. Culture and Conflict in the Popular Music Industry. Londres: Goldsmith, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História* 157, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ODLE, E. V. *The Clockwork Man*. Plano, Tx: HiLobooks, 2013.

ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

ORWELL, George. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, v. 4, In Front of Your Nose 1945-1950. Nova Iorque: Penguin Books. p. 546.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva.

ROSENBERG, Bernard; WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O olho da história*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, 1997.

RICHTER, Peyton E. (Ed.), *Utopia/dystopia?* Cambridge: Schenkman, 1975.

ROTH, Michael S., A Dystopia of the Spirit. In: RÜSEN, Jörn; FEHR, Michael; RIEGER, Thomas Rieger (Eds.). *Thinking Utopia, Steps Into Other Worlds*. Berghan Books, 2009.

ROBBINS, Keith. *The Eclipse of a Great Power: Modern Britain, 1870-1992*. London: Addinson Wesley Longman, 1994.

SWINGEWOOD, Alan. *O mito da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

SHEPHERD, Jonh. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.

SHEPHERD, John. Music, culture and interdisciplinarity: reflections on relationships. In: *Popular Music* v. 13, n. 2.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp, 1991.

SCHAFER, Murray. *Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SOUNES, Howard. *Amy e o clube dos 27*. São Paulo: LEYA, 2014.

STEWART, Graham. *Bang! A History of Britain in the 1980s*. Londres: Atlantic Books, 2013.

SCARMAN, Leslie George. *The Brixton Disorders 10–12 April 1981*. Londres: HMSO, 1981.

SCOPPA, Bud. *Wish You Were Here* (Columbia). *Phonograph Record*. Los Angeles: outubro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-wereerecolumbia->>. Acesso em 3 de outubro de 2017.

SOUTHALL, Brian; VINCE, Peter; ROUSE, Alan. *Abbey Road: The Story of the World's Most Famous Recording Studios*. Londres: Omnibus Press, 2010.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory method and practice. In: *Popular Music*, 1982.

VERNE, Júlio. *Os Quinhentos milhões da Begun*. São Paulo: RBA, 2003.

VONNEGUT, Kurth. *Player Piano*. São Paulo: Laurel, 1988.

WALSER, Robert. *Running With The Devil*. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WALSER, Robert. Eruptions: heavy metal appropriations of classical virtuosity. In: *Popular Music*. Volume 11/3. Cambridge University Press, 1992.

WELLS, Paul. *Animation and America*. Rutgers University Press: Nova Jersey, 2002.

WILENSKY, Harold L. Sociedade de massa e cultura de massa. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

WOLFE, Tom. *O Teste do ácido do Refresco Elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

WHITE, Avron Levine (Org.). Nova Iorque: Routledge, 1987.

WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. São Paulo: Suma de Letras, 2016

_____. *Story of days to come*. Nova Iorque: CreateSpace Independent Platform, 2014.

_____. *Whenthe Sleeper Wakes*. Nova Iorque, Modern Library, 2014.

_____. *The World Set Free*. Nova Iorque: CreateSpace, 2014

WILLIAMS, Raymond. “George Orwell”. In: *Cultura e sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. “Orwell”. In: *A política e as letras*. São Paulo: Unesp, 2013

WILLER, Cláudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

ZAMYTIN, Yevgeny. *We*. Londres: Penguin Books, 1993.

Referências sobre o Pink Floyd

BLAKE, Mark. *Nos Bastidores do Pink Floyd*. São Paulo: Generale, 2012.

CLAYTON, Claire. *Pink Floyd – A biografia Ilustrada*. São Paulo: Lafonte, 2015

GREENE, Andy. Pink Floyd Reunited With Roger Waters 10 years Ago This Week. In: *Rolling Stone*, 7 jul. de 2015.

FITCH, Vernon. *The Pink Floyd Encyclopedia*. 3. ed. Collector's Guide Publishing Inc, 2005.

_____. *Pink Floyd: The Press Reports 1966-1983*. Collector's Guide Publishing Inc, 2001.

MASON, Nick. *Inside Out: A verdadeira história do Pink Floyd*. São Paulo: Escrituras, 2013.

MABBETT, Andy. *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd*. Londres: Omnibus, 1995.

MANNING, Toby. The Underground. In: *The Rough Guide to Pink Floyd*. 1. Ed. Londres: Rough Guides, 2006.

MILES, Bary. *Pink Floyd – Primórdios*. São Paulo: Madras, 2010.

POVEY, Glenn. *The Complete Pink Floyd*. . Londres: Carlton Books LTDA, 2016.

POVEY, Glenn. *Echoes – The Complete History of Pink Floyd*. Omnibus, 2010.

_____. *The Complete Pink Floyd: The ultimate Reference*. Londres: Carlton Books LTDA, 2016.

_____. *Treasures of Pink Floyd*. Londres: Carlton Books LTDA, 2016.

_____. *Pink Floyd in the flesh, the complete performance history*. St. Martins Griffin, 1998

REISCH, George. A (Org.). *Pink Floyd e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2010.

ROSE, Philip Anthony. *Which One's Pink?* Londres: Collector's Guide Publishing, Inc, 1998.

_____. *Roger Waters and Pink Floyd - The concept Albums*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University, 2015.

_____. *Which One's Pink? – Towards an analysis of the Concept Albums of Roger Waters and Pink Floyd*, 1995 Dissertação (Mestrado Em artes) - McMaster University.

REISCH, George A. (Org.). *Pink Floyd e a Filosofia: Cuidado com este axioma, Eugene!* São Paulo: Madras, 2010.

SCHAFFNER, Nicholas. *A Saurcerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. Nova Iorque, 1991.

SCARFE, Gerald. *The Making of The Wall*. Londres: Da Capo Press, 2010.

TAYLOR, Phil. *The Black Strat - A History of David Gilmour's Black Fender Stratocaster*. Londres: Hal Leonard Books, 2008.

THORGERSON, Storm. *Mind over Matter - The Images of Pink Floyd*. Londres: Sanctuary Publishing, 1997.

FONTES

Fonográficas

PINK FLOYD. *Dark Side of the Moon*. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco. (42:49min).

PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres: Harvest/Columbia, 1975. 1 disco. (44:28min) .

PINK FLOYD. *Animals*. Londres: Harvest/Columbia, 1977. 1 disco. (41:41min).

