

UNIVERSIDADE PAULISTA

THE WALL – GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANO:

Um drama transmídia de Roger Waters

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

MARCOS VINICIUS DE MORAES TERRA

SÃO PAULO

2020

UNIVERSIDADE PAULISTA

THE WALL – GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANO:

Um drama transmídia de Roger Waters

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloisa de Araújo Duarte Valente

MARCOS VINICIUS DE MORAES TERRA

SÃO PAULO

2020

Terra, Marcos Vinicius de Moraes.

The Wall - Gesamtkunstwerk wagneriano: um drama transmídia de Roger Waters / Marcos Vinicius de Moraes
Terra. - 2020.

139 f. : il. color.

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista,
São Paulo, 2020.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura
Midiática.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte
Valente.

1. *The Wall*. 2. Roger Waters. 3. Richard Wagner.
4. Obra de arte total. 5. Narrativa transmídia. I. Valente, Heloísa
de Araújo Duarte (orientadora). II. Título.

MARCOS VINICIUS DE MORAES TERRA

THE WALL – GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANO:

Um drama transmídia de Roger Waters

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/____/____

Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista – UNIP

_____/____/____

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

_____/____/____

Prof.^a Dr.^a Márcia Regina Carvalho da Silva
Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação-SP

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que lutam seja com as mãos, palavras ou com as artes contra toda forma de intolerância e outras agruras criadas por governantes fascistas, em especial, Roger Waters, que fez de sua obra essa luta.

À minha companheira Caroline, que há doze anos me acompanha e encoraja nos caminhos que seguimos juntos, com seu olhar amoroso e sereno.

À minha mãe Soninha, que me transferiu sua empatia com o próximo, à minha avó dona Nenê a ter força e a meu avô Nico pela tranquilidade e profundidade que só um trabalhador rural consegue passar, devido sua relação com a terra. Aos três, que a presença continua na maior riqueza que eles me ofereceram, a nossa história.

Aos meus irmãos, sobrinhos e ao meu pai. Por toda a forma de cuidado e carinho que ofereceram por todos esses anos. Em especial ao Bruno que além de ajudar a ver o mundo com outros olhos, me ajudou com a dissertação no final.

Aos meus amigos e amigas de trabalho do Museu da Pessoa, que a cinco anos vêm escutando minhas histórias, e que a um ano resistem às minhas lamurias sobre minha dissertação.

Quando escuto Pink Floyd, me vem meu grande amigo Tiago, devido a nossa história juntos. Além dele, aqueles que em diversas noites de sábado escutávamos juntos aquela VHS com parte do show Pulse, os queridos amigos Walmir, Daniel e Sergio, essa amizade e esse VHS ajudaram a transformar minha trajetória.

Ao meu amigo Vitor Scarpelli, que me apresentou ao curso e me estimulou a entrar, mesmo eu falando que esse mundo não era para mim.

À professora que mais estimulou e acreditou na minha capacidade de estudo e análise, minha orientadora, Heloísa Valente.

Também sou grato aos professores Márcia Carvalho e Gustavo S. Silva pelas importantes contribuições no exame de qualificação.

A Christina da UNIP sempre atenciosa, ao Dalton que ao final ajudou com a “correria” para entregar a dissertação, além de Marina Macambyra com a indicação da forma correta na normatização.

A toda forma de amor e esperança, seja Deus, uma canção, uma lembrança, um abraço, ou uma obra de arte total que cotidianamente chamamos de vida.

Quantas estradas um homem precisa andar
Antes que possam chamá-lo de homem?
Quantos mares uma pomba branca precisa sobrevoar
Antes que ela possa descansar na areia?
Sim, e quantas balas de canhão precisam voar
Até serem para sempre banidas?
A resposta, meu amigo, está soprando ao vento
(Bob Dylan)

RESUMO

Este trabalho parte do conceito de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), desenvolvido pelo compositor Richard Wagner para aplicá-lo ao estudo da obra *The Wall*, de Roger Waters. Para além de seu mérito como compositor e líder do grupo musical Pink Floyd, Waters exerceu papel relevante para a música desde a década de 1960 pelas inovações que promoveu na linguagem musical, em particular na concepção performática (cf; ZUMTHOR, 2018) de seus shows, bem como o emprego de outras modalidades artísticas em sua obra. Em assim o fazendo, acabou por ampliar o próprio conceito de “obra”. Nesse ponto encontramos no projeto artístico do músico inglês afinidades intelectuais com o compositor alemão, cujo pensamento estético ficou registrado em livros, especialmente *A obra de arte do futuro* [1849]/(2003). Partimos da hipótese de que, a despeito de diferenças de campo estético (música erudita/popular), Waters adota a orientação wagneriana ao conceber suas composições – ainda que não o faça de modo deliberado. Nesta dissertação analisamos a obra *The Wall*, de Waters, em seus vários elementos composicionais: narrativa, letra, música, desenho, nos formatos midiáticos e nas respectivas linguagens empregadas (álbum discográfico, longa-metragem), bem como as diferentes performances concebidas pelo seu criador (espetáculo ao vivo ou gravado em estúdio) buscando compreender em que medida ela pode ser considerada uma obra de arte total como descrita por Richard Wagner, além de ser uma narrativa transmídia (cf. JENKINS, 2009). Para isso, apoiamo-nos ainda nos estudos sobre a paisagem sonora de Schafer (2011), além de dados biográficos de Waters, notas de imprensa acerca de sua atuação como militante político.

Palavras-chave: *The Wall*. Roger Waters. Richard Wagner. Obra de arte total. Narrativa transmídia.

ABSTRACT

This essay begins from the concept of "total artwork" (Gesamtkunstwerk), written by the composer Richard Wagner to apply to the study of the work "*The Wall*" of Roger Waters. Beyond your merit of being a composer and the leader of the musical group Pink Floyd, Waters has played an important role in the music scene since the decade of 1960's because of his musical knowledge and his performance conception of his concerts (cf; ZUMTHOR, 2018) and others musical categories in his art. He ended up expanding the concept of "art". At that point, he found an artistic project, of the English musician intellectual affinities with the German composer, whose thought aesthetic was registered in books, especially *The Artwork of the Future* [1849]/(2003). By that we can assume that the aesthetic music (classical/popular music), Waters adopts the Wagnerian orientation conceive your compositions - even if you don't do it deliberately. In this thesis we analyzed the work *The Wall*, by Waters, in its various compositional elements: narrative, lyrics, music, drawing, media formats in use the languages used (record disc, films), as well as the different performances conceived by its creator (live concerts or recorded in the studio) looking to understand to what extent it can be considered a completed work of art like Richard Wagner describes, besides being a transmedia narrative (cf. JENKINS, 2009). For that, we still support each other studies like SoundScape of Schafer's (2011), in addition to biographical data of Waters, press releases about his role as a political activist.

Key-words: *The Wall*. Roger Waters. Richard Wagner. Total Artwork. Transmedia Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ilustração de Scarfe dos personagens	82
Figura 2 – Ilustração do julgamento	83
Figura 3 – Capa do disco <i>The Wall</i>	84
Figura 4 – Contracapa do disco <i>The Wall</i>	84
Figura 5 – Registro fotográfico do palco e do público do show em Berlin (1990).....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – O LADO ESCURO DE ROGER WATERS	15
1.1 Roger Waters e seus demônios	15
1.2 O Pink Floyd - Um eclipse em um grupo	21
CAPÍTULO II – TODOS OS TIJOLOS NO MURO	36
2.1 <i>The Wall</i> - Desconstrução	36
2.2 <i>The Wall</i> - Fragmentos	41
2.2.1 <i>The Wall</i> - Narrativa	43
2.2.2 <i>The Wall</i> - Música, letra e paisagem sonora	49
2.2.3 <i>The Wall</i> - Ilustração e desenho	79
2.2.4 <i>The Wall</i> - Performance ao vivo	85
2.2.5 <i>The Wall</i> - Audiovisual	102
CAPÍTULO III – <i>The Wall</i> uma obra de arte total	114
3.1 A obra de arte do futuro	114
3.2 Um drama transmídia	116
3.3 A sétima arte: A obra de arte total.	123
3.4 Uma obra coletiva sobre a vida humana	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

“O Drama verdadeiro só é pensável enquanto produto do impulso coletivo de todas as artes”.

*Richard Wagner*¹

Em sua obra *The Wall* Roger Waters apresenta suas intensas memórias e questionamentos sobre a vida humana, a guerra, as relações individuais e coletivas até que a obra se torna coletiva e vai para além do seu universo individual. Essa obra pode ser identificada como criada através de uma “força geradora”, conceito desenvolvido por Wagner (2003) para definir que uma obra não arbitrária e natural é consequência do carecer sem intenção, o que se torna apenas uma necessidade natural assim que nasce uma obra de arte. Waters e seus companheiros da banda *Pink Floyd* desenvolveram uma obra de arte coletiva, que a força motriz era a necessidade natural de falar sobre a existência humana e sua relação com o outro, e a alienação gerada pelas marcas negativas dos eventos cotidianos na vida de uma pessoa.

Richard Wagner em seu livro *A Obra de arte do futuro*, escrito em 1849, descreve suas reflexões estético-musicais sobre arte identificando que ela está para o homem como o homem está para a natureza. Essa relação é definida por ele como “vida não arbitrária e natural” que está em consonância com as leis da natureza. Isso contrapõe a outra vida, definida como “consciente e institucional”, que é representada pelas leis estatais. A partir dessa reflexão ele inicia um processo de entendimento sobre a natureza, o homem e a arte, em que, ao final, ele desenvolve um ambiente para a sua ideia de obra de arte total que sobrepassa a junção entre várias manifestações artísticas para a criação uma obra dramática.

Esses dois compositores, músicos, diretores teatrais², que criaram obras artísticas que marcaram a sua e as gerações seguintes, que para além da arte são conhecidos por seus posicionamentos políticos com suas visões binárias e enrijecidas sobre diversos assuntos, serão sempre combustível para discutir suas obras por diversas óticas diferentes. Entretanto, é no conjunto total da obra por eles criadas que

¹ Definição de drama para Wagner descrito em seu livro “A Obra de arte do Futuro” (2003, p. 178)

² Nenhum dos dois assumiu a função de forma direta, porém, os dois dirigiram espetáculos cênicos criado por eles.

está nosso tema de estudo: compreender com o conceito de obra de arte total, de Wagner é apropriado³, por Waters, para a produção de sua principal obra *The Wall*.

De Richard Wagner iremos buscar sua consciência estética sobre a Obra de Arte do Futuro que é uma Obra de Arte Total ou em alemão *Gesamtkunstwerk*, nesta profunda leitura sobre sua criação, buscaremos interpretar e compreender o quanto suas ideias elaboradas aproximadamente entre 1840 a 1850 influenciaram a produção artística e cultural até os dias de hoje e, em particular, no pensamento estético de Waters.

A estética de Wagner influenciou o processo criativo de inúmeras obras artísticas de natureza erudita a popular, mas que acreditamos estar presente em *The Wall* de Roger Waters, por ser uma obra que não é apenas música, mas é também, poesia (letra e narrativa), performance (show ao vivo, interpretado e com arquitetura própria), como também desenho, onde as artes plásticas são utilizadas em conjunto para compor a narrativa da obra de arte. Em alguns casos, sendo elas executadas de maneira conjunta, sendo assim, uma obra composta com elementos que não se resumem apenas em músicas.

Wagner esteve à frente de sua obra-artística como compositor, músico, maestro, escritor, dramaturgo, e até mesmo como cenógrafo/arquiteto⁴. Mas foi no cinema que reverberou suas ideias de forma mais ampla e contundente, na visão do compositor Gilberto Mendes: “Wagner é o inventor da música de cinema, antes mesmo do cinema” (apud VALENTE, 2014, p. 272) devido à sua concepção estética que parte do estabelecimento dos *leitmotiven*⁵ para constituir a ação dramática que relaciona imagem, libreto (texto), orquestração e o ambiente (paisagem sonora), fazendo uso da arquitetura e da artes plásticas para narrar uma história. Tal concepção, que integra várias artes convergindo em uma só obra, aliada ao uso dos *leitmotiven* foi habilmente aproveitada pelos diretores cinematográficos.

³ Apesar de a noção de apropriação parecer clara, Waters, em nenhuma entrevista ou qualquer outro documento que pesquisamos ele usa da ideia de obra de arte total de Richard Wagner.

⁴ Richard Wagner, Além de escritor, compositor, dirigia suas óperas e criou um teatro (Bayreuth Festspielhaus) adaptador para receber suas óperas.

⁵ *Leitmotiven* (motivos condutores) ou motivos dramáticos aos quais correspondem determinadas ideias musicais. Estas ideias musicais acumulariam camadas adicionais de significância por meio de seu reaparecimento alterado em contextos dramáticos apropriados, no decorrer do drama, dotando-o, ao mesmo tempo, de um sentido compulsivo em direção a uma unidade estrutural mais ampla. (MILLINGTON, 1995, p. 260).

Durante a produção da obra fonográfica *The Wall*, Waters desenvolveu a obra pensando que também serviria ao cinema, assim, ele concebeu uma narrativa dramática própria para ter uma versão audiovisual.

Tendo exposto isto, partimos de hipótese inicial: *The Wall* pode ser considerada uma *obra de arte total*, de acordo com os moldes wagnerianos. Para realizar este trabalho partimos de leitura exploratória da obra e também de biografias sobre Roger Waters, como também uma análise sobre a obra *The Wall* e todas as suas formas de existência (obra fonográfica e textual, concerto ao vivo e obra cinematográfica). Ao final, analisamos se a concepção de Obra de Arte Total se aplica a *The Wall*, criado por Roger Waters e executado pelo Pink Floyd.

The Wall é uma obra *movente* (cf. ZUMTHOR, 2018) que se transforma a cada performance engendrada pelo seu criador e sua história. Também foi alvo de diversas análises em muitas áreas do conhecimento. Entretanto, no universo pesquisado, não encontramos, até o momento, uma análise que se dedicasse a avaliar se *The Wall* é, de fato, uma obra de arte total nos padrões concebidos por Wagner.

Sobre *The Wall*, Roger Waters e Pink Floyd, encontramos um valoroso arcabouço teórico e analítico desenvolvido pelo mundo, em várias áreas do conhecimento⁶. Destacamos alguns estudos recentes publicados em língua portuguesa: os trabalhos sobre os efeitos psicológicos na psicologia clínica (NUNES, 2013) e na psicanálise (SEDEU, 2019), na produção cinematográfica por meio da criação dos mitos (BARBOSA, 2018) e em sua adaptação (MARQUEZE, 2016), na mediação da comunicação (CARDOSO, 2010), no ambiente escolar sobre a linguagem (SABEH, 2015), na arquitetura sobre o conceito do muro (FILGUEIRAS, 2016), na mediação com a sociedade e análise do contexto (MARCOLIN, 2017), e na semiótica presente nas letras das músicas presentes na obra *The Wall* (MARTUCCI, 2010).

O conceito de obra de arte total de Wagner foi também objeto de muitas pesquisas acadêmicas as quais destacamos: A obra de arte total no teatro musical (MUNDIM, 2014); no carnaval (MONTES, 2014); no Budismo (CEISTUTIS, 2014); em algumas obras cinematográficas (PEREIRA, 2008), na arquitetura (CASTANHEIRA,

⁶ Pesquisamos, ainda, as principais plataformas acadêmicas, em língua portuguesa, teses, dissertações e artigos sobre *The Wall*, Pink Floyd e Roger Waters, não encontrando nenhum material que tivesse como perspectiva a análise da obra sob o prisma que escolhemos estudar.

2013); uma investigação sobre a obra de Gilberto Mendes, por meio do *Gesamtkunstwerk* (MAGRE, 2017). Alguns artigos importantes: analisando *leitmotiv* e música dramática (SOUSA, 2010); uma investigação sobre as contradições de Wagner sobre a obra de arte total (MESQUITA, 2015); a concepção de arte na obra-pensamento de Wagner (PEREIRA, 2019).

Em síntese, a obra e seu autor foram estudados por um amplo espectro de especialidades, com destaque para as áreas relacionadas às Artes e à Comunicação. Entretanto, o aspecto que selecionamos ainda não parece ter sido devidamente explorado, abrindo-se assim, a possibilidade de analisar a obra por meio da concepção wagneriana de Obra de Arte Total, como apresentaremos nesta dissertação.

Para embasar o estudo buscamos um arcabouço teórico para analisar aspectos específicos da obra. Dentre eles destacam-se alguns conceitos. Para análise sobre as diversas instâncias e variantes da performance, utilizamos dos estudos de Paul Zumthor (2018). Para compreensão da concepção de mídia e sua reprodução, utilizamos Walter Benjamin com sua compreensão sobre “reprodutibilidade técnica”, de Heloísa Valente (2003) o conceito de “canções das mídias” e Henry Jenkins (2009) o conceito de narrativa transmídia. Para análise da canção utilizamos Christian Marcadet (2007), com seu conjunto de princípios metodológicos, para a obra audiovisual utilizaremos Gilberto Mendes, principalmente em sua compreensão de que Wagner é o pai da música de cinema. A obra *The Wall* é, ainda, um exemplo privilegiado para o estudo da paisagem sonora, assim, trazemos os estudos de Murray Schafer (2011) para traçar uma compreensão técnica sobre o tema e como ela pode ser utilizada em estudos similares.

Sobre o Pink Floyd, Roger Waters e *The Wall*, partimos de diversas matérias jornalísticas, documentários, a biografia escrita por Mark Blake, um relevante biógrafo inglês que é autor de diversos livros do gênero. Também utilizamos a biografia escrita por um dos membros do grupo Pink Floyd, o baterista Nick Mason, e o livro escrito por Gerald Scarfe que descreve a criação das ilustrações, animações e até mesmo a arquitetura utilizada nas obras visuais, além de toda a obra fonográfica e audiovisual do Pink Floyd e Roger Waters.

Pink Floyd entrou em minha vida quando tinha aproximadamente 15 anos de idade no final dos anos 1990, quando me reunia na casa de um amigo onde

assistíamos pedaço de um show⁷ gravado em uma fita VHS. Com isso a banda foi fazendo parte de minha vida desde então, tornando-se meu grupo favorito do gênero rock-and-roll. Até 2013, eu acompanhava o grupo escutando toda sua discografia⁸, desfrutando da literatura sobre o autor, além de assistir a alguns shows do Roger Waters no Brasil (2007 e 2012).