PINK FLOYD. *The Wall*. Londres: Harvest/Columbia, 1979. 2 discos. (81:09min).

PINK FLOYD. *The Final Cut*. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco. (43:27min).

Audiovisuais

THE Pink Floyd and Syd Barrett Story. Direção de John Edginton. Produção de Basil Comedy. Música: Pink Floyd e Syd Barrett. Londres: BBC, Otmoor Production, 2001. (60 min.), son., color.

THE Pink Floyd Final Cut EP. Direção de Willie Christie. Produção de Barry Matthews. Roteiro: Roger Waters. Música: Pink Floyd. Londres, 1983. (19 min.), VHS, son., color.

PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min.), DVD, son., color. Legendado.

PINK Floyd – The Making of 'The Dark Side of the Moon'. Direção de Matthew Longfellow. Produção de Nick Degrunwald,

Martin R. Smith. Música: Pink Floyd. Londres: Isis Productions Eagle, Rock Entertainmen, 2003. (49 min.), dvd, son., color. Legendado.

PINK Floyd Behind The Wall. Direção de Sonia Anderson. Produção de Sonia Anderson, Brian Aabech. Música: Pink Floyd. Londres, 2000. DVD, color. Legendado.

PINK Floyd London `66-`67. Produção de Joe Boyd. Música: Pink Floyd. Londres: Highnote, 1995. DVD, son., color.

PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Direção de John Edginton. Produção de Joss Crowley, Alan Ravenscroft, Greg Swanborough, Andrew Winter. Música: Pink Floyd. Londres, 2012. DVD, son., color. Legendado.

ROGER Waters The Wall. Direção Roger Waters, Sean Evans. Reino Unido: Rue 21 productions, 2014.(155 min) DVD, son., color. Legendado.

ROGER Waters The Wall Live Berlin. Direção Roger Waters, Ken O'Neill. Mercury Records. 1990. Reino Unido, DVD, son., color. Legendado.

PINK Floyd The Dark Side of the Moon Immersion Box Set, EMI Records, 2011.

PINK Floyd. Wish You Were Here Immersion Box Set, EMI Haverst, 2011.

Sites

Arquivo da Biblioteca Nacional do Congresso dos EUA <<https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/about-this-program/>> Acesso em 11 de abril de 2017

Ato Policial de Evidencia Criminal de 1984, também chamado de “*Stop and Search*”, pode ser lido em:

<<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1984/12/contents>>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

ALEX, Tony. Roger Waters em Curitiba e uma noite difícil de explicar TMDQA. 29/10/2018.
<<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/29/roger-waters-curitiba-resenha/>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

Battersea Power Station – Historic England. Prédios tombados no Reino Unido.<<https://www.historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1357620>>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

Capital Radio. “The Pink Floyd Story”, 21 jan. de 1977. Áudio original disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=wJgXGEnpd_g>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

DILNOT, Andrew. *Long-Term Trends in British Taxation and Spending*. The Institute for Fiscal Studies. Reino Unido, n. 25, 2002. p.4. Disponível em:<<http://www.ifs.org.uk/bns/bn25.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2014.

EDMONDS, Ben. *Wish You Were Here*. Rolling Stone. Nova Iorque: 6 de novembro de 1975. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here->>. Acesso em 6 de outubro de 2017.

FARREN, Mick. Pink Floyd: Eyeless In The Galaxy. Londres: *New Musical Express*, 26 de Março de 1977. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-eyeless-in-the-galaxy>> Acesso em 11 de outubro de 2017.

FILMES para projeção em turnês (1973,1987) - Pink Floyd – “Speak To Me” / “Time” –
Em <<https://www.youtube.com/watch?v=dO4qfrSpx1M>>. Acesso em 10 de março de 2017.

GOLD, Mick. “Pink Floyd: Wish You Were Here”. *Let It Rock*. Londres: Novembro de 1975.
<<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-wish-you-were-here--->>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

GROSSMAN, Loyd. Pink Floyd: The Dark Side of the Moon. Rolling Stone, 1973.<<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd--the-dark-side-of-the-moon>>. Acesso em 8 de setembro de 2017.

GELDOLF, Bob, GORMAM, Paul, VALELLY. *Live 8: The Official Book*. Londres: Cornerstone, 2005.jul. de 2015. E <<http://www.rollingstone.com/music/news/pink-floyd-reunited-with-roger-waters-10-years-ago-this-week-20150707>> Acesso em 16 de agosto de 2016.

Loja Licenciada produtos Roger Waters “*Us+Them Word Tour*” 2018. <<https://store.rogerwaters.com/products/dystopian-longsleeve?variant=7471708635164>> . Acesso 24 de outubro de 2018.

Margaret Thatcher Foundation.
<<http://www.margarethatcher.org/document/104617>>. Acesso em 13 de novembro de 2015.

MACDONALD, Ian. Pink Floyd: *Dark Side of The Moon*. New Music Express: Londres, 23 de fevereiro de 1974. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-idark-side-of-the-mooni>> Acesso em 13 de setembro de 2017

PAMPLONA, Nicola. Roger Waters homenageia Marielle Franco em show no Rio. 25 de outubro de 2018. <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/roger-waters-homenageia-marielle-franco-em-show-no-rio.shtml>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

Pink Floyd: Their Mortal Remains at V&A
<<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/pink-floyd>> Acesso em 17 de abril de 2017.

Pink Floyd - Their Mortal Remains Exhibition - Victoria and Albert Museum, London <<https://www.youtube.com/watch?v=50XOG7Yn1t8>> Acesso em 17 de abril de 2018. Trata-se de uma edição com quarenta minutos de duração. O autor, usuário de *YouTube*, editou com as respectivas músicas e sons de cada fase do grupo, sincronizando imagem e som, o que permite uma experiência interessante.

Roger Waters faz homenagem a Moa do Katendê durante show em Salvador. O Globo.18/10/2018. <<https://oglobo.globo.com/cultura/roger-waters-faz-homenagem-moa-do-katende-durante-show-em-salvador-23164615>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

2SIMPSON, Dave. "Pink Floyd's legal victory over EMI is a triumph for artistic integrity". In: *The Guardian*. Londres, 12 de março de 2010. <https://www.theguardian.com/music/music_blog/2010/mar/12/pink-floyd-emi> Acesso em 18 de junho de 2017.