Ocorre que, nesse ano, aconteceu uma significativa mudança em minha vida. Naquele momento, era funcionário público em minha cidade natal, durante sete anos responsável pela gestão cultural da cidade, chegando a ser Secretário de Cultura. Parodiando Edgar Morin - para ilustrar sua história de vida, e todas as intercorrências externas que afetaram positiva e/ou negativamente sua vida- estava em um momento que todos “meus demônios” me perseguiram. Foi quando, estimulado por uma crise existencial entrei em contato, pelo Facebook, com a produtora da ópera *Ça Ira* do Roger Waters, no Brasil, pedindo uma vaga de trabalho nesta produção. Em um primeiro momento ela não deu atenção ao pedido, até porque nem me conhecia. Mas uma semana depois uma assistente de produção saiu e eu tive a oportunidade de uma entrevista. Tendo sido selecionado iniciei minha carreira de produtor assistente, pedi exoneração do meu cargo de concurso junto à prefeitura e me mudei para São Paulo, para trabalhar um mês e depois ter que procurar outro emprego. Durante aqueles 30 dias eu auxiliei na produção da ópera de Roger Waters, além de conviver com ele durante dez dias.

Minha experiência com a cena lírica teria continuidade. Além de Waters eu trabalhei com a equipe que montou⁹ parte da tetralogia do *Anel dos Nibelungos* de Richard Wagner para o Theatro Municipal de São Paulo. Dentre os componentes da equipe, destaco os cenógrafos Renato Theobaldo e Roberto Rolnik que, após *Ça Ira* me contrataram para produzir suas óperas subsequentes. Com eles produzi mais sete óperas em dois anos.

Passada a experiência, continuo acompanhando as atividades de Waters, além de ouvir sua obra artística. Sua iniciativa em discutir a situação da política no mundo.

⁷ O show que assistíamos era o show ao vivo Pulse de 1994, curiosamente, um show que o Roger Waters não fazia mais parte do grupo.

⁸ Escutei algumas vezes a discografia inteira do grupo, porém, o álbum *The Wall* nunca figurou entre os discos da minha preferência.

⁹ A Tetralogia do anel foi executado em partes pelo Theatro Municipal de São Paulo, por questões não explicadas pela casa de ópera, foram executadas em sua plenitude as óperas: A Valquíria (2011) e Crepúsculo dos Deuses (2012). A ópera Ouro do Reno (2016) foi executada apenas em formato de concerto e Siegfried não chegou a ser produzida.

Seu protagonismo e envolvimento na campanha eleitoral de 2018 é notável, apesar de não ser brasileiro, despertaram-me um novo foco de interesse. Mais uma vez, Waters tornou-se centro de interesse das minhas pesquisas acadêmicas. Passei, em um primeiro momento, a analisar a configuração da paisagem sonora (cf. SCHAFER, 2011) de seus shows no Brasil em 2018 – o que pode ser apreciado no capítulo I, deste trabalho. O acaso me reconduziu à cena lírica, de outro modo, quando, a partir da leitura de Richard Wagner, encontrei várias semelhanças entre os dois compositores. A despeito de grandes diferenças encontrei semelhanças, para além das mesmas iniciais em seus nomes: RW & RW.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, contextualizamos todos os elementos que se relacionam com a criação de *The Wall*, apresentando a vida e obra de Roger Waters e do Pink Floyd: sua infância, a criação do seu grupo musical, passando pelos seus traumas que influenciaram a gênese da sua obra.

No segundo capítulo iremos analisar alguns aspectos da criação, execução e recepção da obra *The Wall*, primeiro analisando o contexto de sua criação, passando por sua narrativa dramática, posteriormente pela música, os elementos sonoros envolvidos na obra, e o texto base da obra. Nas artes plásticas, aqui representadas pelas ilustrações e animações produzidas pelo Gerald Scarfe, nos concertos onde Waters reúne todos os elementos artísticos da obra em uma performance ao vivo e por fim no cinema. Durante o segundo capítulo utilizamos os elementos estabelecidos por Wagner para o desenvolvimento da obra de arte do futuro ou obra de arte total, para contextualizar a obra *The Wall*.

No terceiro capítulo apresentamos uma avaliação sobre a versão cinematográfica de *The Wall*, entendida também como *obra coletiva*, conceito também apontado por Wagner: a implicação da obra de arte na vida das pessoas envolvidas no processo de criação artística da obra. Os conceitos de obra coletiva e obra de arte total são fundamentais na concepção original da obra e suas recriações e releituras. Dessa forma, acreditamos ter demonstrando como a hipótese principal levantada na presente pesquisa pode ser comprovada. *The Wall* atende aos preceitos de obra de arte total, nos moldes wagnerianos, adaptada para o modelo da música *pop*, desdobrando-se em narrativa transmídia (cf. JENKINS, 2009).

Por fim, nas conclusões, deixamos algumas questões que este estudo suscita, além de apontar as contribuições que o presente estudo oferece no campo de análise das linguagens midiáticas, como também nas artes.

CAPÍTULO I – O LADO ESCURO DE ROGER WATERS

1.1 Roger Waters e seus demônios

No dia 9 de outubro de 2018, dois dias após a realização do primeiro turno das eleições no Brasil, Roger Waters sobe ao palco para seu primeiro show no Brasil com a turnê *Us + Them tour*¹⁰, com músicas do seu período no Pink Floyd e outras obras, do seu último disco *Is this the life we really want?* (2017), uma crítica à ascensão ao poder por Donald Trump eleito presidente dos Estados Unidos.

No local da apresentação a movimentação era tranquila. Vendedores ambulantes e cambistas davam o tom da paisagem sonora¹¹ fora do estádio com gritos promocionais sobre seus produtos. O resto dos sons ficou a critério dos ruídos diários da cidade de São Paulo, em um fim de tarde em um dia útil. O público era composto de jovens e adultos, em sua maioria, aparentam ser oriundos da classe média. Lotam o estádio Palestra Itália - ou Arena Palmeiras, como hoje é popularmente conhecido.

Na primeira metade da apresentação, o público acompanhava os principais *hits* do Pink Floyd com algumas músicas da carreira solo de Waters. Durante o intervalo, no telão principal, a palavra *Resist* era intercalada com diversas frases, sugerindo que as pessoas repudiassem Mark Zuckerberg, o Antissemitismo e o Neofascismo. Neste momento, uma parte das pessoas gritavam: “- Fascista! ”. Outras aplaudiam e assobiavam. Alguns gritavam “Ele não” que foi aumentando gradativamente tornando-se a paisagem sonora ambiente que foi rapidamente acobertada por vaias. Isso foi auditivamente perceptivo que os que estavam ao lado da crítica feita por Waters compreenderam a crítica feita pelo compositor mais rapidamente, já os que estavam contrariados, demoram alguns segundos a mais para interpretar a mesma crítica, mas quando isso ocorreu tudo se transformou em uma grande mancha sonora difícil de discernir.

¹⁰ A turnê iniciou em 26 de maio de 2017 em Kansas City, Estados Unidos e terminou em 9 de dezembro de 2018 em Monterrey, México, a apresentação contava com vasto repertório do artista criado com o grupo Pink Floyd, e algumas de sua carreira solo. O teor político do show foi muito significativo, com críticas contundentes ao sistema econômico, aos “donos do poder”, as guerras e principalmente o crescente movimento neofascista presente no mundo neste período.

¹¹ Adotamos o conceito elaborado por Schafer (2012), sobre a paisagem sonora como testemunha auditiva, para reconhecer e descrever os elementos sonoros reconhecíveis pela audição e presenciados pela escuta.

Naqueles poucos segundos, o telão apresenta ainda o apelo para resistir ao neofascismo e exibiu-se uma lista de nomes, dentre os quais o de Jair Bolsonaro, candidato à presidência da República. A paisagem sonora torna-se cada vez mais ruidosa, dificultando a percepção de apoio a qualquer lado. Algumas pessoas, constrangidas, ficaram em silêncio. Muitas gritavam, outras aplaudiam. Com o passar tempo, a paisagem sonora retorna ao que era antes, enquanto na tela continuavam as projeções com a chamada para outros protestos, acompanhando a palavra Resist: a indústria militar, lucro com a guerra, militarização da polícia, lixo no oceano, crimes de guerra, escravidão moderna e tráfico de seres humanos.

O show é reiniciado. Ouvem-se vaias e aplausos. A segunda parte do show foi executada com canções que carregam críticas sociais e políticas, como as músicas do disco *Animals* (1977) a primeira música *Pigs* projetam-se imagens caçoando do presidente norte-americano Donald Trump, com a cabeça em um corpo de porco, vestido como uma prostituta, segurando um pênis que encolhe em sua mão.

Entretanto, foi durante a canção Eclipse que sua equipe erroneamente¹² projetou #EleNão no telão. As manifestações foram mais fortes que as anteriores. Gritos, assovios, urros, sussurros, palmas, #Elenão, palavras de apoio, contra e a favor, ofensas e até algumas brigas começaram acontecer no meio do público. Uma mancha sonora que dura alguns minutos. Quando o artista tenta iniciar um discurso, demonstra espanto. Ele diz:

Vocês têm uma eleição muito importante em três semanas, não? Então, em algum momento vocês terão que decidir. Quem vocês querem que seja seu próximo presidente. Eu sei que não é da minha conta. Sou contra o ressurgimento do fascismo! Por todo o mundo. E como alguém que acredita nos direitos humanos, e isso inclui o direito ao protesto pacífico, dentro das leis, eu preferiria não viver sob o comando de alguém que acredita que a ditadura militar é uma coisa boa. Eu me lembro daqueles velhos dias ruins na América do Sul, com os caçadores nas ditaduras militares, e aquilo era horrível (Informação verbal)¹³.

O ruído dominou até ele retomar o show com a canção *Mother*. Quando uma das frases da música diz: *Mamãe, devemos confiar nos governantes?* A mancha sonora volta, por instantes. Encerra-se o show com o clássico Comfortably Numb. Na

¹² Erroneamente, porque Waters em entrevista ao programa fantástico comentou que isso estava previsto para outra canção, Mother do álbum *The Wall*, que é repleta de crítica ao sistema familiar e político (Waters, 2018).

¹³ Discurso improvisado feito por Roger Waters durante seu primeiro show da Turnê 'Us + Them'?, em São Paulo no dia 9 de outubro de 2018.

saída, ouvia-se a plateia comentar: “ele não devia ter falado sobre isso”; “não paguei meu ingresso para escutar sobre política”; “tudo o que ele fala é sobre política, parece que não conhecem ele”. A maioria das pessoas aparentemente receavam fazer comentários, devido ao ambiente de tensão.

Iniciamos a apresentação de Roger Waters por esse testemunho pessoal, exatamente porque ele é uma síntese da performance que Waters utiliza em quase toda a sua carreira artística; alguém de que em todas as suas músicas, desde o clássico *The Dark Side Of The Moon* (1973), faz questão de exprimir sua visão e compreensão sobre o mundo, criticando e argumentando pela letra, música e performance tudo o que compreende como danoso à vida em sociedade. Em sua obra artística encontramos críticas contundentes ao capital, ao tempo, à loucura, ao dinheiro, aos relacionamentos pessoais, à criação familiar, às guerras, à mídia e todo o sistema de telecomunicações, à indústria da guerra e das armas, ao fascismo, à religião, à indústria fonográfica, à repressão militar, aos *hits*, aos fãs, à ideia de *popstar*, ao autoritarismo, ao poder e à política e, principalmente, ao fascismo e mais recentemente, ao neofascismo. Esses são os temas mais frequentes que Waters sob os quais produziu obras. O propósito do artista não é outro senão o de chamar a atenção do seu público para esses temas.

Roger Waters nasceu em 6 de setembro de 1943, em Surrey, um condado da Inglaterra, filho da professora escolar Mary Whyte e Eric Fletcher Waters, professor e cristão devoto. Em um primeiro momento, participou como voluntário da II Guerra Mundial dirigindo ambulância em sua cidade, filiou-se ao Partido Comunista e durante a guerra decidiu se alistar, juntando-se ao Regimento da cidade de Londres, o 8º Batalhão de Fuzileiros Reais, como segundo-tenente, sendo declarado desaparecido, presumidamente morto, em 18 de fevereiro de 1944, durante ataques aliados às praias de Anzio, na Itália (BLAKE, 2012, p. 18). Neste período, sua mãe Mary muda para Cambridge por ser um lugar mais seguro do que Londres, devido aos bombardeios alemães que atingiam a capital britânica durante a guerra.

Em Cambridge, Waters iniciou seus estudos esse período é de extrema relevância para a sua criação artística, porque é neste momento que Waters ainda criança inicia seus questionamentos sobre o autoritarismo, compreendo que a escola era um lugar que exercia em um papel negativo em sua vida. No início escolar, tornou-se esportista, o que fez ele rapidamente participar aos finais de semana de uma escola de treinamento naval. Relatos indicam que ele tinha uma personalidade difícil o que o

atrapalhava em seus relacionamentos interpessoais: era espancado pelos outros alunos. Após um tempo, ele entrega sua farda e sai da escola dizendo que era um opositor vigoroso do regime militar (BLAKE, 2012, p. 20). O próprio Waters relata essa época como:

O Regime escolar era muito opressivo. Era tocado em um esquema pré-guerra no qual você fazia o que fazia o que mandavam, e não restava alternativa senão nos rebelamos. Então as mesmas crianças que eram vítimas de bullying dos colegas também sofriam bullying dos professores. Era como estar pronto para um combate. Ele ia, sempre nesta direção. A maior parte dos diretores era de completos suínos (BLAKE, 2012, p. 20).

O sistema educacional inglês pós II Guerra Mundial ainda concentrava contornos do modelo pré-guerra, sendo considerado um modelo retrógrado “mal sintonizado com uma geração curtindo a paz e a relativa prosperidade que não foi dada a seus pais” (BLAKE, 2012, p. 20).

A música surgiu na vida de Waters por dois caminhos. Um deles, o mais comum na vida de todas as pessoas durante o século XX, que foi pelo rádio, durante sua adolescência, a mídia mais popular entre os jovens era a Rádio Luxemburgo, a qual está presente na biografia de diversos nomes do Pink Floyd, sua influência vai de AC/DC ao próprio Pink Floyd, ainda enquanto seus membros nem se conheciam, quando eram adolescentes em suas casas, como descrito por Roger Parry:

Para um garoto que crescesse na Inglaterra da década de 1960 o rádio tinha duas personalidades distintas: a autoridade e o paternalismo da BBC e, em agudo contraste, a conspiração clandestina e por baixo dos panos da Rádio Luxemburgo e da Rádio Caroline, ‘piratas’ de sotaque americano (real ou forjado) que irradiavam as últimas novidades em termos de música e atitude (PARRY, 2012, p. 236).

O segundo caminho que iniciou Waters na música foi um presente recebido pelo seu tio, enquanto ainda ele era adolescente: um violão. Sua mãe o inscreve para ter aulas clássicas, porém, Roger desiste porque o instrumento machucava seus dedos (BLAKE, 2012, p. 23).

Enquanto jovens, todos os outros membros do Pink Floyd tinham grande influência musical em suas casas graças ao ambiente familiar, como o primeiro líder do Pink Floyd, Syd Barrett, ou seu substituto David Gilmour, como descrito por BLAKE (2012), Waters não tinha esse estímulo, porque sua mãe Mary Waters interessava-se

mais por política do que por cultura, como descrito pelo biógrafo Blake, com destaque para uma fala de Waters:

Mary Waters tinha pouco tempo para música. 'Ela dizia não ter ouvido para música', o filho se lembra. [Waters] '[Ela] Não tinha interesse real nas artes. Era bastante politizada. Política era mais importante do que todo o resto. Claro que eu não era encorajado para o mundo musical nem em casa nem na escola' (BLAKE, 2012, p. 25).

Roger Waters neste período não tinha interesse pelo *rock and roll*. Aos 12 anos frequentava concertos de jazz; especificamente tinha muito interesse pelo subgênero *Dixieland* (BLAKE, 2012, p. 23). O gosto mudaria intensamente até o final da década de 1950, quando Waters, buscando independência, encontra na “*geração beat*¹⁴” um norte para viver sua juventude. Em 1962, Waters pega o carro de sua mãe e, acompanhado por dois amigos, viaja por muitos países da Europa. Neste mesmo ano, The Beatles viriam lançar seu primeiro álbum *Please Please Me* - o que veio a influenciar os adolescentes e jovens de Cambridge, Manchester e Londres.

Um dos jovens mais afetados pelo lançamento do The Beatles era Syd Barrett, que além de fã inveterado, decidiu com aquele lançamento, que teria seu próprio conjunto musical. Porém, sua primeira experiência surgiu na participação do grupo liderado por Geoff Mott e seu grupo *The Mottoes*. Mott era amigo de rúgbi de Roger Waters. The Mottoes se apresentou apenas uma vez ao vivo e foi para a campanha de desarmamento nuclear na Friends Meeting House, anunciada com pôster desenhado por Roger Waters (BLAKE, 2012, p. 28).

A relação com a política e a música iniciava neste período, apesar de Waters ainda não ser músico, sua influência e amizade era nítida naquele grupo de jovens, como descrever Blake, com destaque a fala de um amigo de Waters daquele período:

Roger Waters seguiu os interesses de sua mãe em políticas de esquerda ao tornar-se angariador de fundos da Morning Star e também diretor da sessão juvenil do CND local (posteriormente, participou em marchas do CND para Aldermaston). 'Todos nós comportávamos se Roger Waters estivesse por perto', ri Libby Gausden. 'Era como um professor entrando na sala. Por ser mais velho, o papel certamente cabia a Roger' (BLAKE, 2012, p. 28).

¹⁴ Geração Beat ou movimento beat é um termo utilizado um grupo de escritores e poetas, em princípio norte-americanos, que ficaram conhecidos no final da década de 1950 e início de 1960, como um fenômeno cultural, que seria um dos embriões da contracultura e também dos *hippies*. Uma das características mais presente nas pessoas do movimento era o nomadismo, pela criatividade, pelo espírito aventureiro e pela postura anticonformista (MERHEB, 2013).