Timothy Leary - Departamento de Psicologia de Harvard.
<<https://psychology.fas.harvard.edu/people/timothy-leary>> Acesso em 16 de abril de 2017.

The Drowning Dog (1819-1823) Francisco Goya. Museu do Prado, Madri. <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-drowningdog/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6>>. Acesso em 4 de novembro de 2017.

THOMPSON, Dave. Pink Floyd: *See You On The Dark Side Of The Moon. Goldmine*. 8 de agosto de 2008. <<http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/pink-floyd-see-you-on-the-dark-side-of-the-mooni>>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

WEISS, Matthew. 5 Different Types of Reverb Explained. In: The Pro Audio Files. 22 de setembro de 2017. <<https://theproaudiofiles.com/5-different-reverb-types-explained/>> Acesso em 18 de janeiro de 2018.

WOOD, Linda Solomon. “Please help we are trapped in a dystopian nightmare”. In: National Observer. 29 de outubro de 2018. <<https://www.nationalobserver.com/2017/10/29/analysis/please-help-we-are-trapped-dystopian-nightmare>> . Acesso em 24 de outubro de 2018.

APÊNDICE A – Descrição videoclipe “*Shine On You Crazy Diamond*”

O videoclipe de “*Shine On You Crazy Diamond*” é um experimento da combinação entre filmagem, animação e edição de som, dirigido por Geral Scarfe, e que vinha sendo aprimorado aos poucos pelo Pink Floyd. Os treze minutos começam com uma filmagem da silhueta de um homem caminhando sobre dunas, na cena seguinte em uma praia e um pôr-do-sol rubro no deserto. Quando então surge, em sincronia com a guitarra para completar a harmonia junto aos órgãos e sintetizadores, uma grande esfera brilhante - o diamante -, que cresce com a sombra do homem caminhando em direção à câmera. Ao entrar o “*Syd’s Theme*” (progressão de quatro notas que se repete ao longo da música), tem-se o início da animação: o contorno do homem, ladeado por espelhos, ora escuro, ora cor do céu e por fim brilhante até ficar na cor das nuvens, camuflando-se no ambiente ao seu redor. Perto dos quatro minutos e meio, a imagem recorda, novamente, as obras de René Magritte, um busto sem face. De dentro da figura, um cubo transparente repele um ser assustado que vira um aracnídeo, para, em segundos surgir uma rápida metamorfose de uma semente para um feixe de músculos, uma cabeça semelhante, uma medusa, até transformar-se em uma espécie de embrião vermelho que fica preso em um anzol. Em uma paisagem nebulosa, com o anzol em primeiro plano, uma nuvem vira um cão e desaparece. Após, uma fera pálida abocanha o anzol, que por sua vez é engolida por uma esverdeada, ainda maior e há, novamente, outra característica mudança de cena na arte sequencial de Scarfe, metamorfose de figuras, para dar sequência, o monstro cresce e vomita algo verde, que, em close, são pequenas pessoas em queda livre alçada num grande labirinto azul em um sobrevoos contínuo em paralelo, depois, elevando-se, o labirinto é uma grande bola, semelhante ao diamante do início. Ele quebra, há um silêncio e um grande escuro, o solo de Gilmour acompanha o contorno de um homem trocar de cor em um vertiginoso fundo, mas com delimitações bem definidas de cores. Em seguida, parece haver uma troca de técnica de desenho, com mais camadas, texturas e perspectivas, revelando possíveis traços de lápis. Um ser se encolhe e separa-se em dois, e caminham lado-a-lado. Aos oito minutos e trinta segundo entra o vocal, com a mesma imagem da silhueta do homem caminhando de frente, ladeado por espelhos, mas em cores diferentes. Há a volta do preenchimento do homem com nuvens, que vira na cor bege e fica vagando pelo céu. Ao entrar o saxofone, este céu estilhaça, e o personagem fica no escuro e diminui de tamanho até

sumir. No final uma grande névoa vermelha e laranja em uma paisagem ventosa, revela a silhueta de um homem, mas este evapora aos poucos, carregado pelo vento, até sumir com o saxofone em fade-out.

Shine On You Crazy Diamond Concert Screen Film. Pink Floyd. *Wish You Were Here Immersion Box Set*, EMI Haverst, 2011. Disco 5. 1 Blue Ray (13 min).

APÊNDICE B – Ficha do filme *Pink Floyd The Wall***Título em português:** *Pink Floyd The Wall***Título original:** *Pink Floyd The Wall***Ano:** 1982**País:** Reino Unido/ EUA**Gênero:** Musical/ Drama**Duração:** 95 min (dos quais, 15 min são animados)

Ficha técnica: Direção Alan Parker. Design/Animação: Gerald Scarfe. Produção: Alan Marshall. Produção executiva: Steve O'Rourke. Roteiro: Roger Waters. Elenco: Bob Geldof, Christine Hargreaves, Eleanor David, Alex McAvoy, Bob Hoskins, Michael Ensign. Música: Roger Waters, David Gilmour, Robert "Bob" Erzin e James Guthrie. Direção de arte: Brian Morris. Figurino: Penny Rose. Cinematografia: Peter Biziou. Edição: Gerry Hambling. Produtora MGM Metro-Goldwyn-Mayer.

Sinopse: Oficial por Alan Parker - "A história de *The Wall* é contada simplesmente com a música do Pink Floyd, imagens e efeitos naturais. Não há diálogo convencional para progressão da narrativa. Nossa história é sobre Pink, um artista do rock and roll, que está trancado em um quarto de hotel, em algum lugar de Los Angeles. Muitos shows, muita droga, muito aplauso: um caso queimado. Na TV, um filme de guerra muito familiar pisca na tela. Nós misturamos tempo e lugar, realidade e pesadelo enquanto nos aventuramos nas lembranças dolorosas de Pink, cada uma delas como um "tijolo" na parede que ele gradualmente construiu em torno de seus sentimentos. Lentamente, ele se retira do mundo real e mergulha ainda mais em seu pesadelo enquanto se imagina como um demagogo insensível, para quem tudo o que resta é a demonstração de poder sobre seu público impensado, a culminação do excesso odioso de seu próprio mundo e do mundo em volta dele. Seu auto julgamento interno segue, como as testemunhas de sua vida passada, as mesmas pessoas que contribuíram para a construção do muro, vieram à frente e testemunham contra ele".

Temas do filme: Auto isolamento, distopia, sociedade, guerra, drogas, educação e família.

APÊNDICE C – Cronologia dos discos do Pink Floyd

O disco de estreia, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), foi considerado pela crítica especializada como uma das melhores obras de rock progressivo psicodélico⁸¹⁰. Cujas composições líricas de Syd Barrett, um dos expoentes da cultura *underground* inglesa, versava sobre ficção científica, tradição pastoril e certa nostalgia pela Inglaterra Vitoriana. Os sons nasciam da experimentação de novas tecnologias, como *tape-loops* e *echo delay*.⁸¹¹ Nessa época, o grupo fazia parte da cena *underground* de Londres, apresentavam-se em bares e casas de espetáculos menores, como a *UFO* e o *The Marquee Club*⁸¹². Já exibiam, entretanto, uma proposta de espetáculo de vanguarda na exploração de sons e imagens. Era comum utilizarem, por exemplo, um retroprojetor que os banhava com luzes e cores vibrantes. O equipamento consistia em uma bandeja com água onde pingava-se tintas de diferentes cores, que ao misturarem-se, originavam imagens de bolhas e redemoinhos, que eram projetadas no palco⁸¹³.

⁸¹⁰ POVEY, Glenn. *Echoes: The Complete History of Pink Floyd*. Londres: Mind Head Publishing, 2007. p. 24–29. SCHAFFNER, Nicholas. *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. Londres: Helter Skelter, 2005. pp. 54–56. MANNING, Toby. *The Rough Guide to Pink Floyd*. Londres: Rough Guides, 2006, p. 34.

⁸¹¹ São fitas magnéticas pré-gravadas com efeitos de áudio em ciclos contínuos – *loops* – que possibilitam camadas mais densas e sons mais profundos em uma apresentação ao vivo.

⁸¹² MASON, 2012, p. 62. CLAYTON, Claire. *Pink Floyd – A biografia Ilustrada*. São Paulo: Lafonte, 2015, p. 18.

⁸¹³ Nesta época o espetáculo em 12 de maio de 1967, no recém-inaugurado *Queen Elizabeth Hall* (também chamado de *QEH*, de arquitetura contemporânea, minimalista e brutalista, em suma, marcado pelas linhas retas e concreto aparente, inaugurado para celebrar os 40 anos de reinado da rainha Elizabeth II, tinha o objetivo de apresentar artistas de jazz, dança, clássico, mas principalmente música de vanguarda), foi o maior e mais importante realizado pela banda até então. Descrito pelo *The Financial Times* como uma “*relaxante Era Espacial para o clímax da primavera – composição eletrônica, projeção de cores e imagens, garotas e o Pink Floyd*”. *Utilizou-se pela primeira vez um sistema quadrifônico de som, que consiste em um jogo com quatro caixas de som, as tradicionalmente dispostas ao lado do palco e mais duas atrás do público, permitindo uma acústica mais envolvente e dinâmica*. MANNING, Toby. *The Underground*. In: *The Rough Guide to Pink Floyd*. Londres: Rough Guides, 2006, p. 37.

O segundo disco, *A Saucerful of Secrets* (1968), contou com a participação do amigo de faculdade de Barrett, David Jon Gilmour, nos vocais e guitarra. Eventualmente, Gilmour substituiria Barrett, em virtude do abuso de ácidos lisérgicos, que comprometeram sua saúde mental e sociabilidade com os demais integrantes⁸¹⁴.

Os anos seguintes foram marcados pela busca de uma identidade sonora através da experimentação, equilíbrio e colaboração de todos integrantes na composição das músicas. Um retrato desta tentativa é o disco duplo *Ummagumma* (1969), que continha um lado gravado ao vivo e outro com composições individuais de cada membro. No mesmo ano, o grupo teve a primeira experiência na gravação de uma trilha sonora, *Music from the film More*, do diretor Barbet Schoeder. Ao longo de sua carreira, ainda fariam mais duas trilhas sonoras: *Zabriskie Point*⁸¹⁵ (1970) e *Obscured by Clouds: Music from La Vallee* (1972).

O trabalho seguinte é o ambicioso *Atom Heart Mother* (1970), o primeiro a alcançar o número um em vendas no Reino Unido e cuja capa é a fotografia de uma vaca malhada em um bucólico campo no interior da Inglaterra. Este também foi o primeiro disco gravado junto com uma orquestra, a *EMI Pops Orchestra*, com plantel de músicos da própria gravadora do grupo, comandada por Ron Geesin, e marcou outra grande iniciativa de experimentação musical. O álbum trazia, em seu lado A,

⁸¹⁴ Por crítica especializada compreende-se um conjunto de profissionais, jornalistas em sua maioria, que construíram suas carreiras fazendo resenhas de discos de rock ou as primeiras impressões sobre os espetáculos ao vivo. Como todo documento histórico, ela traz uma versão sobre algo e, por vezes, pode revelar mais sobre o próprio escritor, do que o próprio objeto em si. A crítica especializada não está isenta de valoração e julgamentos pessoais. Justamente o contrário, ela carrega elementos de valores e comparações com diversas escolas, artistas, estéticas, dados técnicos e, inclusive, a relação pessoal do autor com seu objeto. Por vezes ela pode atender os interesses da indústria fonográfica, como críticos que são pagos para enaltecer ou difamar determinados trabalhos.

⁸¹⁵ A trilha sonora (MGM, 1970) foi organizada pelo diretor Michelangelo Antonioni. O Pink Floyd produziu três músicas de um total de onze faixas, “Heart Beat, Pig Meat”, “Crumbing Lane” e “Come in Number 51, Your Time Is Up”. Entre demais colaboradores, John Fahey, Kaleidoscope, Patti Page, The Young Blood e Grateful Dead. Jim Morrison, juntamente com The Doors compôs uma música para a trilha, mas foi rejeitada pelo diretor. Em: MABBETT, Andy. *Pink Floyd - The Music and the Mystery*. Londres: Omnibus Press, 2010.

uma grande suíte instrumental de vinte e quatro minutos e no lado B, três composições individuais e uma composta por todos. Mesmo com uma boa vendagem nos EUA, o que possibilitou uma turnê pelo país, a obra não foi tão valorizada pelos integrantes da banda, que a consideravam confusa⁸¹⁶.