Em 1965, Waters foi acompanhando o sucesso e toda a mudança sociocultural que o rock representava naquele momento, impulsionado pelos grupos The Beatles e Rolling Stones. Além dos grupos em ascensão, Waters juntamente com Syd Barrett assistiu a um show de Gene Vincent, que era conhecido por representar o contrário do que Elvis Presley representava, enquanto um era um “bom moço e belo” o outro era um alcoólatra que, após um acidente de motocicleta, ficou com a mobilidade reduzida e mancava para andar. Para Blake (2012, p. 42), foi durante esse show, durante a volta para a casa, que Syd Barrett e Waters desenharam juntos os amplificadores que precisam para a formar uma banda. Blake define esse show de Vincent como um catalisador para os dois amigos. “Talvez algo no aspecto exterior de Vincent e sua persona danificada deixaram uma marca em Syd Barrett e Roger Waters” (BLAKE, 2012, p. 42).

No mesmo período, Waters abandona os planos de estudar engenharia mecânica e entra na universidade no curso de arquitetura, onde conheceria outros dois estudantes que fariam parte do seu grupo musical: Richard Wright e Nick Mason. Waters não adaptado à universidade e frustrado com o ambiente, acaba conhecendo o professor Leonard, que apresenta um olhar diferente para a arquitetura, o que viria ser parte de toda a performance musical que Waters produziria durante suas apresentações ao vivo: “para grande curiosidade de Waters, Leonard também fazia experiências com efeitos de iluminação, desenhando e construindo engenhocas de vidro e perspex¹⁵, e fazendo experimentos com slides a óleo” (BLAKE, 2012, p. 47).

Por volta de 1964, Roger Waters já fazia parte de grupo de jovens que criaria a banda mundialmente¹⁶ conhecida como Pink Floyd. Até este momento, conhecemos Roger Waters como um menino profundamente atingido pela ausência de seu pai, morto na II Guerra Mundial, pela relação fóbica com sua mãe que, além de superprotetora, introduziu em sua vida sua consciência crítica sobre a política. Enquanto aluno, inserido num sistema escolar rígido, tornou-se um questionador do sistema educacional enfrentando e posicionando-se contra. Um jovem que se envolveu com a contracultura da época, o que levou a definir sua carreira acadêmica,

¹⁵ Perspex é um tipo de polímero acrílico translúcido que pode ser colorido.

¹⁶ É possível analisar de várias formas o reconhecimento de um determinado grupo ou artista, no caso de Pink Floyd, podemos analisar pela quantidade de discos vendido, algo em torno de setenta e cinco milhões de cópia, colocando o grupo entre os 10 artistas que mais venderam discos em todo mundo (RESNIKOFF, 2015).

entrando na arquitetura e conhecendo o que viriam a ser os principais integrantes da banda que formariam em conjunto.

Deixamos Waters solo neste momento para introduzir o que possibilitou ele a ir além de seus próprios demônios, o Pink Floyd foi o canal que ele encontrou e criou para apresentar suas ideias sobre a vida, a política e a arte.

1.2 O Pink Floyd - Um eclipse em um grupo

Nenhum grupo musical é feito apenas por um integrante, mas um integrante pode ser o que conduz o grupo para um campo maior do que o que era previsto para eles ou até mesmo encerrar uma história por não conseguir conviver com os outros, Waters no início não era o mais importante membro do Pink Floyd, e no seu final¹⁷, nem estava mais presente, porque saiu devido a impossibilidade de conviver com os outros membros. Waters representa dentro da história do Pink Floyd um verdadeiro eclipse no grupo, apagando e ao mesmo tempo dando o contorno para toda a criação do grupo.

Antes da história sobre o Pink Floyd faz-se necessário conhecer seus principais integrantes e como eles chegaram e saíram do grupo, o primeiro dele é Syd Barrett, filho de anatomista que, em seu tempo livre, era pintor amador e botânico, nascido em 1946 em Cambridge a poucos metros da casa que viveria Roger Waters. Syd Barrett, diferentemente de Roger Waters não teve tantos problemas na escola, apesar de estudarem na mesma instituição de ensino:

O progresso de Barrett na Country foi marcado por uma paixão primordial pela arte e um interesse vívido por poesia e drama. Também demonstrando uma veia anti-autoritarismo, Barrett foi capaz de ficar de fora de problemas ao ser esperto, boa pinta (BLAKE, 2012, p. 21).

Syd Barrett era motivado pelos pais para o desenvolvimento artístico, e sua proximidade com seu pai fez ele passar por um momento de muita dificuldade com sua morte em 1961, após meses de sofrimento por causa de um câncer (WATKINSON; ANDERSON, 2013). A influência musical principal veio de Bill Haley & his Comets, abrindo a percepção musical dos adolescentes daquela época, o que fez

¹⁷ O grupo não encerrou suas atividades, entretanto, como apresentado neste capítulo, Roger Waters deixou de participar criativamente (produzindo canções, shows, etc.) desde 1985, durante esses 35 anos o grupo se reuniu apenas uma vez, para participar do festival Live 8 em 2005.

Syd Barrett pedir um violão para a sua mãe. Syd Barrett rapidamente se envolveu com o movimento Beat e sua principal marca eram as experiências que ele mesmo fazia com sua aparência; suas roupas chamavam a atenção de todo o grupo de jovens que viviam em Cambridge naquela época. Aos 16 anos decide mudar de escola para avançar seus estudos em Artes, quando se muda para Cambridge School of Art. Essa mudança também fez com que ele voltasse a ter contato com David Gilmour. Neste mesmo período Syd Barrett participa do seu primeiro grupo musical, The Mottoes, onde se aproxima de Roger Waters. Syd Barrett é descrito por muitos como uma pessoa genial e excêntrica e neste período ele começa a ter suas primeiras experiências com drogas.

O segundo membro que precisa ser contada a história é David Gilmour. Um fato importante é que ele entrou anos depois que o grupo já estaria estabelecido, entretanto, sua importância e impacto faz que ele seja apresentado antes mesmo de outros membros do grupo original que criou o Pink Floyd.

Gilmour nasceu em 1946, em Cambridge, seu pai era professor universitário e sua mãe produtora cinematográfica. Os pais de Gilmour saíram de Cambridge e foram para Nova York. Este período ficou conhecido como “fuga dos cérebros¹⁸”, deixando Gilmour sozinho com 15 anos em Cambridge. Sua iniciação musical foi similar à de seus companheiros de grupo, e seu primeiro instrumento foi a guitarra de um vizinho, que tinha ganho de seus pais, mas como não tinha habilidade, Gilmour a utilizava.

Gilmour ainda jovem começou a participar de grupos musicais. Iniciou com a banda The Ramblers, e posteriormente com a banda The Newcomers. Em 1965 ele formou seu primeiro grupo musical, o “Jokers Wild”. Nesta época David Gilmour já chamaria atenção de empresário dos Beatles, Brian Epstein (BLAKE, 2012, p. 41).

O quarto integrante apresentado é Nicholas Mason, artisticamente conhecido como Nick Mason. Nasceu em 1944 na periferia de Birmingham, onde seu pai trabalhava como camareiro na associação de técnicos cinematográficos e também participava como membro do Partido Comunista. Tornou-se diretor de documentários, sendo seu primeiro sobre Le Mans, por ser apaixonado por automobilismo. Quando criança aprendeu a tocar piano e violino, entretanto, não demonstrava desenvoltura necessária para tornar-se músico, até ganhar uma bateria. Seus gostos musicais transitavam entre Bill Halley e Elvis Presley, todos apresentados pela Rádio

¹⁸ Diversos acadêmicos britânicos saíram das suas universidades de origem para assumir cargos altamente remunerados em outros países (BLAKE, 2012, p. 25).

Luxemburgo. Mason, diferente dos outros membros do grupo, estudou em uma escola liberal e posteriormente matriculou-se no curso de arquitetura.

O último integrante apresentado é Richard William Wright, artisticamente conhecido como Richard Wright, filho de um bioquímico. Desde muito novo apresentava grande habilidade musical. Na adolescência ele tocava trombone, saxofone, guitarra e piano, era comumente encontrado em clubes de jazz e seu interesse em música pop era inexistente: “eu não curtia música pop”, ele confidenciou depois. “Escutava jazz. A música que pela primeira vez me fez querer ser músico era da época de Coltrane, Miles Davis e Eric Dolphy” (BLAKE, 2012, p. 45). Mesmo assim, juntou-se a outros jovens para criar seu próprio conjunto musical.

Syd Barrett, Roger Waters, David Gilmour, Nick Mason e Richard Wright seriam responsáveis por criar o Pink Floyd e são os principais nomes do grupo, entretanto, foram outros dois estudantes da Poly¹⁹ Keith Noble e Clive Metcalfe que iniciaram o grupo, quando colocaram uma nota no quadro da universidade dizendo “alguém quer começar uma banda?” (BLAKE, 2012, p. 44). Os primeiros que apareceram foram Roger Waters e Nick Mason. Naquele momento Waters se apresentou como guitarrista, apesar de Metcalfe identificar ele como um músico pouco desenvolvido (BLAKE, 2012, p. 45). Como já tinha um guitarrista, Waters assumiu o baixo. Assim, criava-se o grupo *The sigma 6*, que rapidamente também mudaria o nome algumas vezes, assumindo *The megadeaths* e *The Screaming Abdabs*. Naquele período Roger Waters já mostrava sua personalidade, como descrito pelo biógrafo destacando falas de Metcalfe e Waters:

[Metcalfe] ‘Nick Mason era fácil de se lidar, mas achava Roger muito cáustico, e eu era um alvo fácil. Tinha crescido no campo e tinha conhecimento limitado. Roger não tolerava tolices, e acho que ele podia me fazer de bobo bem facilmente. Não sei ao certo se estava ciente de ser ameaçador Waters explicaria depois. [Waters] ‘Contudo, acho que, em minha insegurança, eu provavelmente cultivei isso. Tinha tanto medo de tudo, quando era jovem, que acabei me tornando agressivo’ (BLAKE, 2012, p. 46).

Com a chegada do guitarrista Bob Klose, Keith Noble e Clive Metcalfe saem do grupo, enquanto isso Syd Barrett muda-se para o mesmo local onde morava Roger Waters, e se juntaria ao grupo. Neste período o grupo muda novamente de nome chamando “*The Spectrum Five*” posteriormente “*Leonard’s Lodgers*” em homenagem

¹⁹ Regent Street Polytechnic ou hoje Universidade de Westminster, foi onde Roger Waters, Richard Whight e Nick Mason estudaram arquitetura.

ao professor Leonardo que além de apresentar para Roger Waters seus experimentos com projeção²⁰, alugava a hospedagem para alguns integrantes do grupo. Neste período Richard Wright junta-se ao grupo e outro músico participaria por seis meses, Chris Dennis.

Ainda não seria o nome definitivo naquele momento, mas Syd Barrett daria a ideia de um novo nome, o mesmo que ele tinha dado para seus gatos, e agora o grupo também usaria com algumas variações, Pink Floyd é a junção de dois *bluesmien* da Carolina do Norte (USA), Pink Anderson e Floyd Council. Neste período o grupo se apresentou como: *The Pink Floyd Blues Band*, *The Pink Floyd Sound* e *The Tea Set*, às vezes soletrando *T-set* (BLAKE, 2012, p. 50). Ainda em 1965, Bob Klose sai do grupo para finalizar a universidade a pedido de sua família, e assim, começa o grupo Pink Floyd em sua primeira formação clássica.

Em 1966, os Beatles estavam lançando seu sétimo álbum, *Revolver*²¹, o que marcava uma mudança significativa em suas músicas, alcançando uma maturidade musical, caminhando para o que seria o primeiro disco psicodélico produzido por um grupo pop. Este período também é marcado pela forte presença do LSD²² entre os jovens daquele período, um dos mais afetados era Syd Barrett, que se tornou usuário da droga. Durante esse período, o grupo tocava em pequenas festas, clubes e eventos e as principais características deste período eram as roupas de cetim, uma estrutura primitiva cênica que utilizava de luzes e slides projetadas na parede utilizando de gotejamento de cores que criava um ambiente alucinógeno e o som era como se fosse uma *jam* psicodélica (BLAKE, 2012, p. 71).

Em 1967 o grupo se apresentava em um clube fixo para tocar, o UFO Club, que além de música era um espaço em Londres para a cena underground, contando com poetas, artistas performáticos etc. Neste período o grupo lança seu primeiro single, *Arnold Layne*, tornando-se o “carro chefe” da EMI no campo *underground*. Durante esse período o uso de alucinógenos vão paulatinamente modificando a percepção e a postura social de Syd Barrett, ao mesmo tempo em que o grupo passava pela pressão de produzir seu primeiro álbum de estúdio, *The Piper at the Gates of Dawn*,

²⁰ Os experimentos do professor Leonard seria o princípio do uso do Pink Floyd com recursos extramusicais em suas apresentações ao vivo. (BLAKE, 2012, p. 47).

²¹ Apesar de ser o sétimo, é bom lembrar que o primeiro viria apenas em 1963, em apenas três anos os Beatles lançaram 7 álbuns musicais.

²² LSD (Dietilamida do Ácido Lisérgico) é uma substância, fabricada em laboratório é um alucinógeno, que é capaz de alterar a percepção daquele que faz seu uso. Essa alteração faz com que o usuário seja capaz de ver, sentir e ouvir coisas que não são reais.

um disco repleto de canções desconexas nada convencionais nem na estrutura nem mesmo na letra²³, mas que agradaria um grande número de jovens naquele período. Ao final de 1967, tínhamos um grupo que já havia excursionado pelos Estados Unidos, tinha um disco e dois *singles* lançados e que, com a mesma velocidade, via seu líder degenerando, como destacado pelo biógrafo Blake a fala de Peter Jenner o primeiro empresário do grupo:

[Jenner] 'Tudo aconteceu rápido demais' [...]. 'Em poucos meses, Syd Barrett deixou de ser um estudante despreocupado, vivendo de sua própria renda, fumando aqui e ali, e passou a ter todas aquelas pessoas querendo ser seus melhores amigos e confiando nele para tocar, dar entrevistas, escrever um single de sucesso e arrecadar dinheiro... queriam que ele lhes dissesse o segredo da vida' (BLAKE, 2012, p. 116).

Em 1968, junta-se ao grupo o guitarrista David Gilmour, que tocava em outros grupos, mas entrou para dar apoio e, principalmente, substituir Syd Barrett em suas ausências²⁴. Entretanto, devido ao estado de Syd Barrett, acaba assumindo seu posto como guitarrista e cantor principal do grupo. A saída de Syd Barrett foi uma marca indelével no grupo, por mais que todos tratassem com a frieza profissional, ele continuaria sendo assunto entre a produção do grupo e principalmente a especulação de como o grupo sobreviveria sem seu "líder carismático e criativo".

O segundo álbum seria marcado pela participação dos cinco membros e a participação do Syd Barrett porém, foi quase nula, devido ao seu estado mental, contribuindo com apenas uma música composta pelo *frontman*²⁵ do grupo no disco, *A Saucerful of Secrets*. Durante esse período, Roger Waters, devido sua característica de centralizador e controlador, assumiria paulatinamente a responsabilidade e a liderança do grupo. O álbum é conhecido por ser um dos principais disco do subgênero Space Rock o qual é a sonoridade predominante criada pelo grupo em seu início de carreira. A crítica foi negativa e o disco não chegou a conquistar posições importantes nas listas das produções fonográficas no ano de 1968.

²³ Podemos encontrar centenas de críticas profissionais sobre o disco, sugerimos a leitura da crítica feita para a revista Rolling Stones edição Brasileira (CANTI, 2017).

²⁴ Neste período com o avanço da decadência de Sdy, ele algumas vezes não acompanhava o grupo em suas apresentações e em outros, ele estava presente, porém, catatônico não fazia nada durante a apresentação e fica apenas parada em frente ao palco.

²⁵ Frontman é geralmente o cantor principal, aquele que dá sua cara e performance ao grupo, entre os mais conhecidos estão: Freddie Mercury (Queen); Mick Jagger (The Rolling Stones) Robert Plant (Led Zeppelin); Axl Rose (Guns N' Roses); Bono Vox (U2); Jon Bon Jovi (Bon Jovi), Roger Daltrey (The Who). No primeiro momento da história de Pink Floyd, o grupo teria Syd Barrett, com sua saída, nenhum outro membro do grupo assumiu essa função.

Apesar da pouca repercussão do segundo disco isso foi o suficiente para chamar atenção do cineasta Barbet Schroeder²⁶, que convidou o grupo para compor a trilha sonora do seu novo filme “*More*”, o que também tornou-se o terceiro álbum do grupo. Como apresentado na biografia principal, Roger já assumiria a frente não só na organização, mas também na criação, como pesquisa do biógrafo do grupo:

[Waters] ‘Ele não queria uma trilha sonora que ficasse de fundo no filme’, lembrou Waters. ‘Queria que fosse literal. Então, se o rádio fosse ligado no carro, por exemplo, queria que algo saísse dele. Queria que al se relacionasse exatamente com o que aconteceria no filme’ [...]. ‘Roger foi a grande força criativa’, disse Schroeder (BLAKE, 2012, p. 149).

Em 1969 o grupo inicia o uso de performances pouco habituais para grupos similares. No lugar de quebrar todos os instrumentos como *The Who* fazia, ou apresentações que pareciam um verdadeiro culto religioso como era feito por *The Doors*, o Pink Floyd teatraliza sua performance ao vivo, utilizando de elementos cênicos e uma performance que utiliza efeitos sonoros²⁷ para além das músicas gravadas pelo grupo.

Ainda haveria a gravação do quarto álbum do grupo titulado como: *Ummagumma*, sendo o primeiro duplo, e com uma divisão incomum, o primeiro disco seria com gravações ao vivo, com músicas antigas do grupo e o segundo disco com músicas novas e autorais, sendo dividido um quarto para cada integrante criar sua própria música. A recepção da crítica da época foi positiva, principalmente pelo primeiro disco ao vivo, porém, o grupo historicamente quando questionado sobre o disco, critica o aspecto individual em que a obra foi criada. Ainda em 1969 eles seriam convidados pelo cineasta Michelangelo Antonioni para compor parte das trilhas utilizada em seu filme *Zabriskie Point* (1970).