O disco *Meddle* (1971) assinalou o início de uma era promissora e criativa, sobretudo com a música “*Echoes*”, cuja sonoridade foi resultado da colaboração mútua de cada um dos quatro integrantes. É a partir de 1973, no entanto, com o disco *The Dark Side of the Moon*, passando por *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall* e *The Final Cut*, em 1983, que o grupo obteve maior sucesso junto ao público e à crítica. Alguns elementos marcaram esta fase, tal como o contrabaixo mais marcado de Waters e técnicas de dedilhado mais virtuosas na mão direita, os teclados marcantes de Wright, os solos de guitarra, com base no *blues*, explorando com mais propriedade a escala pentatônica e repletos de *feeling* de Gilmour, bem como sua profunda voz grave, em contraponto ao vocal áspero e declamado de Waters. Podemos citar, ademais, o emprego de distintos sons, como os metais⁸¹⁷, na colaboração do saxofonista Dicky Parry, e dos vocais femininos, e ainda, a experimentação com sintetizadores. Para além da música, a notória parceria com a empresa Hipgnosis, que produziria algumas capas memoráveis no último quadrante do século XX. Podemos acrescentar ainda, a expansão do sucesso junto ao público e a exploração tecnológica nos palcos, a sonoridade uniforme em cada álbum, e, sobretudo, os discos conceituais imbuídos de crítica social e marcados por uma visão pessimista da sociedade da qual eram parte.

Richard Wright deixou a banda logo após o lançamento e divulgação de *The Wall*, e Roger Waters, em dezembro de 1985, após um hiato no qual cada integrante focou em trabalhos solos.⁸¹⁸ O último

⁸¹⁶ BLAKE, Mark. *Nos Bastidores do Pink Floyd*. São Paulo: Editora Generale, 2012.

⁸¹⁷ Metais é abreviação de um conjunto de instrumentos provenientes das *jazz bands*, o naipe de metais, formando por saxofone tenor (notas médias), trompete (notas agudas) e trombone (nota graves).

⁸¹⁸ Gilmour já havia lançado o primeiro, *David Gilmour* (1978) logo após o *The Wall*, e *About Face* (1984) durante esta parada. Richard Wright lançou *Wet Dream* (1978) e *Identity* (1984), com projeto Zee, em parceria com Dave Harris do grupo Fashion. Enquanto os discos de Waters foram *The Pros and Cons of Hitch Hiking* (1984) com Eric Clapton na guitarra,

disco do qual fez parte, *The Final Cut*, praticamente quase todo composto e cantado por ele, cimentou o que pareceu ser o fim do grupo. Após um acordo judicial para que os demais integrantes pudessem usar o nome do grupo, que contava com a volta de Wright aos teclados, foi lançado *A Momentary Lapse of Reason* (1987), primeiro lugar no Reino Unido e nos EUA. O álbum, contudo, foi duramente criticado por usar a colaboração de letristas externos, resultado da saída do principal compositor e da pouca contribuição de Mason e Wright.

No ano subseqüente lançaram o álbum duplo *Delicate Sound of Thunder* (1988), gravado ao vivo em diferentes shows. No lado A predominavam músicas do disco anterior e, no lado B, composições que fizeram sucesso na história da banda, cujos vocais de Gilmour predominavam, assim como os solos de guitarra. Tal sonoridade seria levada ao extremo no último disco de estúdio do grupo, *The Division Bell* (1994), com a mesma formação. O último registro fonográfico ao vivo foi o álbum duplo *Pulse* (1995), contendo músicas de múltiplas fases da banda e *The Dark Side of the Moon* tocado na íntegra em um dos lados. Em 27 de novembro de 2015 o Pink Floyd lançou de surpresa apenas mil unidades de um *EP (Extended Play)* em vinil, intitulado *1965: Their First Recordings*, com versões nunca lançadas do primeiro ano e com arte gráfica psicodélica por conta da Hipogonisis.

Por entre promessas de reunião, desencontros e concertos especiais, podemos destacar o gigantesco espetáculo *The Wall – Live in Berlin*, realizado em 21 de julho de 1990, oito meses após a queda do muro de Berlim, encomendado pela prefeitura da cidade, com produção e execução de Roger Waters, mas sem a participação de qualquer outro integrante original. Mais de 350 mil pessoas assistiram à ópera rock, em um terreno entre o Portão de Brandeburgo e a Potsdamer Platz, zona neutra que dividia a Alemanha Ocidental e Oriental. A apresentação foi televisionada ao vivo no Brasil pela TV Bandeirantes, e trazia diversos convidados como Scorpions, Cindy Lauper, Sinéad O’Connor e Van Morrison, além de vários corais e orquestras, como a Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim, Orquestra Militar do Exército Soviético e o Coral do Exército Vermelho.⁸¹⁹

Em 2005 a formação completa tocou quatro músicas no *Live 8* em Londres. O evento foi realizado em países integrantes do G8, junto

seguido da trilha sonora *When the Wind Blows* (1986) e *Radio K.A.O.S* (1987).

⁸¹⁹ ROGER WATERS. *The Wall Live in Berlin*. Londres: Universal Music, 2003. (143 min). DVD, son., color. Legendado.

com a África do Sul, com *shows* simultâneos em nove deles, um mês antes de sua reunião. O objetivo era pressionar a cúpula a perdoar a dívida externa dos países pobres e rever acordos comerciais mais justos e bilaterais com respeito aos interesses das nações africanas⁸²⁰.

Em novembro de 2014, o grupo lançou seu último trabalho de músicas inéditas, *The Endless River*, composto por 27 músicas na versão *deluxe*, das quais apenas uma possui letra, composta por Polly Samson, esposa de Gilmour. Embora haja um grande número de composições, muitas delas são curtas, e boa parte do material é um reaproveitamento das sessões de gravação do álbum *The Division Bell*, realizadas vinte anos antes. O trabalho é um tributo ao tecladista Richard Wright, falecido em 2008 em razão de um câncer, e conta com a colaboração dele na maioria das músicas.

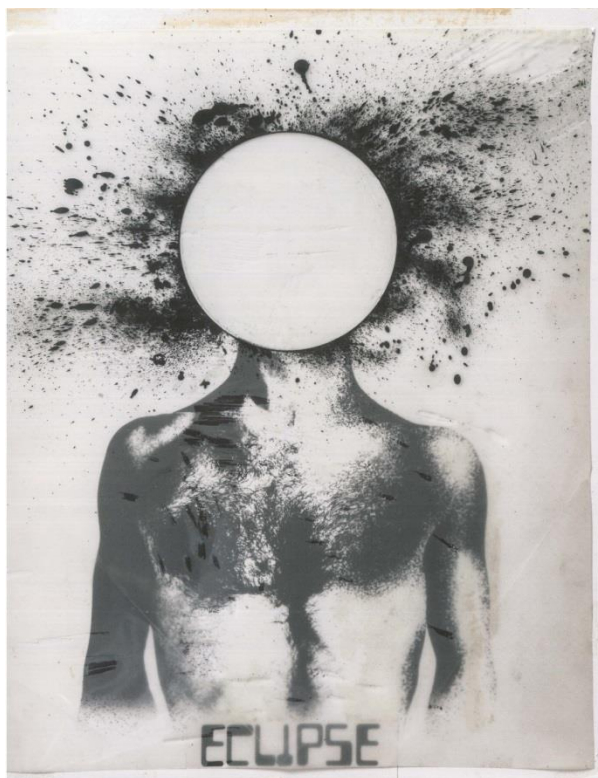
⁸²⁰ GREENE, Andy. Pink Floyd Reunited With Roger Waters 10 years Ago This Week. In: *Rolling Stone*, 7 GELDOLF, Bob, GORMAM, Paul, VALELLY. *Live 8: The Official Book*. Londres: Cornerstone, 2005. jul. de 2015. E <<http://www.rollingstone.com/music/news/pink-floyd-reunited-with-roger-waters-10-years-ago-this-week-20150707>> Acesso em 16 de agosto de 2016.

**ANEXO A – Era Syd Barrett e efeitos visuais psicodélicos -
1967**



Fonte: WHITTECK, Andrew. (Fotógrafo) 1967 *Pink Floyd: Their Mortal Remains*. Londres: V&A Publishing, 2017. p. 20.

**ANEXO B – Capa provisória *The Dark Side of the Moon*,
Eclipse - 1973**



Fonte: HARDIE, George. (Fotógrafo) 1966. *Pink Floyd: Their Mortal Remains*. Londres: V&A Publishing, 2017. p. 225.

ANEXO C – Telão circular turnê francesa *The Dark Side of the Moon* – 1974



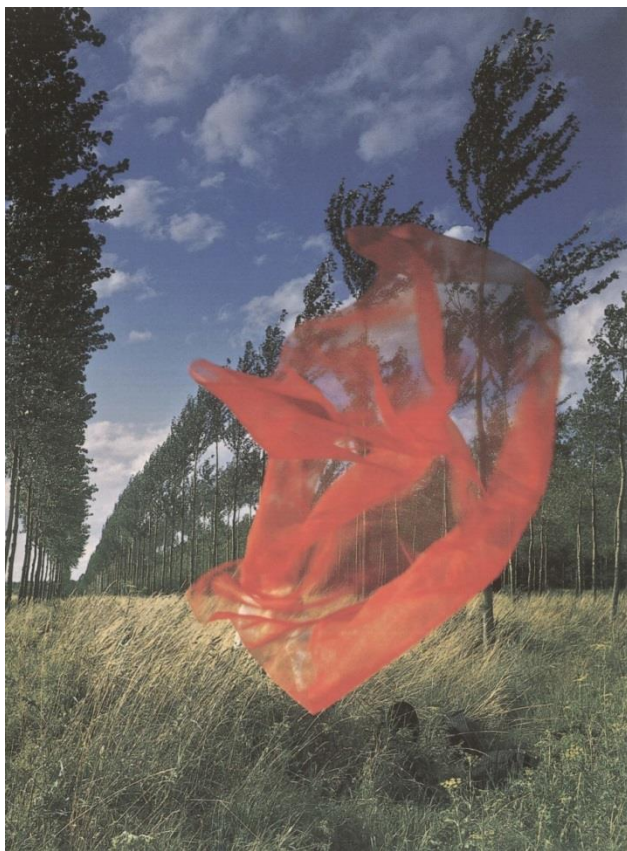
Fonte: POVEY, 2016. p.223.

ANEXO D – René Magritte *Le fils de l'homme* – 1964



Fonte: Fundação René Magritte – Bélgica <<http://www.magritte.be/>>
Acesso em 14 de abril de 2018

**ANEXO E – Arte interna da capa de *Wish You Were Here* –
1975**



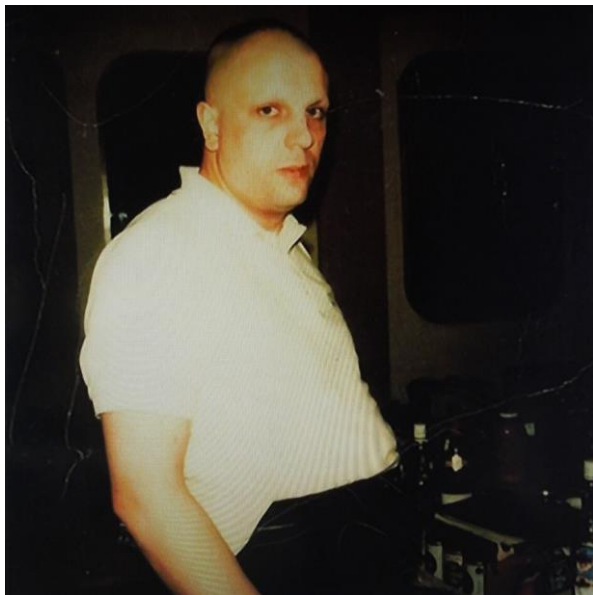
Fonte: PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres:
Harvest/Columbia, 1975. 1 disco.