Em 1970 o Pink Floyd gravaria seu quinto álbum de estúdio com o título *Atom Heart Mother*. Com a busca de Waters em trazer novidades o grupo acaba gravando o disco em uma tecnologia incomum para a época, fazendo um dos primeiros discos quadrifônicos²⁸ da história, além de convidar o músico e escritor Ron Geesin para

²⁶ Diretor e produtor cinematográfico, conhecido por fazer parte do movimento *Nouvelle Vague francesa*.

²⁷ Em uma dessas performances, o grupo, durante o show sentava em uma mesa no palco e ficava mexendo em um rádio enquanto os sons eram reproduzidos para o público junto com a música instrumental. (BLAKE, 2012, p. 151).

²⁸ O som quadrifônico (HARRIS, 2006, 124) que também era reconhecido com som estéreo 4.0 era um tipo de gravação e execução sonora que utilizava quatro canais específico, sendo distribuídos em um

participar na produção do disco, o qual teve papel importante na orquestração da canção que daria o nome do título e que distribuída em seus mais de vinte minutos, com efeitos sonoros além da participação de uma orquestra e um coro lírico. Blake destacaria fala de Gessin sobre o envolvimento com o grupo como:

‘Eu tinha mais proximidade com Roger, de quem gostava bastante, mas ele podia ser bem abrasivo com os que estavam à sua volta. Mas a maior parte de artistas de valor cria atrito em torno de si de uma forma ou de outra. É o atrito necessário para criar o calor da criatividade. É necessário, mas alguém sempre sairá ferido - esposas, amantes, filhos ou outras pessoas no palco. Eu era um amigo próximo de Roger até que ele se virou e mordeu quase todo mundo’ (BLAKE, 2012, p. 170).

A relação com o cinema continuaria. O diretor Stanley Kubrick tentou utilizar as músicas do disco no seu filme *Laranja Mecânica*, porém, o grupo não autorizou o uso, por falta de detalhamento no pedido do diretor. O resultado do disco foi unanimemente negativo na visão do grupo. No mesmo período avançaram as intrigas internas. Por um momento existia uma divisão que era entre os “músicos” que estavam David Gilmour e Richard Wright e os “arquitetos” representado por Roger Waters e Nick Mason. Apesar da divisão, algumas características eram unânimes, como a dependência criativa de Roger Waters e sua indulgência que crescia dia a dia e impunha desgaste ao grupo. Como podemos ver na principal biografia sobre o grupo, na descrição de algumas falas de David Gilmour: “Roger não faz mais em termos de música do que o resto de nós”, ele afirmou em uma entrevista na época do *Atom Heart Mother*. Mas anos depois ele diria que “Roger era o homem das ideias e o motivador, e ajudava a empurrar as coisas para a frente” (BLAKE, 2012, p. 170).

Em 1971, mais um convite incomum para um grupo de rock aconteceria, agora o Pink Floyd seria convidado pelo coreógrafo Roland Petit²⁹ para escrever uma peça para seu grupo, o Ballet de Marseille, baseado no romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. O período foi marcado por uma crítica interna do próprio Roger Waters querendo tirar o rótulo de “Rock espacial” (Blake, 2012, p. 181). Neste momento Roger Waters queria escrever músicas que os conectassem com o mundo

ambiente em quatro partes para simular um ambiente real sonoro. Apesar de ser uma tecnologia avançada para a época, o custo da implantação e a complexidade fez com que esse tipo de som fosse um fracasso comercial.

²⁹ Roland Petit foi um coreógrafo e dançarino francês. Dentre os grupos que foram treinados por ele, estava a Ópera de Paris.

real, comparado ao que John Lennon fez em Plastic Ono Band³⁰. Neste período é produzido o disco *Meddle*, o sexto disco de estúdio do grupo, recebido bem pela crítica e compreendido como o final da transição do grupo com a saída de Syd Barrett. Em 1971 o grupo gravaria o seu primeiro filme próprio, um show ao vivo no anfiteatro em Pompéia³¹ chamado “Pink Floyd: Live at Pompeii”, dirigido por Adrian Maben, sem a presença de plateia, intercalado com entrevistas com os membros do grupo e lançado em 1972.

Em 1972 Roger Waters levaria o grupo a questionamentos mais amplos estimulando a criação de músicas que falassem de forma direta sobre a condição humana, porém, pararam instantaneamente para produzir mais uma trilha sonora de um filme para o cineasta Barbet Schroeder, para o filme a *Coluna Sagrada*. A trilha ainda seria considerada o sétimo álbum de estúdio do grupo intitulado *Obscured by Clouds* que foi produzido em apenas duas semanas, além disso, boa parte das músicas foram creditadas para dois ou mais integrantes da banda rompendo a lógica de repartir o disco entre os integrantes.

O grupo voltou rapidamente para o que eles compreendiam que era mais importante, o disco que Roger Waters apresentou como a próxima produção do grupo, como descrito na biografia produzida por Blake, com as falas de Waters e Gilmour:

[Waters] ‘Eu me lembro de estar sentado na cozinha, olhando para o jardim e dizer. Ei, caras, acho que tenho uma resposta’, ele se recorda. Waters descreveu sua visão de uma peça musical ‘sobre pressões, dificuldades e questões que aparecem na vida de uma pessoa e geram ansiedade’.

[Gilmour] ‘Recordo-me de Roger dizer que ele queria escrevê-la de forma absolutamente direta e clara’, diz Gilmour. ‘Dizer pela primeira vez exatamente o que queria e sair daquele padrão psicodélico e esquisito, e dos gorjeios misteriosos.’

[Waters] ‘Essa sempre foi minha luta no Pink Floyd’, diz Waters. ‘Tentar arrastá-lo de volta das fronteiras do espaço, chutando e berrando, sair daquela extravagância em que Syd Barrett estava, para algo que, no meu entendimento era muito mais político e filosófico’ (BLAKE, 2012, p. 198-199).

O processo de criação do próximo disco começaria diferente dos outros, no lugar de ideias de sonoridades, Waters incentivou o grupo a trazer coisas que os perturbavam, entre as informações que apareceram, estavam: ganância, tédio, medo

³⁰ Plastic One Band (1970) foi o primeiro álbum de John Lennon após a saída dos Beatles, Lennon após fazer uma terapia chamada de Primal onde tratou seus traumas relacionados a infância, utilizou do disco para criar uma obra conceitual que fala sobre os traumas na infância (EZABELLA, 2013).

³¹ O anfiteatro de Pompeia foi construído 70 a.c. foi encoberto pela erupção do Vesúvio no ano de 79 a.c. e redescoberto por volta de 1748 por meio de escavações.

de crescer, envelhecer, insanidade e outras situações que trazem desconforto aos integrantes do grupo. A ideia de compreender melhor o sentimento e impressão das pessoas foi ampliando, até Waters escrever diversas perguntas³² e realizar uma pesquisa com as pessoas que estavam no entorno naquele momento, como ele mesmo relata:

‘Escrevi todas as perguntas numa série de cartões e os arrumei em ordem determinada. Uma Tonelada de pessoas participou. Cada um lia o cartão de cima e respondia, sem que houvesse mais ninguém na sala. Depois botava o cartão de lado e respondia o seguinte. Assim, por exemplo, se a pergunta era: Quando foi a última vez que você foi violento? A pessoa respondia; então o cartão que vinha a seguir perguntava: você tinha direito? O objetivo era estimular as pessoas a falarem de maneira a proporcionar um colorido essencial ao disco’ (HARRIS, 2006, p. 149).

O novo disco apresentava discussões profundas em suas músicas. Entre as que tratam de assuntos específicos estava: *Money*, sobre dinheiro e ganância, *Time* sobre esperança e sonhos, *Us and Them* que fala sobre guerra, e naquele período principalmente sobre a guerra do Vietnã, e também sobre seu pai morto na Segunda Guerra Mundial, e *Brain Damage* sobre a loucura, mas também sobre o poder. Entre as músicas instrumentais destacamos o solo feito pela cantora Clare Torry, que cantou sem falar palavras as sensações sobre o medo, a morte e o sexo, estimulada pelo grupo.

Todo esse trabalho possibilitaria a criar o oitavo disco de estúdio, *The Dark Side of The Moon*, lançado em 1973, um trabalho de mais de seis meses de gravação, que sua profundidade conceitual e tempo de produção seriam tão acentuados quanto o desequilíbrio de relacionamento no grupo. Isso não mudaria a recepção ao álbum criado. Entre as informações mais atualizadas está que o álbum é recordista na lista de Billboard 200, ficando 903 semanas na lista, o dobro do segundo colocado, além de ter vendido mais de quinze milhões de cópias até os dias de hoje. O álbum também carrega um mistério, que até hoje nenhum dos integrantes do grupo confirmou, mas se tocado junto com o filme *O Mágico de Oz* (1939) ele combina algumas partes da música com o filme³³, sendo letra ou som, como se fosse uma trilha sonora paralela.

³² As perguntas foram utilizadas já em uma fase final da gravação do disco, mesmo assim, foram importantes para fechar o conceito do disco, além disso algumas das respostas gravadas em áudio foram utilizadas no disco. (HARRIS, 2006).

³³ Conhecido popularmente mundialmente “The Dark Side of The Rainbow”, existem diversos vídeos, que agrupam o filme com o álbum, disponíveis na internet, além disso, dezenas de matérias jornalísticas

O sucesso do disco trouxe consequências profundas ao Pink Floyd que estava habituado a fazer *jams* psicodélicas para um público cativo e reduzido que gostava da sonoridade não popular do grupo. O novo disco os levou a se apresentar para multidões de pessoas, como descrito por Blake, com destaque as falas de Gilmour:

‘Em todos os lugares em que tocávamos, de repente, nos víamos confrontados com um público que só queria escutar o grande sucesso’, disse o guitarrista. ‘Eles queriam dançar, beber cerveja e se divertir. E queriam escutar *Money*. Era só isso que ouvíamos durante todo o show, até que finalmente fossem atendidos: *Money*, toquem *Money*’ O impensável tinha acontecido: os membros do Pink Floyd, agora eram astros pop. A partir daí só poderia ser ladeira abaixo (BLAKE, 2012, p. 236).

Após o sucesso do último álbum e com a concretização de Roger Waters no papel de realizador principal, o próximo álbum continuaria a ser uma experiência conceitual criada por Waters, mesmo que o grupo não estivesse satisfeito com o encaminhamento tomado, como levantado por Blake em sua biografia sobre o grupo, com destaque a falas de Gilmour:

‘Depois do *Dark Side* ficamos todos patinando’ disse Gilmour anos mais tarde. ‘Eu queria que o álbum seguinte fosse mais musical. Sempre achei que o papel de Roger como um letrista tão genial no último álbum fora tamanho, que havia ofuscado a música’. Waters queria fazer outro álbum temático, dessa vez lidando com a ideia de ausência emocional; o conceito de as pessoas estarem presentes sem realmente estar, no qual as reflexões dele sobre a indústria musical e também o estado mental geral da banda poderia ser filtrados. Gilmour apenas queria gravar faixas que eles já tinham escrito e evitar o outro grande conceito (BLAKE, 2012, p. 252).

Em setembro de 1975 seria lançado o nono álbum de estúdio do grupo, *Wish You Were Here*, que em partes era uma homenagem ao primeiro vocalista do grupo Syd Barrett e a outra uma crítica à indústria musical, que na visão de Waters só estavam interessados no lucro. O principal acontecimento durante essa gravação poderia ser a desunião do grupo, mas não, o que ocorreu foi que um homem desconhecido apareceu nos estúdios e acompanhou partes da gravação, esse homem para algumas pessoas que participavam da produção do álbum era Syd Barrett, que desde a saída do Pink Floyd e após o lançamento de dois álbuns como solista, estaria submerso aos seus problemas mentais e ficaria isolado na casa de

e análises por fãs existem na internet. Citamos uma como exemplo, da conceituada revista ultimate classic rock (LIFTON, 2018).

seus familiares. Essa presença foi registrada na biografia do grupo feita por Blake, utilizando de falas do baterista Mason:

‘Todo mundo tem uma versão diferente das histórias’, diz Mason. ‘Conversei com uma pessoa que achava que Syd Barrett tinha estado no estúdio por pelo menos três ou quatro dias; eu achei que ele estivesse lá por apenas uma hora, mas outra pessoa garantiu que ele ficou lá a tarde inteira’. O Baterista se lembra de um cara grande e gordo com a cabeça raspada, usando um velho e decrépito sobretudo e carregando uma sacola de plásticos de loja. A única fotografia conhecida de Syd Barrett nas sessões é impressionante mostrando-o de cabeça raspada, com uma camisa de mangas curtas apertadas e a cintura da calça na altura do estômago. Certamente irreconhecível se comparado com o Syd Barrett de anos antes (BLAKE, 2012, p. 260).

Este período foi marcado por apresentações para grandes públicos. Os atritos entre os membros do grupo foram se acentuando. A vida de Waters seria marcada pela suposta traição de sua mulher como descrito por Blake: “Após um show do Floyd nos Estados Unidos, Waters ligou de volta para sua agora distante mulher Judy, na Inglaterra. Um homem atendeu ao telefone” (2012, p. 263). Intensificou a insegurança do Waters e quanto mais ele era inseguro mais ele era repressivo em seu posicionamento com o grupo.

Chegando na metade da década de 1970, bandas como o Pink Floyd vinham perdendo espaço para um novo cenário musical. Críticos e público receberam muito bem o que seria a antítese do Pink Floyd, bandas punks como *Ramones*, *The Clash* e *The Sex Pistols*, com música curtas e disco que não eram conceituais. Mesmo contra a mudança no mercado fonográfico, em 1976, Waters traria um novo conceito para o grupo:

Um terrível mundo futurista no 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 porcos; e, inevitável, as 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. Na versão do Pink Floyd, as ovelhas acabam se amotinando para conquistar seus opressores (BLAKE, 2012, p. 272).

O disco lançado em 1977 seria o décimo do grupo e receberia o nome *Animals*. Sua turnê seria ainda maior que as últimas, chegando a quase cem mil espectadores em uma apresentação. Waters não convivia mais com os outros integrantes, chegava direto para a apresentação e não participava de nenhuma outra ação do grupo. Uma

previsão que Wright faria anos antes seria concretizada: “O Pink Floyd poderia tornar-se escravo de seu equipamento” (BLAKE, 2012, p. 281). Para a concentração durante as apresentações Waters utilizava fones de ouvido, sendo também um símbolo de isolamento. No último show da turnê, uma situação seria decisiva para a criação do próximo álbum, *The Wall*, como descrito por Blake:

Após poucos versos de “Pigs on the Wing”, o ar foi tomado por algumas explosões altas: mais fogos de artifício. “Ah, puta que o pariu!”, Waters suspirou. “Estou tentando cantar uma música que algumas pessoas querem escutar”. Outros fogos foram lançados no início de “Wish You Were Here”. No final do show, Waters estava furioso. Os relatos variam sobre o que aconteceu de fato. O baixista afirmou que ficou enfurecido com um fã em particular, que gritava incansavelmente sua devoção pela banda. Há quem afirme que Waters encorajou o comportamento dele, e há quem diga que ele estava cansado de escutar o jovem pedindo “Careful With That Axe Eugene”. Waters por fim, caminhou até a beirada do palco e cuspiu no rosto do fã (BLAKE, 2012, p. 286).

Assim surgiria o próximo álbum do grupo: *The Wall* (1979), como ele é o objeto de análise desta dissertação, o próximo capítulo irá aprofundar sobre a história e todos os detalhes da obra, continuaremos neste capítulo a descrever parte da história do Pink Floyd, após *The Wall*.

Em 1982 o Pink Floyd já era mundialmente conhecido, tinha hits de sucesso e disco lendários, os integrantes do grupo estavam entre os mais ricos músicos da atualidade da época e tinham um ex-vocalista que tornaria-se um mito no meio do rock and roll.

Entre as marcas que *The Wall* deixaria no grupo, seria o afastamento de Wright por Roger Waters. Assim, durante a gravação do próximo álbum, o grupo principal seria apenas Roger Waters, David Gilmour e Nick Mason, sendo o Wright contratado agora como músico de apoio.

Naquele ano, Waters estava novamente envolvido com outra guerra, agora seria a das Malvinas, o que seria um dos assuntos do último álbum com o grupo principal, o nome seria *The Final Cut*. Como descrito pelo biógrafo, este foi o estopim para a cisão entre Waters e os outros membros:

Em dezembro de 1982, Gilmour e Mason foram forçados a consentir com os desejos de Waters e efetivamente renunciar a qualquer controle que pudessem ter tido sobre *The Final Cut*. A verdade é que Waters chegou a dar a entender que lançaria o trabalho como um disco solo seu, mas como a banda tinha um contrato com a EMI para mais um álbum do Pink Floyd, é improvável que a gravadora tivesse permitido (BLAKE, 2012, p. 335).

Seria o último álbum criado pelo grupo com a liderança e a presença de Waters. O processo de separação foi traumático, aos poucos o grupo assumiria a saída de Waters. Entre 1984 e 1985 os quatro integrantes produziram álbuns solo³⁴ e fizeram turnê de divulgação, nenhum deles conseguiram chegar próximo do sucesso enquanto grupo.

Em 1985 Roger Waters entra na Corte Superior contra os remanescentes David Gilmour e Nick Mason, tentando proibir o uso do nome Pink Floyd. No mesmo período, ele envia uma carta as gravadoras informando seu desligamento com o grupo acreditando que isso encerraria as atividades do mesmo.

Em 1986, enquanto David Gilmour junto com Nick Mason reunia-se para iniciar a produção de um novo álbum do Pink Floyd, Roger Waters, além de atacar os seus antigos parceiros pela imprensa, também o faria por meio da Justiça, tentando proibir os dois integrantes remanescentes de usar o nome da banda.

Em 1987, O Pink Floyd lança seu décimo terceiro álbum de estudo, agora com apenas dois dos cinco integrantes principais, o nome do disco seria *A Momentary Lapse of Reason*, que contaria com letristas convidados para sanar a ausência de Waters na criação. No mesmo ano, Waters anuncia um álbum solo chamado *Radio Kaos*, entre os assuntos ele criticava a comunicação, Ronald Reagan, e mais uma vez as guerras que estavam ocorrendo. O início da turnê de Pink Floyd e do outro lado de Waters foi marcada por um número ostensivo de processos judiciais e também um sucesso absoluto de quem ainda carregava o nome do grupo. Enquanto o Pink Floyd lotava estádios de futebol, Roger Waters tinha dificuldade de encher um espaço médio de show de rock. Como levantado por Blake, os integrantes separados utilizam da imprensa para enviar recados e ataques para o outro lado:

Como Mason explicou, 'Roger poderia ter acabado com o Pink Floyd caso não tivesse saído; mas ao sair, as cinzas de repente se uniram.' Gilmour é mais duro. 'Se Roger depositasse em sua carreira metade de toda a energia que usa para brigar conosco, estaria muito melhor do que está agora. Não consigo entender como ele não enxerga a estupidez de tudo isso' (BLAKE, 2012, p. 335).

Os anos de 1990 foram marcados pela continuidade do desgaste público entre os membros do grupo e também pela produção de dois principais concertos ao vivo

³⁴ Albums solo (BLAKE, 2012): Roger Waters (The Pros and Cons of Hitch Hiking - 1984); David Gilmour (About Face - 1984); Nick Mason (Profiles - 1985) e Richard Wright (Zee - 1984).

de música pop. O primeiro foi a execução do álbum *The Wall* em Berlim em comemoração da queda do Muro (1990) e pelo Pink Floyd com o show “*Pulse*” (1995), além do lançamento de mais um disco do Pink Floyd, que chamaria *The Division Bell*. Waters também lançaria mais um disco solo com o título *Amused to Death* em 1992, que o conceito agora seria uma crítica a indústria cultural e ao excesso de informação gerada pelos meios de comunicação.

O início do novo milênio seria marcado pelo lançamento de um disco ao vivo de Waters, *In The Flesh Live* (2000), que marcaria também sua volta para grandes estádios e casa de show. Já Gilmour voltaria a lançar um disco solo intitulado *On an Island* (2006). Os dois obtiveram sucesso mercadológico tanto no disco quanto na turnê de lançamento. Nesta década o mais importante acontecimento ocorreu em 2005, quando um grande concerto para arrecadar fundos para questões sociais foi realizado. O *Live 8* reuniu centenas de artistas em dez cidades em diversos países, entre os principais artistas estavam: Paul McCartney, Madonna, Elton John, Stevie Wonder, U2, The Who, dentre outros, mas o principal destaque³⁵ do evento seria o retorno aos palcos de Pink Floyd com seus quatro principais integrantes.

Esta década também foi marcada por uma razoabilidade dos integrantes do grupo, não se desculpando, mas assumindo as consequências da cisão entre eles, destas falas destacamos a de Waters descrita na biografia do grupo:

‘Após vinte anos de psicoterapia, finalmente aprendi a viver o momento’, ele disse ao The Times. ‘Tive alguns sentimentos muito pesados de abandono quando criança, os quais estou começando a desenredar de mim mesmo somente agora. Tenho quase 60 anos e começo a sentir que posso finalmente ser adulto’ (BLAKE, 2012, p. 421).

Em 2005 Roger Waters apresentaria mais um trabalho musical, porém, não seria mais um disco de rock, mas sim uma ópera, com o título *Ça Ira*, um trabalho de 16 anos que contaria com a participação na elaboração do libreto de Etienne Roda-Gil e na produção musical do maestro Rick Wentworth. A ópera dividida em três atos conta a história da revolução francesa. Em 2006, morreria Syd Barrett e, em 2008, Richard Wright.

³⁵ São milhares de matérias sobre o Live 8, que sugerem que o reencontro do Pink Floyd foi um dos maiores feitos do festival, indicamos apenas uma matéria jornalística, no portal BBC Brasil para reproduzir a importância do fato. (COELHO, 2005).

Na década seguinte, Roger Waters marcaria o mundo com duas turnês mundiais, a primeira *The Wall Live* que foi realizada entre 2010 a 2013 com total de 192 apresentações, e entre 2017 e 2018 a turnê *Us + Then*, com 157 apresentações ao vivo. Além do lançamento do seu último trabalho solo *Is This the Life We Really Want?* Com já sua conhecida crítica social, agora direcionada para a ascensão do que ele chama de neofascismo, principalmente representado pelo presidente americano Donald Trump.

Neste período, o Pink Floyd também lançaria um novo disco, seria o décimo quinto e último álbum do grupo com o título *The Endless River*, lançado em 2014, utilizando principalmente sobras de estudo do último disco contendo a participação póstuma de Richard Wright. Além desse disco David Gilmour também lançaria seu último álbum *Rattle That Lock* em 2015, além de uma turnê mundial.

Atualmente Waters divulgou uma nova turnê apenas para os Estados Unidos, com o título “*This is not a drill*”, Waters em entrevistas deixa claro que será um show ainda mais político do que sua última turnê (2017 e 2018). A turnê estava agendada para ser executada em 32 cidades entre julho a outubro nos Estados Unidos, como uma resposta a possível reeleição de Donald Trump³⁶, entretanto com a pandemia gerada pela covid-19, Waters suspende a turnê mudando-a para o ano de 2021³⁷.

³⁶ Informações retiradas de uma matéria sobre o lançamento da nova Turnê de Roger Waters. (WATERS, 2020a).

³⁷ Foi anunciado pelos canais oficiais do compositor. (WATERS, 2020b).

CAPÍTULO II – TODOS OS TIJOLOS NO MURO

2.1 *The Wall* - Desconstrução

Sob a liderança de Waters, o Pink Floyd deixa um relevante legado artístico. O exemplo mais evidente é a concepção do álbum *The Wall*, uma alegoria que se alimenta de suas memórias e conflitos pessoais. Classificado como obra conceitual, a obra é também identificada como Ópera Rock, de natureza narrativa transmídia apresentando: álbum musical, concertos ao vivo (três versões diferentes), um filme, além de um conjunto de ilustrações que são utilizadas em todas as mídias referentes à obra. Sobre *The Wall* ser uma narrativa transmídia buscamos na compreensão criada por Henry Jenkins em seu livro *Cultura da convergência* (2009), onde ele sintetiza a compreensão de uma história transmídia:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor [...]. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiências que motiva mais o consumo [...]. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor (JENKINS, 2009, p. 138).

O álbum *The Wall* foi concebido como uma narrativa transmídia apesar de que o termo tivesse sido desenvolvido décadas depois da obra. Nick Mason, baterista do grupo, descreveria *The Wall*, e sua convergência midiática:

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 (MASON, 2013, p. 292).

Para o pesquisador Franco Santos Alves da Silva, que analisou em sua tese a obra do Pink Floyd sob o aspecto da narrativa distópica, a definição é de que a complexidade da obra vai além do que ele chama de miríade de formatos e plataformas, ela acontece devido às possibilidades de interpretação que a própria obra proporciona. Como apresentado:

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. [...]. 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 análise das diferentes formas que a narrativa distópica que o *The Wall* pode suscitar (SILVA, 2018, p. 235-236).

A concepção de *The Wall* inicia-se na turnê de *In The Flesh*, quando Waters mostrava seu descontentamento com o modelo adotado para os shows e turnês: grandes multidões em estádios, em que o interesse do público se resume a alguns hits. O ápice do processo traumático de isolamento foi no último concerto ao vivo da turnê quando Waters viria a cuspir no rosto de um fã, o que fez ele ficar isolado por um tempo. Neste período ele criaria a obra *The Wall*.

Essa situação na compreensão de Waters gera distanciamento entre o compositor e seu público. Essa barreira simbólica é, justamente, o que originou a ideia de tocar por detrás de um muro. Como o próprio Waters explanou:

‘Eu estava contrariado por tocar em estádios’, explicou Waters depois. ‘Eu ficava dizendo às pessoas naquela turnê: Sabe, não estou curtindo isso de verdade. Tem algo bem errado nisso tudo. E a resposta para isso era oh, é mesmo? Bom, você sabe que fizemos 4 milhões de dólares hoje? E isso continuou indefinidamente. Então, a certa altura, algo na minha cabeça estalou e desenvolvi a ideia de fazer um concerto no qual construiremos um muro na frente do palco, dividindo o público dos músicos’ (BLAKE, 2012, p. 289).

A obra narra a história de Pink, um astro do rock que soma, a cada momento de sua vida, um tijolo na construção de seu autoisolamento: a ausência do pai morto na II Guerra Mundial; o conflituoso e sufocante trato de sua mãe; o assédio e intimidação do sistema escolar; a infidelidade no casamento; o uso de drogas; as aventuras com as *groupie*³⁸. Todos esses tijolos constroem um muro, isolando-o das outras pessoas e de sentimentos, tornando-o um adulto frio e deslocado da realidade, culminando na figura do ditador truculento. Devido à complexidade da obra o grupo

³⁸ *Groupie* termo inglês que caracteriza um jovem que buscava intimidade emocional e/ou sexual com um músico ou artista, esse termo começou a ser utilizado nas décadas de 1960 no auge dos grupos de rock inglês. (DOURADO, 2004, p. 151).

chamou um produtor para auxiliar Bob Ezrin³⁹ na produção do álbum, que durante aquele período difícil com a banda também tornaria-se um mediador de conflitos. O primeiro trabalho de Ezrin seria organizar a narrativa, como descrito por ele:

Em uma sessão que virou a noite em Londres – ‘não desassistida de química’ -, Ezrin escreveu um roteiro para o que acreditava ser um filme imaginário, montando uma trama com a história de Waters, trabalhando onde a música se enquadra, o que estava funcionando e o que não, e do que mais eles precisam. ‘Então acabei produzindo um livro de quarenta páginas naquela noite. No dia seguinte, no estúdio, fizemos uma leitura de mesa, como seria feito com uma peça, mas com a banda inteira, e seus olhos brilhavam, porque conseguiram enxergar o álbum pronto’ (BLAKE, 2012, p. 292).

Toda essa produção foi possível pela visão criativa de Waters, mas também foi o que faria ele romper definitivamente com o grupo. Neste período, relatos dos participantes afirmam que a postura de Waters prejudicava a atmosfera, em alguns momentos, era impossível a convivência, como Mason falaria posteriormente: “É que foi uma época tão horrorosa”, ele explica. “Tento apagá-la da minha cabeça” (BLAKE, 2012, p. 288). O clima, que principalmente Roger Waters corroborou para criar era ruins para todos. Bob Ezrin, o produtor que foi chamado para fazer a interlocução do grupo, comentaria posteriormente como se sentia em relação às atitudes de Roger Waters:

‘Começou de forma divertida, mas o que parecia diversão para Roger era doloroso para mim’. Ezrin também afirmaria que seus atrasos no estúdio eram porque ele temia ir, já que a ‘atmosfera, especialmente por causa de Roger era tão tensa. Era aquele conflito inglês terrivelmente passivo-agressivo, onde tanto ficava sem ser dito. Roger é um cara duro, e ele é mais duro consigo mesmo do que qualquer um. Mas ele pega essa dureza e a perfeição que aplica a si próprio e as reflete nos outros, o que às vezes não é a coisa certa a ser feita’ (BLAKE, 2012, p. 296-297).

Richard Wright, o tecladista e um dos membros desde os primórdios do grupo seria um dos mais afetados pela postura de Waters, como retratado em algumas entrevistas e biografia. Wright estaria distante do grupo mesmo com uma produção tão frenética acontecendo, por questões pessoais e também pelo clima gerado durante a produção do álbum. Ele até tentou assumir a produção do álbum junto com Bob Ezrin, mas não conseguiu sobrepujar as ideias de Ezrin e Waters. A situação pioraria, durante um pequeno período de férias para os integrantes, quando a

³⁹ Bob Ezrin, canadense, músico e produtor musical, entre as bandas que produziu estavam, dentre outros: Alice Cooper, Peter Dinklage, Kiss.

gravadora ofereceu um contrato mais vantajoso se o grupo finalizasse mais rápido para que o disco estivesse no mercado antes do Natal, porém Wright demonstrou que não teria interesse em diminuir seu tempo de férias, e isso foi o estopim para a sua saída. Na volta do grupo para as gravações, Gilmour defenderia a continuidade do tecladista na banda, porém, Waters deixaria claro sua postura, como relatado pelo biógrafo do grupo, com destaques para a fala de Ezrin:

A postura de Waters era clara: ou Wright concordava em sair numa boa no final do álbum, ou Waters se recusaria a lançar *The Wall* como um álbum do Pink Floyd. A atitude de Roger foi: 'É meu disco e estou deixando vocês tocarem nele', diz Bob Ezrin. 'Com tudo o que estava ocorrendo financeiramente com a banda, ele era o cara que estava segurando a onda do que enxergava ser uma mina de ouro' (BLAKE, 2012, p. 301).

Devido à pressão de Waters é acordado a saída de Wright, o tecladista continuaria no grupo como músico contratado.

A produção do disco deixa Londres devido aos altos custos de impostos que seriam cobrados se o disco fosse lançado pela legislação do Reino Unido para ser gravado em quatro estúdios em outros países⁴⁰. Para finalizar a obra em tempo para lançar o álbum ainda no ano de 1979, duas semanas antes, apesar da resistência de Waters, o grupo lançaria um single, com apoio do produtor Bob Ezrin, que editou a música *Another Brick in The Wall part II*, para ser mais *pop*, acrescentando uma batida de discoteca e um coro infantil, como relatado por Blake em sua biografia sobre o grupo:

Pink Floyd, a banda que não lançava um single na Inglaterra desde 1968, chegou ao primeiro lugar das paradas, usurpando o posto de *Walking on the Moon*, do The Police, um dos novos grupos surgidos como antídoto para o Pink Floyd e sua estripe. 'Ficamos pasmos'. Admitiu Nick Mason. *Another Brick in The Wall part II* chegou ao número 1 nos Estados Unidos, na Noruega, em Portugal, Em Israel, na Alemanha Ocidental e na África do Sul, onde acabou banida depois por ter sido adotada como música de protesto por crianças negras contra o *apartheid* (BLAKE, 2012, p. 310).

O álbum é lançado creditando Waters como responsável pela letra, música, coprodução e design, Gilmour apenas como coprodutor nas músicas: *Young Lust*,

⁴⁰ Ocorreram diversas sessões de gravações do disco, em um primeiro momento, isso foi feito para fugir dos altos impostos no Reino Unido. Além de gravarem no próprio estúdio do Pink Floyd no Britannia Row Studios em Londres, utilizaram outros estúdios 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. (BLAKE, 2012).

Comfortably Numb e *Run Like Hell*. A recepção do grupo foi positiva, eles gostaram do resultado, apesar de não falar de forma efusiva devido a todo o desgaste que passaram durante a produção, como descrito por Blake sobre a visão de Gilmour sobre o álbum:

Gilmour admite não partilhar as visões de Waters sobre a indústria musical e seu público, particularmente o desejo do baixista de construir um muro entre eles e seus fãs. Gilmour também disse que *The Wall* foi 'um ano de muito trabalho duro de Roger e de todos nós que batalhamos em cima dessa boa ideia, que só poderia ser descrita como chumbo transformado em outro' (BLAKE, 2012, p. 311).

Outro elemento artístico que acompanha *The Wall* são as ilustrações e animações criadas pelo cartunista Gerald Scarfe, que também criou a capa do álbum musical pela primeira vez para o Pink Floyd⁴¹. A capa apresenta de forma simples e direta a principal alegoria do álbum, o muro como símbolo da obra, ele também criaria visualmente os principais personagens em que compõem a obra: o Professor, a mãe, a mulher, o juiz e o próprio Pink.

A obra fonográfica toma outra proporção quando se transforma em espetáculo musical performático, realizado em três momentos diferentes: o primeiro, em 1980, na turnê com nome do disco. Posteriormente, uma segunda versão em 1990 onde Waters e convidados executam a obra ao vivo para 350 mil pessoas, marcando a queda do muro em Berlim. Uma terceira montagem entre 2010 e 2013, quando Roger Waters sai em turnê mundial passando por centenas de cidades, com uma estrutura logística que custaria £37 000 000 para a produção, mas que arrecadaria U\$ 458 000 000.

Em 1982 *The Wall* é produzido para o cinema sob a direção de Alan Parker, com participação significativa de Gerald Scarfe, sendo produzido um filme, que conta a história de Pink, com as músicas de *The Wall* e animações que dariam vida aos personagens.

The Wall é a obra de Waters executada pelo Pink Floyd que trata indiretamente do seu criador, que nela coloca toda parte de sua história de vida. Para entender como esse impacto se processa faz-se necessário detalhar alguns pontos importantes sobre Waters e a concepção de *The Wall*. Trataremos, a seguir, de alguns elementos

⁴¹ O Pink Floyd, desde o primeiro disco a produção das capas ficou para os amigos de infância Storm Thorgerson e Aubrey Powell, que criaram todas as capas até o álbum *Animals* que antecedeu *The Wall*. O Pink Floyd foi o principal grupo atendido pela dupla de design, mas não os únicos, entre outros artistas atendidos estava: UFO, Bad Company, Led Zeppelin, Yes, Genesis. (BLAKE, 2012).

presente na obra e uma análise em seus fragmentos para depois aprofundar na obra com um objeto global.

2.2 *The Wall* - Fragmentos

Como apresentado anteriormente, *The Wall* é uma obra complexa, não é apenas um álbum musical nos moldes criados desde a ascensão da reprodutividade técnica (BENJAMIN, 2019), como também na compreensão de canções da mídia (VALENTE, 2007), ele é um arcabouço de modalidades artísticas (música, texto, performance ao vivo e filme), distribuídos em mídias diferentes a serviço da criação de um drama específico. Quando Waters iniciou o processo de idealização de *The Wall*, ele antecipadamente sabia que estava criando um álbum musical, produzindo um concerto ao vivo teatralizado e desenvolvendo um roteiro para cinema ao mesmo tempo, como ele mesmo apresentou a Gerald Scarfe: “era tudo muito bruto, mas ele me disse que *The Wall* seria um disco, um show e um filme. Obviamente ele tinha a coisa toda mapeada na cabeça” (BLAKE, 2012, p. 292).

O esforço de reunião de todas essas produções artísticas possibilita que *The Wall* possa ser compreendido como uma obra de arte total ou *Gesamtkunstwerk* como desenvolvido conceitualmente por Richard Wagner:

Gesamtkunstwerk (“Obra de arte total ou integral”). Como muitos dos termos wagnerianos mais amplamente disseminados, esse também deriva dos “Escritos de Zurique” de 1884-1851. Em arte e revolução (1849), Wagner delineia um quadro tradicionalmente idealizada da “Obra de arte integrada” na antiga tragédia grega, enfatizando não somente a união das “artes separadas” da poesia, a dança e música a serviço do drama, como também o aspecto comunitário” do próprio evento (MILLINGTON, 1995, p. 257).