ANEXO F – Monstro mecânico *Frame* do vídeo “*Welcome to the Machine*” – 1975

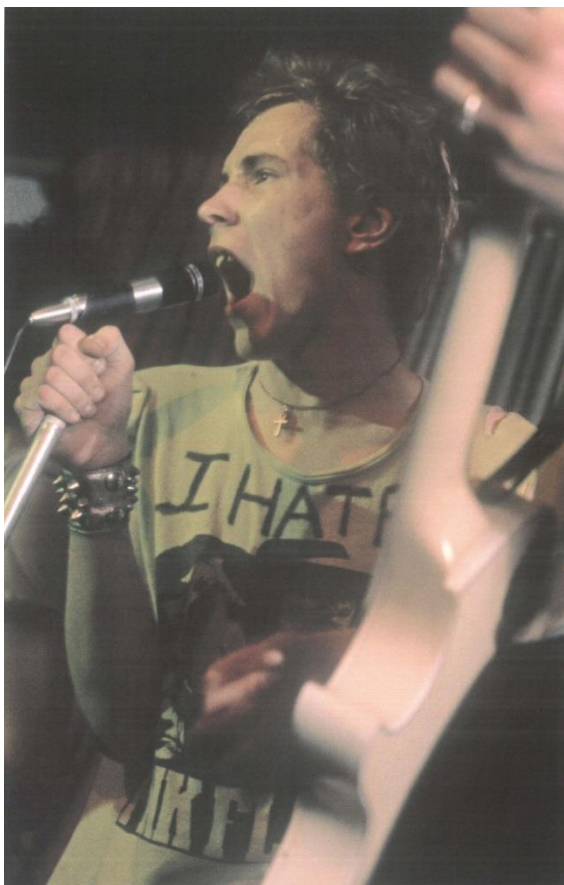


Fonte: SCARFE, Gerald. *Welcome to The Machine* animated clip. Pink Floyd. *Wish You Were Here Immersion Box Set*, EMI Haverst, 2011. Disco 4.

**ANEXO G – Visita de Barrett aos estúdios Abbey Road –
1974**

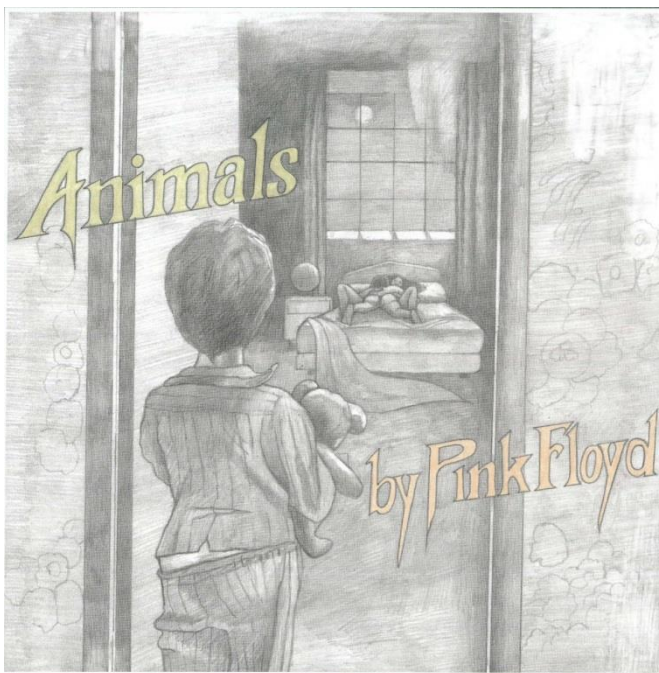


Fonte: PINK Floyd The Story of Wish You Were Here. Dir. John Edginton. Londres, 2012.

ANEXO H – Fotografia John Lydon *I Hate Pink Floyd* – 1976

Fonte: STEVENSON, Ray. (Fotógrafo) 1976. *Pink Floyd: Their Mortal Remains*. Londres: V&A Publishing, 2017. p. 53.

ANEXO I – Primeira versão capa *Animals* – 1977



Fonte: THORGERSON, 1997, p. 83.

ANEXO J – Cartaz Turnê *In the Flesh* Montreal – 1977

En chair et en os

PINK FLOYD

In the flesh

LE MERCREDI
6 JUILLET
 20 H. BOULEVARD TEMPLE, MONTREAL

Billets \$10.00 en vente
 chez tous les commerçants T.R.S.
 et aux guichets du Forum.

BOULEVARD TEMPLE, MONTREAL

WEDNESDAY
JULY 6-8 P.M.
MAIN ON SENE

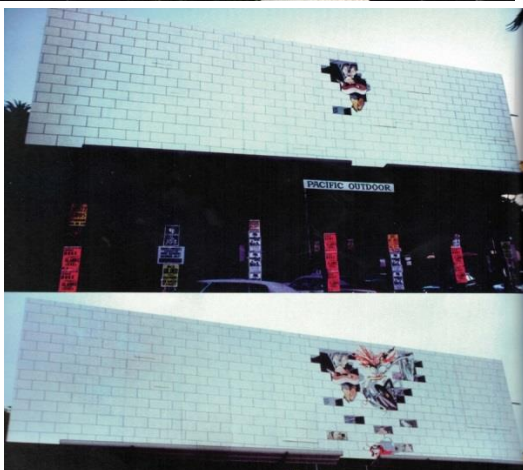
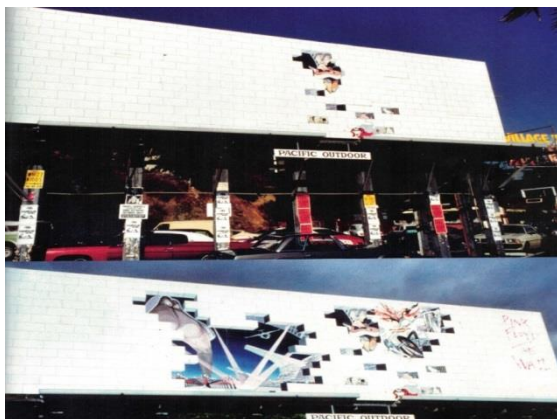
Tickets \$10.00 on sale
 at all T.R.S. outlets and
 the Forum Box Office.

NO BOTTLES OR CANS PERMITTED
 INTO THE OLYMPIC STADIUM

LE STADE OLYMPIQUE

Fonte: POVEY, 2016, p.264.

ANEXO K – Peça publicitária *The Wall* – Los Angeles 1979



Fonte: SCARFE, 2010, p.82-83.

ANEXO L – Eric Fletcher Waters e família. Roger é o bebe no colo da Mary



Fonte: ROGER Waters The Wall. Direção Sean Evans. Produção Roger Waters; Clare Spender. Música: Roger Waters. Londres: Universal, 2015 (153 min).

ANEXO M – Vara de livro de punição *Cambridge High School for Boys*



Fonte: *Pink Floyd: Their Mortal Remains*, 2017, p.266.