O que qualifica que *The Wall* seja uma obra de arte total está na compreensão que Waters não criou uma obra musical apenas, mas sim, ele reuniu diversos elementos a serviço da criação de uma obra dramática, absorvendo princípios da tragédia grega.

Wagner para estabelecer a concepção de obra de arte total reúne seis modalidades artísticas: música, dança, poesia, arquitetura, pintura e escultura. As modalidades artísticas são divididas em dois grupos: o primeiro agrupa as puramente humanas, que compõem três capacidades artísticas: a dança, a música e a poesia (WAGNER, 2003). Na transposição do conceito para o período de criação da obra de

The Wall, compreendemos a dança como o ato performático e a interpretação cênica e a poesia como a estrutura poética-narrativa da obra presente nas letras das músicas e também no roteiro do filme e das apresentações ao vivo.

O segundo grupo identificado por Wagner são as modalidades artísticas onde o homem é capaz de criar por meio da natureza. Neste caso ele apresenta três modalidades artísticas que são: a arquitetura, a pintura e a escultura (WAGNER, 2003) compreendendo as três capacidades que compõem todo o esforço técnico para construção de uma estrutura narrativa para uma performance ao vivo e também como objeto de direção de arte para a produção cinematográfica.

Como primeiro passo para compreender a obra *The Wall* iremos separar em suas formas de execução para compreender suas características individuais de cada modalidade artística presente na obra, para posteriormente analisar pela perspectiva que ela é uma obra de arte total, como idealizada por Wagner cento e trinta anos antes do lançamento dela. Dividimos essa análise em cinco partes para aprofundarmos os aspectos de cada formato de execução.

Iniciamos com a análise sobre a narrativa, observando o corpus textual e poético do drama criado por Waters e o que possibilitou a consciência dramática da obra. Neste momento não iremos analisar as letras das canções, mas sim o significado argumentativo da obra e todos os aspectos históricos que influenciaram sua produção.

A segunda análise se dará pelas músicas e seu significado para a obra. Como também os elementos sonoros utilizados para expandir a narrativa do álbum, além das letras das músicas. Para esta análise tomamos o álbum duplo lançado originalmente contendo 26 músicas, gravado em diversos estúdios.

A terceira análise será sobre as artes plásticas envolvidas na produção da obra. Como descrito acima, Gerald Scarfe, o ilustrador de *The Wall*, esteve presente desde a idealização da obra com Waters e os desenhos por eles criados deram vida à obra e, em alguns casos, antecederam a própria criação de Waters.

A quarta análise é sobre a performance contida nas três versões de execução ao vivo da obra, sendo a primeira turnê que ocorreu após o lançamento do álbum entre 1980 e 1981 realizando 31 apresentações ao vivo. O segundo concerto analisado é o *The Wall Live in Berlin* realizado em 21 de julho de 1990, e a última análise é sobre a turnê *The Wall Live*, que foi executada em quatro continentes somando 192 apresentações, entre 2010 a 2013.

A quinta análise será sobre o filme *The Wall*, dirigido por Alan Parker, com roteiro de Roger Waters, lançado em 1982 utilizando-se das maiorias das músicas do álbum, e também de partes animadas por Gerald Scarfe.

A análise de cada componente da obra permitiu uma compreensão mais abrangente sob a sua concepção geral. No capítulo final será feito uma análise final conclusiva sobre a obra, juntando e interpretando ela como uma obra de arte total.

2.2.1 *The Wall* - Narrativa

The Wall poderia ser uma biografia sobre o compositor Roger Waters. Sua estrutura narrativa apresenta parte de sua história de vida adaptada a vida de um *rock star* no auge de sua insanidade. O texto por si só é denso e profundo e apresenta a história de um órfão de guerra que constrói um muro em sua volta isolando-se de tudo em um processo de alienação do que está do outro lado. Cada tijolo no muro é colocado em sua trajetória, ora pela escola repressora, ou pela mãe superprotetora, ou até mesmo pelos meios de comunicação, drogas, entre outros elementos que compõem a construção do muro simbólico.

Em seu livro “A obra de arte do futuro”, Wagner, a todo momento, busca dos helenos a referência primordial sobre a criação de uma obra de arte total. Por meio da lírica ele encontra o antecedente primitivo do drama, que consequentemente seria a evolução da obra de arte: “a lírica, tal como depois, no acabamento mais elevado e mais consciente que ela recebeu no drama” (2003, p. 51). Como veremos na análise final desta dissertação, para Wagner, o drama é a reunião das modalidades artísticas para comunicar algo; assim, dentro desta concepção, a narrativa de *The Wall*, é parte essencial da obra criada por Waters, sem a narrativa de Waters/Pink sendo o eixo principal, não seria possível criar as diversas modalidades artísticas presentes nesta obra.

Existem diversos estudos sobre a obra *The Wall* no meio acadêmico, entre os mais consistentes encontramos a tese de Silva (2018), onde o autor destaca a compreensão da obra *The Wall* como uma narrativa distópica, como apresentado pelo pesquisador:

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 (SILVA, 2018, p. 347).

Silva (2018) divide a obra em duas frentes distintas sendo a primeira no campo pessoal e a segunda no campo político e social, onde a alegoria de muro apresenta a situação de auto isolamento e alienação do seu entorno. Silva também explica a outra frente onde ocorre a narrativa:

E em outro plano a distopia se desenvolve no mundo geopolítico contemporâneo. Onde o muro deixa de ser uma metáfora do autoisolamento 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 (SILVA, 2018, p. 348).

A pretensão de Silva em dividir a narrativa em duas frentes distintas possibilita uma interpretação em que o personagem principal da obra vive no campo do simbólico um ambiente que contraria a ideia de utopia, o que pode ser também compreendido como um mundo real contemplando todos os desafios de viver nele. Neste campo, na interpretação de Pink, o personagem transforma todos esses desafios da vida cotidiana em processos traumáticos, respondendo a eles com seu autoisolamento.

Pink, além de ser um órfão da II Guerra Mundial, seria um jovem que teve sua vida marcada também pela Guerra do Vietnã e pela própria Guerra Fria, em que uma de suas principais marcas simbólicas, estaria no muro de Berlim, que após a II Guerra Mundial dividiria a Alemanha em duas partes.

De acordo com Silva (2018), compreendendo que temos em nossa narrativa um personagem afetado por dois campos, sendo um pessoal e a outra pelas influências externas, avançamos na história sobre Pink. Na criação da obra como

apresentado anteriormente o compositor Waters desenharia um álbum principalmente sobre suas memórias, porém, no processo de desenvolvimento coletivo, com a participação de outros integrantes do grupo e da equipe técnicas, a história de Pink foi desenvolvida em duas partes, sendo a primeira sob as memórias de Waters, como descrito por Blake:

A história de Roger Waters foi dividida em duas partes, com seu personagem principal, que depois seria conhecido como Pink, efetivamente rememorando sua vida. A primeira parte foi inspirada na própria vida de Waters, começando com a morte de seu pai na Segunda Guerra Mundial (efetivamente o primeiro “tijolo no muro”), antes de passar para outros “tijolos” de seus relacionamentos, com uma mãe superprotetora e professores que praticavam bullying. ‘Sempre que algo ruim acontece, ele se isola um pouco mais’, explicou Waters (BLAKE, 2012, p. 292).

Bob Ezrin compreende que a história centrada apenas na vida de Waters poderia não ter o apelo comercial necessário, entende que não teria a profundidade necessária para a narrativa do álbum, seria necessário buscar também na história de Syd Barrett partes da outra metade da história de Pink, construindo assim, um personagem fictício que teria tido uma vida muito intensa e afetada pelos “tijolos” que o cercavam. Como descrito por Blake, com destaque para a fala de Ezrin:

Ezrin sugeriu ampliar a história. ‘Nós a modificamos para evitar que fosse um trabalho completamente autobiográfico. Roger estava com 36 anos na época e aquela era ‘a história de Roger Waters. Minha intuição, contudo, era a de que o público provavelmente não estaria interessado nas queixas de um roqueiro de 36 anos de idade. Mas eles talvez se interessassem por um personagem da Gestalt, e Pink, como uma combinação de todos os roqueiros dissipados que já conhecemos e amamos. E isso nos permitiu entrar em umas coisas realmente loucas’. A segunda parte da história foi inspirada na experiência de Waters com a indústria musical e o legado de Syd Barret. Pink se torna aquele roqueiro disperso, cheio de drogas e forçado a subir no palco, onde começa a alucinar e se transforma em um megalomaniaco hitleriano (BLAKE, 2012, p. 293).

Assertivamente transformaram Pink em um personagem muito mais profundo, um produto de seu meio, que agora contava em partes com as memórias de Waters, e com o declínio de Syd Barrett em sua breve vida como *popstar* e também uma profunda viagem a psique humana, mostrando como uma pessoa pode criar seu autoisolamento com a alienação da vida por meio de as circunstâncias que o cotidiano proporciona. A criação desse personagem complexo e sua construção é descrita pelo produtor Ezrin: “se você ler as letras originais, Roger estava sendo muito honesto

quanto ao seu medo, dor e isolamento, diz Ezrin”. “Mas quando o transformamos em Pink, demos a ele ainda mais medo, dor e isolamento” (BLAKE, 2012, p. 293).

Para a construção da narrativa, agora temos Pink que tornou-se um *pop-star*, nos moldes dos *rockstars* dos anos 1960 e 1970 que com a fama, reuniu em seu entorno pessoas interessadas em todas as possibilidades que uma vida como essa oferta (festas, drogas, fama, riqueza, sexo sem compromisso etc.), não distante da interpretação desse tipo de persona, nos últimos anos tivemos dois artistas representados em filmes de grande sucesso com a mesma persona, primeiro foi Fred Mercury com o filme *Bohemian Rhapsody* (BOHEMIAN, 2018) e o segundo Elton John no filme *RocketMan* (ROCKETMAN, 2019), ambos inspirados na vida de dois grandes músicos *popstar*, que teriam idade e carreira similares a de Pink. Nos dois casos, encontramos situações similares à vivida por Pink; jovens que em busca de um sonho conseguiriam o estrelato, mas que rapidamente, devido a muitas circunstâncias tornaram-se usuários de drogas, e que apesar de estarem sempre repletos de pessoas em seu entorno, sentiam-se isolados, e quanto mais esse sentimento de vazio perseverava, mais o isolamento e o abuso de drogas acontecia.

A história passa enquanto Pink, um jovem e famoso *popstar*, está em turnê, ao mesmo tempo em que os compromissos da turnê desgastam o estado físico e mental do jovem artista. Ele passa por um processo traumático de separação da sua mulher, além de descobrir uma possível traição, forçando-o buscar a fuga por meio de drogas e bebidas; porém, isolado em um quarto de hotel, começa a enfrentar todos aqueles que o fizeram sofrer. Neste momento, as memórias de Pink o sufocam, a primeira delas é sobre a ausência do seu pai, morto na II Guerra Mundial, o qual é lembrado pela ausência.

A segunda memória que o persegue é sobre sua mãe, uma mulher superprotetora, que também sofre com a ausência de seu marido morto na guerra. Importante frisar o contexto dessa história: alguns personagens que aparecem na trama, são mostrados com pouca profundidade narrativa devido ao contexto em que foi criada a obra, assim, a mãe do Pink só transparece ser uma mãe super protetora, mas não mostra o lado dela como mulher, que viveu os horrores da guerra, que ficou sozinha, assumindo o papel de pai, como também tornando-se viúva e precisando assumir a criação e o sustento de seus filhos.

O *single*⁴² *Another Brick in The Wall part II* que se tornou uma parada de sucesso com seu videoclipe, com crianças marchando para uma máquina que as tornaram todas iguais, criticando o sistema educacional da época, mais especificamente o sistema britânico, criou a ilusão que Waters criticaria apenas o sistema educacional, tornando-se a figura do professor autoritário, como a representação simbólica de mais um tijolo no muro, entretanto, a música que antecede⁴³ a supracitada, ela coloca o professor também como vítima de um sistema familiar falido que dilacera a empatia que possa vir ser construída entre uma pessoa com a outra. Posteriormente justificado por Waters (PINK, 2000), a crítica não seria apenas para todo o sistema, mas sim, aos maus professores, que não incentivam e motivam os alunos. Retornando a narrativa de *The Wall*, a escola torna-se mais um tijolo no Muro, distanciando o aluno, neste caso Pink, devido ao bullying recebido pelo próprio professor enquanto escrevia um poema em sala de aula.

Com a ausência do pai, a mãe superprotetora e o antiquado processo educacional, Pink coleta em suas próprias memórias os primeiros tijolos que utilizaria para construir seu próprio muro; os outros tijolos são fonte de seu cotidiano, que auxiliam no processo de isolamento.

Com o rompimento do relacionamento com sua mulher, Pink, busca nas bebidas alcoólicas e também nas drogas seu refúgio, não encontrando, ele também busca na relação instantânea e perecível com as *groupie*; porém, nem mesmo com drogas e prazeres sexuais ele consegue sair do estado mental que ele entra, assim, ele torna-se totalmente isolado.

Neste estado que Pink se encontra, ele imagina-se como um ditador fascista, que nos moldes de Hitler e Mussolini, aproveita seus fãs, que agora são seguidores, para se voltarem contra minorias enquanto se aprofunda em seu isolamento e alienação.

Essa situação muda quando Pink cria internamente seu próprio julgamento, onde além de um juiz e um promotor chama sua mãe, seu professor e sua mulher como testemunhas de seu julgamento, todos justificando e argumentando sua relação com Pink, o juiz ao final deliberou sobre a derrubada do Muro. Sem o muro que afastava Pink de ter sentimentos pelo que estava fora agora ele se via com uma nova chance, porém, exposto para sofrer novamente.

⁴² Nome habitual que se dá a uma música que se torna mercadologicamente significativa

⁴³ *The Happiest Days Of Our Lives*

Existem algumas formas de interpretar o final da história de Pink. A diferença entre elas é tênue, pelo fato de que a obra não finaliza a narrativa de forma efetiva e convencional, possibilitando a interpretação que Pink, após o julgamento, fosse descoberto do muro e precisasse encarar a vida de forma mais aberta, e ao mesmo tempo mostrar que as dificuldades que a vida impõe são cíclicas, como descrito na visão de Silva:

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 (SILVA, 2018, p. 238).

O final também pode ser interpretado como um *happy end*⁴⁴ conduzido por uma jornada de esperança compreendendo que apesar dos nossos muros, existem pessoas lá fora que podem ajudar a quebrar nosso auto isolamento, e também precisamos reconhecer nosso próprio muro para poder quebrá-lo. Como descrito no site dedicado a analisar a obra *The Wall*.

Pink assiste impotente (ou talvez fantasia) enquanto sua psique fragmentada se une à persona ditatorial que antagonizou o mundo durante a Segunda Guerra Mundial, assustou-o. nação, matou seu pai e, em essência, afetou sua vida desde o nascimento. Por mais que essa história aponte para a vitimização niilista, também existe uma forte contracorrente existencialista na qual a liberdade não pode ser separada da responsabilidade pessoal. A narrativa culmina em um teste mental tão rico em teatralização quanto mostra o maior palco, com a história de Pink terminando com uma mensagem tão enigmática e circular quanto o resto de sua vida. Seja em última análise vista como uma história cínica sobre a futilidade da vida ou uma jornada esperançosa de morte e renascimento metafóricos, o *The Wall* é certamente um marco musical digno do título "arte" (URICK, 1997).

Em síntese, para compreender *The Wall* com a complexidade e profundidade necessária, primeiro precisamos decompor em partes a obra e compreender a

⁴⁴ *Happy end*, conceito desenvolvido por Edgar Morin no livro. Cultura de massas no século XX (2018), ele exemplifica que a cultura de massas modificou o formato das histórias, diferente da arte grega, o drama agora, finaliza-se sempre com um final feliz, um final que os desafio dos personagens são resolvidos ao final da história.

narrativa e os símbolos apresentados nela. Até o momento temos uma visão história e contextual da obra e também a narrativa que permeia toda ela, nos próximos capítulos entraremos na obra em seus vários formatos de midiáticos.

2.2.2 *The Wall* - Música, letra e paisagem sonora

As músicas do *The Wall* trazem na essência toda a experimentação da banda realizada desde seus primórdios, para além dos sons das vozes, guitarras, baixos e outros instrumentos, *The Wall* está envolto de diversos sons, ruídos, vozes, coral de crianças etc. que contextualizam e/ou levando o ouvinte a adentrar os temas das músicas, entre os sons que compõem a obra os mais incomuns⁴⁵ e importantes são os sons que reconstroem uma paisagem sonora, elemento necessário para alcançar a dramaticidade e narrativa na obra fonográfica. Entre os elementos destacamos: bombas, aviões, ruídos de televisão, ligações telefônicas, gritos do público, diálogos, choro de criança, marchas de soldados, sons de coisas quebrando, sons de briga entre pessoas etc. *The Wall* é uma obra que utiliza da paisagem sonora. Sobre o conceito de paisagem sonora, adotamos a definição de Schafer (2011), que a entende como um campo de estudos:

O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situado a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes. Com a acústica e a psicoacústica aprenderemos a respeito das propriedades físicas do som e do modo pelo qual este é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideias para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica (SCHAFFER, 2011, p. 18).

Sobre música, buscamos em Wagner (2003) uma compreensão que ele apresenta de forma idealizada e poética. O livro *A obra de arte do futuro*, de Wagner, apresenta a música como coração do homem além de ser o que separa e une a dança e a poesia. Como descrito por ele, em 1849:

O oceano separa e une os continentes: do mesmo modo a música separa e une os dois extremos mais afastados da arte humana, a dança e a poesia. A música é o coração do homem; o sangue que, partindo dele, faz o seu percurso circulatório, transporta calor, vitalidade e a cor à carne, exterior, mas

⁴⁵ Incomum neste caso, utilizando de comparação com outras obras similares: álbum musical de Rock and Roll.

os nervos do cérebro levam-lhes por alimento a efervescência de uma força motriz (WAGNER, 2003, p. 73).

Em sua publicação para identificar uma obra de arte do futuro, ele descreve poeticamente sua visão sobre as modalidades artísticas, sempre compondo sua ideia por meio de metáforas, mas deixa claro neste seu texto, a importância da ligação da música com o que ele chama de artes irmãs (poesia e dança), sobre a poesia, aficcionado pela Nona Sinfonia de Beethoven⁴⁶ em seu quarto movimento⁴⁷, colocaria toda sua força criativa para continuar o legado de Beethoven na junção da música com poesia. Para Wagner, a música recebe da poesia uma sequência de sentidos e devolve para ela os sons linguísticos:

Se a música recebe da poesia a sequência, plena de sentido, das palavras na nitidez de recorte que lhes é própria e na unidade entendível que lhes é conferida pela significação e pelo metro, sequência esta que para a música é um corpo, ao mesmo tempo sensível e rico em pensamentos, e lhe permite a fixação do seu elemento sonoro infinitamente fluido não é menos verdade que a música lhe devolve essa sequência de sons linguísticos (WAGNER, 2003, p. 74).

Começamos a análise pela visão de Wagner sobre a música e seu papel em reunir as outras artes, com a intenção de validar nossas hipóteses iniciais com a premissa que *The Wall* pode ser compreendida como uma obra de arte total, como pensada por Wagner. Neste caso, a evidência para continuar a análise está na junção da música à letra ou, como Wagner define, a poesia que, posteriormente pode se reunir com a dança (em nosso caso, a dança compreendida de forma mais abrangente, como a performance cênica) como elementos fundamentais para a obra de arte total.

Para analisar a obra *The Wall* buscamos também a compreensão analítica apresentada por Christian Marcadet, que apresenta um conjunto de princípios

⁴⁶ Existem diversas formas de comprovar a plena admiração de Wagner por Beethoven, para demonstrar isso transcrevemos como Wagner fala de Beethoven em seu próprio livro: “E, se foi colombo quem nos ensinou a navegar o oceano e, desse modo, a ligar entre si todos os continentes do planeta, se, historicamente, com essa descoberta, o homem nacional, míope, se transformou em um homem universal, capaz de tudo ver, ou seja, simplesmente em homem, pois foi também por ação desse outro herói que, sem terra à vista, cruzou a vastidão do mar da música absoluta até lhe encontrar as fronteiras, que se conquistaram os novos litorais, nunca antes pressentidos, os litorais que esse mar deixou de separar do velho e originário continente dos homens, passando pelo contrário a poder ligar entre si a humanidade do futuro, renascida, bem-aventurada na sua condição de artista. Este herói, outra não é senão... Beethoven. (WAGNER, 2003, p. 79-80).

⁴⁷ Sinfonia nº 9, op. 125 - “Coral”: quarto movimento. *Presto - Allegro ma non troppo*

metodológicos para aplicar à análise de canções, que reúne possibilidades que vão para além da análise musicológica tradicional de uma canção, estendendo-a a polos mais amplos, como descrito por ele:

O andamento sócio semiótico aqui preconizado deve ser entendido em seu aspecto mais rigoroso, uma vez que objetiva esclarecer o sentido social e profundo dos fatos-canção a serem observados. Global, conceitual, situacional, relacional, dialética e hierárquica, esta aproximação permite nos abordar os três polos consubstanciadas das canções: o sentido, o campo social e as formas (MARCADET, 2007, p. 114).

Assim, buscaremos compreender o sentido social e profundo do que Marcadet chama de fatos-canção⁴⁸ analisando diversos fatores da canção, sendo eles sobre sua criação e produção, mas como também sobre ordem social e cultural apresentado na obra *The Wall*.

Também utilizamos de Marcadet o princípio de que fontes e recursos são aplicados à análise da canção, não apenas para reunir informações relevantes, mas também em algumas possibilidades para confrontá-las. As principais fontes utilizadas, mas não as únicas são:

O Disco *The Wall* lançado em 1979⁴⁹ como disco duplo (LP) contendo 81:09 min pelas gravadoras Harvest/Columbia, contendo 26 canções.

Além do disco utilizamos uma entrevista onde Waters (1979) explica faixa por faixa do disco para o radialista Tommy Vance para o programa *The Friday Rock Show* da BBC Radio 1.

Também utilizados das biografias principais do grupo, a escrita por Mark Blake (2012) e Nick Mason (2012), além da extensa pesquisa de Franco da Silva, que analisa por completo o disco. Além dessas fontes primárias, utilizaremos um *site* criado e dedicado em analisar a obra *The Wall* (www.thewallanalysis.com) onde encontramos a análise mais profunda sobre a obra, além de ser coletiva, com comentários de várias pessoas que analisam a obra.

Analisaremos a obra faixa a faixa do disco *The Wall* (PINK, 1979), numerando as músicas de forma progressiva, de acordo com a divisão do disco duplo com a

⁴⁸ Como descrito por Marcadet (2007, p. 114). Por fato-canção, entendo a manifestação de não importa qual natureza - de ordem social, artística, semiótica, econômica, jurídica, ética, ou outra -, em relação direta com os acontecimentos dos domínio-disciplina das canções.

⁴⁹ Em 30 de novembro para o Reino Unido e 08 de dezembro para os Estados Unidos.

subdivisão entre os lados de cada disco (somando quatro lados) como apresentada na tabela a seguir.

TABELA 1 - Lista das músicas do álbum *The Wall*

Lado 1 (primeiro vinil)			
N.º	Título	cantores principais	Duração
1	"In the Flesh?"	Waters	03:19
2	"The Thin Ice"	Gilmour, Waters	02:27
3	"Another Brick in <i>The Wall</i> part I"	Waters	03:21
4	"The Happiest Days of Our Lives"	Waters	01:46
5	"Another Brick in <i>The Wall</i> part II"	Gilmour, Waters	03:21
6	"Mother"	Gilmour, Waters	05:36
Lado 2 (primeiro vinil)			
N.º	Título	cantores principais	Duração
7	"Goodbye Blue Sky"	Gilmour	02:45
8	"Empty Spaces"	Waters	02:10
9	"Young Lust"	Gilmour	03:25
10	"One of My Turns"	Waters	03:35
11	"Don't Leave Me Now"	Waters	04:16
12	"Another Brick in <i>The Wall</i> part III"	Waters	01:14
13	"Goodbye Cruel World"	Waters	01:13
Lado 3 (segundo vinil)			
N.º	Título	cantores principais	Duração
14	"Hey You"	Gilmour, Waters	04:40
15	"Is There Anybody Out There?"	Waters	02:44
16	"Nobody Home"	Waters	03:26
17	"Vera"	Waters	01:35
18	"Bring the Boys Back Home"	Waters	01:21
19	"Comfortably Numb"	Gilmour, Waters	06:24
Lado 4 (segundo vinil)			
N.º	Título	cantores principais	Duração
20	"The Show Must Go On"	Gilmour	01:36

21	"In the Flesh"	Waters	04:13
22	"Run Like Hell"	Waters	04:19
23	"Waiting for the Worms"	Gilmour, Waters	04:04
24	"Stop"	Waters	00:30
25	"The Trial"	Waters	05:13
26	"Outside <i>The Wall</i> "	Waters	01:41

Fonte: Elaborada pelo autor.

Importante esclarecer que a análise das músicas se dará na ordem do álbum lançado em 1979, em sua primeira versão – o que não significa, como já comentado sobre a análise da narrativa, a ordem das canções não segue necessariamente a ordem da narrativa. Isso se atribui, como alertado por Silva “[...] em virtude da sua própria confusão mental, repleta de flashbacks, alucinações, memórias e temores” (2018, p. 243).

O primeiro disco, em seu lado 1, apresenta um *flashback*, passando pelos primeiros traumas da vida de Pink, apresentando sua relação com a família, mais especificamente com o pai morto na Primeira Guerra Mundial, com sua mãe superprotetora e com a escola e seus professores.

A primeira música *In the Flesh?* tem função narrativa como um prelúdio, além de levar o nome da última turnê que acabou culminando na criação do álbum *The Wall*, ela apresenta diversos elementos sonoros que compõem o álbum e podem ser compreendidos como os primeiros *leitmotiv* da obra, antecedendo muitos sons que marcam dramaticamente a obra, tais como: sons de guerra com bombas estourando, aviões passando e posteriormente caindo etc. Esses sons fazem parte da paisagem sonora de Waters, que quando criança, morando no Reino Unido, vivenciou ataques feitos por alemães em território inglês. Uma outra característica marcante é a bateria que em alguns momentos simula uma verdadeira fanfarra militar.

Existem várias interpretações da canção, a mais clara é que ela é prelúdio onde apresenta Pink não apenas discursando para uma plateia, mas como também indicando que sua narrativa está começando, como podemos interpretar em sua letra:

Então você pensou
Que talvez gostasse de ir ao show
Para sentir a calorosa emoção da confusão
Aquele 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 desses olhos frios
 Você apenas tem de, com as garras
 Abrir o seu caminho através desse disfarce.
 LUZES!
 Role os efeitos sonoros!
 Ação!
 Deixe cair neles!⁵⁰ (PINK, 1979)

Com o show anunciado, ou o nascimento de Pink, chegamos ao final, com uma bomba lançada com um assovio de queda que no lugar de uma explosão, surge um choro de criança, assim, podemos interpretar que Pink estaria nascendo e que todos os sons indicam a guerra que o personagem irá travar em a sua vida.

A próxima música, a segunda na ordem estabelecida, é a música *The Thin Ice*, que inicia com o choro da criança, como uma continuação da primeira música. Os vocais estão divididos entre Gilmour e Waters. Na primeira parte Gilmour com uma voz suave, simulando uma mãe falando ao pé de ouvido para seu filho recém-nascido, sobre o que pode ser algo bom, como o mar ou o céu azul. Quando entra a voz de Waters com uma ardência tragicômica comum em algumas músicas que ele assume os vocais a sonoridade tem uma pequena alteração, com uma nota só tocando cadenciadamente não mais com a mesma suavidade, continuam os conselhos de seus pais e o final a música torna-se um rock pesado com bateria e solo de guitarra, como se Pink se assustasse com o que poderia acontecer.

Deixe cair neles!
 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
 Ooooh bebezinho
 Ooooh azul claro
 Ooooh bebezinho
 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

⁵⁰ (A tradução dos textos em língua estrangeira aqui citados é de nossa responsabilidade) 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 wanna find out what's behind these cold eyes / You'll just have to claw your way through this disguise. / Lights! / Roll the sound effects! / Action! /Drop it on 'em!

Enquanto você arranha o gelo fino⁵¹ (PINK, 1979)

Enquanto a segunda canção era possivelmente imaginação das lembranças de Pink, a terceira *Another Brick in The Wall part I* pode ser compreendida com a primeira memória de Pink, quando ele encontra uma fotografia de seu pai e, ao mesmo tempo, ele pergunta se o pai tinha lhe deixado mais alguma coisa, e a resposta é que ele estaria metaforicamente recebendo seu primeiro tijolo para a construção de seu muro, devido à ausência de seu pai. A voz de Waters com um pequeno atraso (*delay*) que se repete, como se houvesse falando para si mesmo, ao final da música, crianças gritando como se fosse uma mancha sonora bem baixa, mas que dá a ideia de que Pink estaria em um lugar onde outras crianças estariam brincando e ele perdido em seus pensamentos.

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?
Ao todo, foi apenas um tijolo no muro
Ao todo, foram apenas tijolos no muro⁵² (PINK, 1979)

A última música acaba com um som de hélice de helicóptero que vai aumentando até unir com a quarta canção do álbum *The Happiest Days of Our Lives*. Após o helicóptero é apresentado um outro personagem da narrativa de Waters, que é o professor, gritando palavras de ordem às crianças com um megafone. Além do baixo com uma variação similar à última música, temos uma bateria marcante que estabelece o tempo da música. A introdução do professor na narrativa coloca ela como um algoz das crianças na escola, mas também como vítima de um sistema familiar falido, apesar da letra ser sarcástica, como se fosse uma criança zombando do professor com seus amigos, é possível compreender que o sadismo do professor é resultado também do ambiente corrosivo que ele vive. O próprio Waters (1979), em entrevista, informa que não é uma crítica generalizada a educação, mas sim, a alguns

⁵¹ Momma loves her baby / And daddy loves you too / And the sea may look warm to you babe / And the sky may look blue / 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 icell.

⁵² Daddy's flown across the ocean / Leaving just a memory / A snap shot in the family álbum / 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*.

educadores que torturam as crianças. Na letra podemos observar os aspectos mencionados:

Quando nós crescemos e fomos para a escola
 Havia 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 deles⁵³ (PINK, 1979)

A quinta canção do álbum é também a que seria lançada como single e alcançado grande sucesso, como já descrito nesta dissertação, seria a *Another Brick in The Wall part II*. Ela utiliza da sonoridade presente nas duas últimas músicas, cantadas por Waters e Gilmour a letra coloca os alunos se opondo ao sistema escolar, utilizando de um coral de crianças para cantar o refrão:

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 muro (PINK, 1979)

Ao final do coro ainda é possível escutar um professor gritando com as crianças, demonstrando novamente a forma errônea de demonstração de autoridade da parte de quem deveria educar:

“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!” (PINK, 1979)

Uma característica sonora desta canção foi a modificação sugerida por Ezrin, que em sua primeira versão apresentada por Waters e Mason recordaria que era

⁵³ 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.

“fúnebre”, podendo ser um pouco depreciativa demais, Ezrin sugeriu a Gilmour que buscasse ir em clubes noturnos para escutar as “batidas de discoteca” (BLAKE, 2012, p. 305), com essa intervenção, a música assumiu uma nova sonoridade. Foi também de Ezrin a ideia de utilizar o coro de crianças⁵⁴, como ele já tinha feito em outros trabalhos com Alice Cooper e Lou Reed..

A última música do lado um, a sexta na ordem estabelecida, é a música *Mother*, um dueto entre Waters assumindo o papel do filho e Gilmour o da mãe. No portal dedicado à análise de *The Wall* (URICK, 1997) eles comentam a possível felicidade que Sigmund Freud teria se tivesse visto a canção *Mother*, devido ao fato de ela ser uma obra que narra com precisão suas ideias sobre a relação de mãe com seu filho. Aqui Pink é um adolescente, mas pergunta a sua mãe como se fosse uma criança com metade da sua idade o que pode demonstrar imaturidade ou até mesmo sarcasmo por parte dele. Sua mãe o responde com palavras e ideias de superproteção, isolando Pink de qualquer situação, e ajudando ele a construir seu próprio muro, como vemos na letra:

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?
 Mãe eu deveria me candidatar a presidente?
 Mãe eu deveria confiar no governo?
 Mãe eles irão me colocar na linha de fogo?
 Ooooh aah, isto é apenas uma perda de tempo
 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 muro
 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?
 Silêncio agora baby, baby não chore
 Mamãe vai checar todas as suas namoradas por você

⁵⁴ O coro de crianças foi da Escola Islington Green, que contava com um professor de música que consideravam como “anarquista”. Com a repercussão da canção, a escola foi alvo de críticas e questionamentos, mas os pais não viam problemas com a participação dos filhos, a escola recebeu uma doação de umas mil libras e os alunos apenas uma cópia do álbum. Em 1994 um advogado entrou com uma ação para que algumas das crianças recebessem royalties, em 2007 alguns dos alunos receberam um valor adicional. (BLAKE, 2012, p. 306).

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
 Ooooh Baby Ooooh Baby Ooooh Baby
 Você sempre será um bebê para mim
 Mãe, precisava ser tão alto?⁵⁵ (PINK, 1979)

Como podemos observar, uma mãe superprotetora, o que o próprio Waters em entrevista (WATERS, 1979) posteriormente comenta que não que essa característica seja ruim, geralmente é praticada com as melhores intenções de uma mãe, entretanto, isso possibilita um isolamento da criança, que poderá não ter capacidade de enfrentar as dificuldades da vida, no caso do personagem central, foi o que ocorreu, sua superproteção, acabou isolando ele de ter sentimentos e atitudes perante o que está externo a ele, neste caso ele culpa sua mãe por essa prática.

Algumas perguntas e respostas são importantes para entender o contexto da obra. Quando há a pergunta sobre “bombas”, Pink pode estar lembrando da infância dele, lembrando dos efeitos da II Guerra Mundial na Grã-Bretanha, que entre 10 de julho de 1940 a 31 de outubro do mesmo ano, a força aérea nazista (Luftwaffe) confrontou a força aérea real britânica (RAF), sob espaço área do Reino Unido, causando morte, ferimento e destruição, o que marcaria toda a sociedade, por não acreditarem que a guerra chegaria tão próximo. Uma outra forma de analisar contextualmente essa pergunta de Pink é que a obra foi produzida no auge da guerra fria, onde o maior medo gerado era na possível guerra com bomba nucleares entre as potências que financiavam a guerra.

Outra observação importante, comum em casos de mães que sufocam seus filhos com superproteção, é a relação que o mesmo terá no futuro com uma outra mulher, e nesta canção, Pink já encara mais dois tijolos no muro, sua mãe

⁵⁵ 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 / Mother should I run for presidente / Mother should I trust the government / Mother will they put me in the firing line / Ooooh aah, is it just a waste of time / 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* / 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? / 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.

superprotetora, mas também a idealização de uma mulher que deverá representar o mesmo papel de sua mãe.

Com esta música encerramos o lado um do disco duplo *The Wall*, que apresenta Pink por meio dos *flashbacks* retornando em momentos importante de sua história que foram essenciais para seu isolamento, conhecendo melhor seus algozes, sendo representados pela mãe, pelo pai/guerras, e pelo professor.

No segundo disco vamos acompanhar a transição de Pink criança/adolescente, passando pela juventude e vida adulta, além de conhecer outros personagens como a mulher e as *groupies*. Neste momento Pink se transforma em um astro do rock e carrega a fama, o isolamento e o abuso com drogas.