**ANEXO N – Pink no púlpito e os martelos – 1982 e
*Roger Waters The Wall – Lisboa 2010***

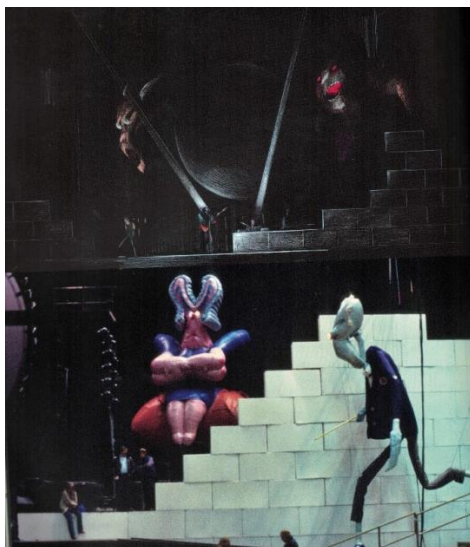


FONTE: PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min).



Fonte: Acervo pessoal do autor.

**ANEXO O – Rascunho de Gerald Scarfe e palco da turnê *The Wall* –
1979
Boneco Inflável do professor da turnê *Roger Waters The Wall* –
2010**

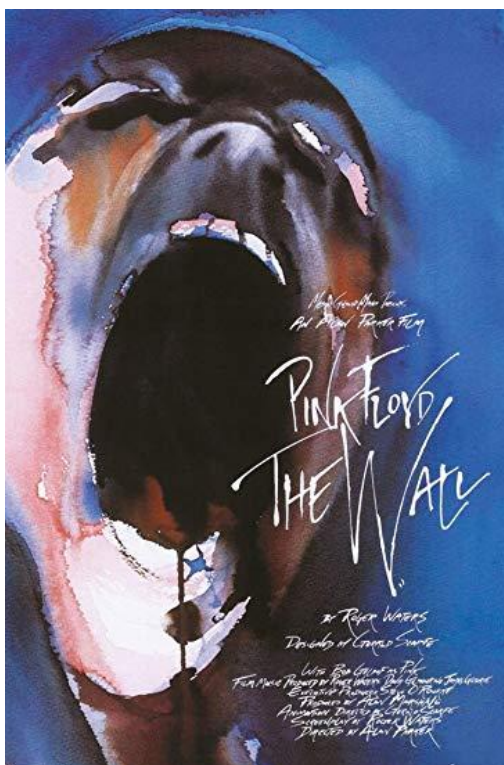


FONTE: SCARFE, 2010, p.193



FONTE: Acervo pessoal do autor - Turnê Roger Waters The Wall –
Lisboa 2010.

ANEXO P – Capa do Filme *Pink Floyd The Wall*



Fonte: PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min).

ANEXO Q - Sequência de imagens na guerra em “*The Thin Ice*” e
“*Another Brick In The Wall (Part 1)*”



Fonte: PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min).

ANEXO R - Sequência de imagens *gore* *Pink Floyd The Wall*

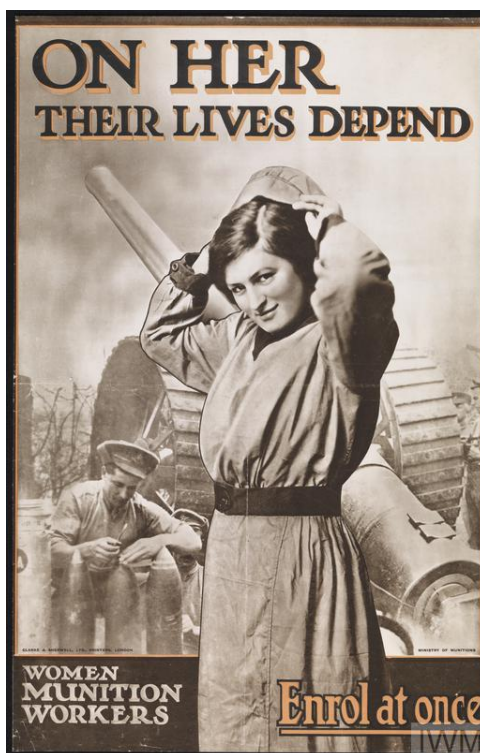
Fonte: PINK Floyd *The Wall*. Direção de Alan Parker. Produção de Alan Marshall. Música: Pink Floyd. Londres: Mgm, 1982. (95 min).

ANEXO S – Projeção de Gerald Scarfe turnê *The Wall*



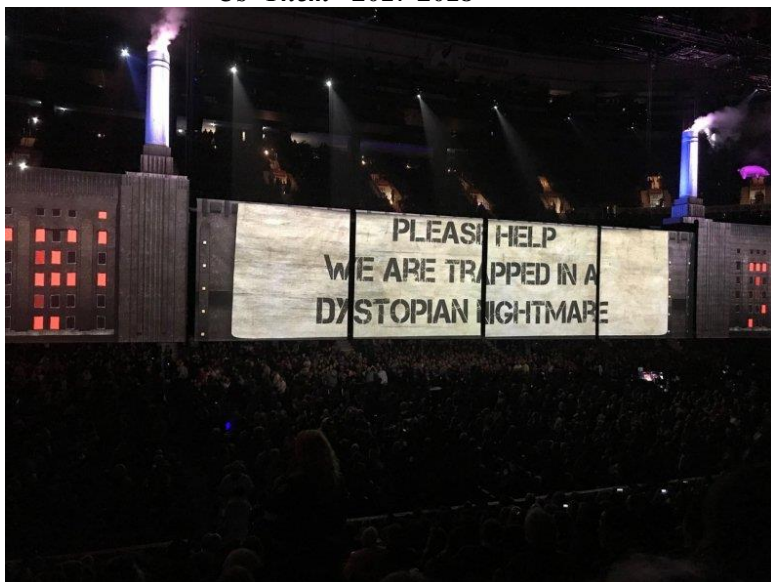
Fonte: SCARFE, 2010, p.104.

ANEXO T - Cartaz “*On Her Their Live Depends*”



Fonte: Imperial War Museum - Londres
<<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/27761>>

**ANEXO U – Mensagem projetada na turnê Roger Waters
“Us+Them” 2017-2018**



Fonte: Nationalobserver.com

**ANEXO V – *Merchandising* da turnê Roger Waters
“*Us+Them*” 2018**



Fonte: Waters.com