A sétima canção, *Goodbye Blue Sky* a canção começa com a paisagem sonora ao som de pássaros até um som de longe simulando um avião que se aproxima, quando escutamos a frase falada por uma criança: “olha mamãe, tem um avião no céu”⁵⁶, mas rapidamente faz sua transição para uma densidade sonora que coloca o ouvinte em uma situação dúbia de conforto e boa parte do tempo de tensão. A canção de forma objetiva fala sobre a tensão que a II Guerra Mundial criou com a ocorrência de do ataque da Alemanha Nazista ao território do Reino Unido. Como observamos em sua letra:

Você já viu as pessoas apavoradas?
 Você já ouviu as bombas caindo?
 Você já se perguntou por que tivemos que correr para buscar abrigo?
 Quando as promessas de um admirável novo mundo
 Desfraldadas sobre um limpo céu azul
 Oooooooooooo ooooo ooooo
 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 Adeus⁵⁷ (PINK, 1979)

Na oitava canção, *Empty Spaces*, Pink continua oniricamente fazendo perguntas, agora, para ele mesmo, apesar de ter um sujeito oculto “nós” no texto, que podemos interpretar como se fosse Pink alucinado uma conversa com sua mulher.

⁵⁶ “Look mommy, there's an aeroplane up in the sky”, frase gravava por Harry Waters, filho de Roger Water, com três anos de idade (nasceu em novembro de 1976)

⁵⁷ 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 / Oooooooooooo ooooo ooooo / 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.

No início da canção é possível escutar o fragmento de uma voz humana, entretanto é impossível de compreender o que está falando, no *site* (URICK, 1997), que analisa a obra podemos ter acesso a fala, que no disco é gravada ao contrário, muito baixo, por isso não é audível. A fala restabelecida e tocada invertida (agora no formato correto), passa a seguinte mensagem⁵⁸: “Parabéns caçadores! Você descobriu a mensagem secreta! Por favor, mande sua mensagem para *Old Pink*, cuidador da fazenda da diversão, Chalfont” continuando, mas em outra mensagem, escutamos “Roger, Caroline⁵⁹ ao telefone”.

Buscando compreender as mensagens encontramos em diversos *sites* e fóruns na Internet uma possível interpretação da mensagem oculta deixado por Waters, a mais comum interpretação é que Waters estaria debochando daqueles que estivessem procurando uma resposta. Uma outra compreensão é que o citado “Old Pink”, seria Syd Barrett, o primeiro vocalista e compositor do Pink Floyd, que sairia do grupo por problemas mentais, o que corrobora com isso, é que o termo “Funny Farm” é conhecido por ser uma variação popular da forma de designar “hospício” para os ingleses. Essa brincadeira possibilita também entender que deixamos por hora Waters e sua história, e entramos agora na de Syd Barrett. Como já apresentado, não temos mais uma criança atormentada pela morte do pai, pela mãe superprotetora e nem pelos professores. Agora temos um superstar, afundado em sua psique e também no uso de entorpecentes. Voltamos na letra, onde encontramos um Pink questionando como fechará as lacunas, aqui compreendidas como emocionais, em sua parede:

O que devemos usar para preencher o espaço vazio?
Onde costumávamos falar
Como irei preencher as lacunas finais?
Como irei completar o muro? (PINK, 1979)

A próxima musica *Young lust*, a nona canção do disco onde o jovem Pink, um hard rock, com um ritmo que sugere sexualidade, sobre a letra entramos agora na vida superficial, vivido no meio sexo e drogas, vivendo uma verdadeira luxúria. Como vemos em sua letra:

Eu sou apenas um garoto novo
Um estranho nesta cidade

⁵⁸ Hello Looker! Congratulations! You have just discovered the secret message. Please send your answer to old Pink' Care of the funny farm, Chalfont... Roger, Caroline's on the phone... (URICK, 1997).

⁵⁹ Carolynne Christie - Membro da aristocracia britânica, ex mulher de Waters.

Onde está toda a diversão?
 Quem vai mostrar o lugar para este estranho?
 Eu preciso de uma mulher safada
 Eu preciso de uma garota safada
 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 garota safada⁶⁰ (PINK, 1979)

Uma coisa interessante é que Pink acaba se envolvendo exatamente com uma mulher (*dirty*), como a mãe dele sugere para ele não se relacionar. A situação descrita na canção é muito comum no meio do *show business*, qualquer artista do mesmo período, se for ler sua biografia, vai encontrar histórias, em quartos de hotel, com mulheres e homens, vivendo em luxúria uma vida de sexo e drogas. Ao final da música, escutamos uma ligação telefônica, com o seguinte diálogo, descrito e interpretado por Silva:

“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’ (SILVA, 2018, p. 263)

Pink compreende essa ligação como se fosse traição de sua mulher, o que faz ele ser arrastado novamente para seu isolamento.

Na décima música, *One of my Turns*, Pink agora está em seu quarto de hotel com uma *groupie*, possivelmente tentando esquecer o sentimento que criaria com a imaginação de que sua mulher estivesse traindo. A canção começa com um diálogo que não faz parte da letra. Nele encontramos a *groupie* exaltando o quarto e as guitarras de Pink, juntando com ligação do atendente do hotel pedindo desculpa pela última informação dada a Pink, como descrito e interpretado por Silva:

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 maior que nosso apartamento/ Uh, posso tomar um pouco de água?

⁶⁰ 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 / 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.

Você quer um pouco? Huh? ". 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". Presume-se que ele passou alterado pela recepção e despertou a preocupação do gerente [...]. A mulher vai até o banheiro: "Uau! Olhe para esta banheira! Quer tomar um banho?!/ O que você está assistindo? Olá? Você está se sentindo bem? (SILVA, 2018, p. 262-263).

Um calmo Pink começa a responder à *groupie*, mais rapidamente ele se torna contundente e posteriormente violento em suas respostas, a sonoridade também, sai de um tranquilo órgão simulando uma canção fúnebre, para se tornar uma peça de hard rock. Na letra encontramos dois momentos diferentes: primeiro Waters, como se estivesse falando com sua mulher, e como ele se sentia em relação ao seu relacionamento, tudo isso, certamente passando em sua mente, por estar no quarto com outra mulher. O segundo quando ele inicia a conversa com a mulher que há acompanha, ele já está exaltado e até mesmo fala isso para ela "apenas um de meus dias ruins" como observamos na letra:

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 lâmina de barbear
 Apertado como um torniquete
 Seco como um caixão funerário
 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?
 Você gostaria de chamar os policiais?
 Você acha que é hora de eu parar?
 Por que você está fugindo?⁶¹ (PINK, 1979)

⁶¹ 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 / 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 TV? / 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? / Would you like call the cops? / Do you think it's time I stopped? / Why are you running away.

A música, além de soar um rock *pesado*, apresenta diversos efeitos sonoros perturbantes, contemplando uma paisagem sonora com coisas sendo quebra e sons de carro e outros barulhos externos, após os excessos cometido por Pink em seu nível mais profundo de apatia, ele cansa e até mesmo sugere para que a mulher chame policiais, até que ele foge dele.

Na décima primeira canção, *Don't Leave Me Now*, Pink encontra-se exaurido em estado catatônico. A sonoridade representa com exatidão a sensação que Pink está passando, como interpretado por Silva:

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 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 [...]. 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 (SILVA, 2018, p. 265-268)

A sonoridade da canção acompanha com exatidão o que Pink narra em sua letra, um misto de culpa e obsessão, ao mesmo tempo com um olhar machista e possessivo:

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 baby
 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
 Por que você está indo embora? Oh Baby! ⁶² (PINK, 1979)

⁶² 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 / 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 /

A canção encerra com diversas vozes sobrepostas, como se na cabeça de Pink ele escutasse diversas pessoas, e ao mesmo tempo, um som de apertar um interruptor, tentando desligar essas vozes, até que ele grita e inicia-se a décima segunda canção, *Another Brick in The Wall part III*, que encerra uma trilogia dentro da própria obra e que estabelece a relação com a alegoria de criação do muro, como se ela agora estivesse fechada, com a complemento que faltava, que a própria intenção de Pink em se isolar, agora ele realmente estava assumindo sua alienação com qualquer tipo de sentimento e estímulo que viesse de fora, nem carinho, nem mesmo drogas reverteriam seu isolamento. Como vemos na letra:

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 muro (PINK, 1979)

O próprio Waters, em entrevista, descreve que nesta canção Pink vê que o isolamento é uma necessidade, devido a tudo o que o levou ele viveu até aquele momento. Na décima terceira canção *Goodbye Cruel World* Pink se despede do outro lado do mundo, dizendo adeus e avisando que nada o faria mudar de ideia. Uma música que simula a possibilidade de estar tudo bem. A letra de forma objetiva, apresenta a mesma ideia:

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
 Adeus⁶³ (PINK, 1979)

Assim é encerrado o processo de autoisolamento de Pink. Também encerra o lado dois do disco duplo lançado em 1979, esse disco inicia com o adeus de Pink para o céu azul cheio de bombas, demonstrando que o que viria não continuaria sendo

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!

⁶³ Goodbye cruel world / I'm leaving you today / Goodbye (3x) Goodbye all you people There's nothing you can say / To make me change / My mind / Goodbye

ruim, e encerra com o adeus a tudo que ele acredita que contribuiu para seu autoisolamento.

No disco dois no seu lado três começamos com o muro construído e por trás dele uma grande viagem à psique de Pink e seus distúrbios. Todo o lado três é passado dentro da imaginação⁶⁴ do personagem, onde ele se questiona sobre a atitude tomada, as consequências que o isolamento está trazendo e em alguns momentos passa por esperança, a mesma que ele irá retratar daqueles soldados que estão em guerra e que esperam um dia retornar, e por fim, ele é “acordado” porque o show precisa continuar.

Na décima quarta canção, *Hey You*, temos Pink isolado do mundo, como ele mesmo decidirá, entretanto, dentro de sua própria confusão mental, ele tenta se conectar com quem está fora, ele vai chamando pessoas que ele compreende como iguais e estimulando eles a lutarem contra o isolamento, como vemos na letra:

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 lutar
 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?
 Abra seu coração, eu estou chegando em casa
 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 dele
 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 cairemos⁶⁵ (PINK, 1979)

⁶⁴ Fisicamente na narrativa, podemos interpretar também que ele está dentro do quarto de hotel.

⁶⁵ 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/ 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/ 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/ Hey you! out there on the road/ Doing what you're told, can you

No decorrer da canção, Pink, enfrenta sua criação, o muro, que agora está alto demais para conseguir passar por ele. Uma outra alegoria simbólica é o verme, que Waters coloca em entrevista para rádio, que ele utiliza sempre para demonstrar a decadência, ele ainda explica, que quando se está isolado está também em um processo de deterioração.

A décima quinta canção é *Is There Anybody Out There* é uma profunda e introspectiva canção que reflete a situação mental decadente de Pink, que hora é agressivo e outras vezes passivo, nesta canção temos em sua letra apenas uma frase cantada quatro vezes: “Tem alguém aí fora?”⁶⁶ sobre a sonoridade a análise no site sugere assertivamente que “a atmosfera criada pelo violão clássico solitário apoiado por uma orquestra contida é de solidão total, sugerindo introspecção” (URICK, 1997). A música ainda teria em seu início, com um som ambiente, um trecho de um programa de TV⁶⁷. Em algumas análises é possível observar uma tentativa de ligar o trecho como se tivesse alguma informação referente ao disco. A análise mais próspera indica que o assunto é o inevitável julgamento de um homem, o que está próximo de ocorrer com Pink.

A décima sexta canção é *Nobody Home*. Pink, apesar de estar em um mundo próprio dentro de seus próprios devaneios, ele também está em lugar físico, em um quarto de hotel, onde continua catatônico, mudando os canais de uma televisão. Neste espaço físico real ele começa a analisar o que ainda ele tem, tentando demonstrar um pouco de força por ter algumas coisas, existe uma crítica clara ao show business, porque um artista chega ao estrelato, consegue fortuna, mas em muitos casos fica como Pink, alienado apesar do aparente sucesso. A relação com a posse de algo, é diferente do que já vimos o próprio Pink ter, enquanto em *Young Lust* a luxúria é algo que desdobra em deslumbramento e entusiasmo. Nesta canção, Pink está caído sem forças para levantar:

Eu tenho um livrinho preto com meus poemas.
Tenho uma bolsa com uma escova de dentes e um pente.
Quando eu sou um bom cachorro, às vezes eles me jogam um osso.
Eu tenho faixas elásticas para manter meus sapatos em.
Tenho aqueles azuis inchados das mãos.

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

⁶⁶ Is there anybody out there?

⁶⁷ O programa de TV é a série de western de 1967, Gunsmoke, em seu episódio intitulado “Fandango”. (URICK, 1997).

Eu tenho treze canais de merda na TV para escolher.
 Eu tenho luz elétrica.
 E eu tenho uma segunda visão.
 Eu tenho incríveis poderes de observação.
 E é assim que eu sei
 Quando tento passar
 No telefone para você
 Não haverá ninguém em casa.
 Eu tenho o penteado do Hendrix.
 E o inevitável buraco queima
 Tudo na frente da minha camisa de cetim favorita.
 Tenho manchas de nicotina nos dedos.
 Eu tenho uma colher de prata em uma corrente.
 Eu tenho um piano de cauda para sustentar meus restos mortais.
 Eu tenho olhos selvagens.
 E eu tenho um forte desejo de voar.
 Mas não tenho para onde voar.
 Ooooh, Bebezinho. Quando atendo o telefone
 Ainda não há ninguém em casa.
 Eu tenho um par de botas Gohills
 E tenho raízes desbotadas.⁶⁸ (PINK, 1979)

Algumas coisas que Pink diz que tem possuem diversas ligações com a realidade, como por exemplo a “camisa de cetim”, que no início do grupo era vestimenta obrigatória dos integrantes, principalmente de Syd Barrett, a colher de prata, que é um instrumento comum utilizado para usuários de heroína, e naquele momento, um dos problemas pessoais principais de Wright era seu vício na droga, e também um dos problemas enfrentados por ele que viria ser o estopim para sua saída do grupo.

A décima sétima canção, *Vera*, é mais uma dessas lembranças de pessoas que Waters traz para a narrativa. A pessoa que ele se refere é a cantora e radialista Vera Lynn, conhecida popularmente como a “Namorada das Forças Aliadas”. Em 1975 ela foi condecorada como “Comandante da Ordem do Império Britânico” devido a sua relevância no período da guerra. Ela é uma ligação simples e rápida com o que pode se sentir de esperança na guerra. No caso de Pink, podemos interpretar que ela, além de personagem importante em sua memória, conectando diretamente a figura dela

⁶⁸ I've got a little black book with my poems in. / 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 hand blues / I've got thirteen channels of shit on the T.V. to choose from / I've got electric light / And I've got second sight / I've got amazing powers of observation / And that is how I know / When I try to get through / On the telephone to you / There will be nobody home / I've got the obligatory Hendrix perm / And 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 / And I've got a strong urge to fly / But I've got nowhere to fly to / 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.

com a esperança que tinha no retorno de seu pai, ele também lembra dela como uma esperança de retorno, para sair daquele estado em que se encontrava, como observamos na letra da canção:

Alguém aqui se lembra de Vera Lynn?
Lembram-se como ela disse que
Nós nos encontramos novamente
Em algum dia ensolarado
Vera! Vera!
O que aconteceu com você?
Mais alguém aqui
Sente o mesmo que eu?⁶⁹ (PINK, 1979)

A sonoridade, novamente marcada em seu início com uma paisagem sonora que remete um lugar onde uma televisão⁷⁰ ao fundo passa um filme de guerra, que transparece na canção não apenas o diálogo, mas também sons de tiros e bombas. A canção continua com uma voz trêmula e sofrida de Waters, como se implorasse para Vera. A música, como várias desse lado do álbum duplo, é instrumentalizada por um grupo de cordas da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque.

A décima oitava canção, *Bring the Boys Back Home*, pode ser compreendida como uma música que novamente chama a atenção para a guerra, e não é por uma guerra específica, nem mesmo uma guerra travada pelo personagem, mas sim, qualquer guerra, que sacrifica pessoas. A letra, como veremos, não fala tudo isso, mas Waters em entrevista, comenta que a canção é a principal do disco, é por ela que ele quer passar a mensagem, que pode ser interpretada como precisamos definir melhor quais guerras lutar e com quais objetivos.

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 casa⁷¹ (PINK, 1979)

⁶⁹ 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?.

⁷⁰ O filme que se passa na TV é *Battle of Britain* de 1969, e as falas que são audíveis são: (tradução nossa) "Onde diabos está você?" / "Mais de 47 aviões alemães foram destruídos e perdemos apenas 15 das nossas naves." / "Onde diabos está você, Simon?" (URICK, 1997).

⁷¹ Bring the boys back home (2x) / Don't leave the children on their own, no, no. / Bring the boys back home.

Em sua sonoridade, além da utilização de uma orquestra, o que deixa a música vistosa e muito intensa, é utilizado um coral e trinta e cinco percussionistas, que toca uma marcha militar. Para liderar o grupo de percussão o Pink Floyd contratou o baterista Joe Porcaro para coordenar a produção dessa parte da música. A sugestão de fazer essa orquestração, foi de Ezrin, como descrito por Blake:

Waters concordou com a sugestão de Ezrin de adicionar arranjos para orquestras em diversas canções, incluindo “Nobody Home”, “The Trial” e o que se tornaria “Comfortably Numb”. Os instrumentistas das orquestras New York Philharmonic e New York Symphony foram contratados. “Bring the Boys Back Home” também foi engordada por um coral da New York City Opera e 35 percussionistas tocando caixa (BLAKE, 2012, p. 304).

Apesar da mensagem difusa da canção, sua sonoridade é como se fosse um grito visceral para que ele tentasse se levantar, mas não é dessa forma que ele consegue reverter sua situação física e mental. Ao final da canção, escutamos novamente diversas vozes de fundo em meios de batida na porta. As vozes representam a confusão mental do personagem, que agora escuta as mesmas frases⁷² que escutou em outro momento, sobrepostas e distorcidas.

A décima nona música é *Comfortably Numb*, que em princípio chamaria *The Doctor* devido a boa parte ser a fala de um médico que entra no quarto de hotel onde está Pink e tenta acordá-lo com sedativos, como vemos na letra:

Olá, tem alguém aí?
Apenas acene com a cabeça se você puder me ouvir.
Tem alguém em casa?
Vamos, agora, eu ouvi que você está se sentindo para baixo.
Bem, eu posso aliviar sua dor
E colocá-lo em pé novamente.
Relaxe, vou precisar de algumas informações primeiro.
Apenas os fatos básicos.
Você pode me mostrar onde dói?
Não há dor que você está retrocedendo.
Um navio distante, fumaça no horizonte.
Você só está passando em ondas.
Seus lábios se movem, mas eu não consigo ouvir o que você está dizendo.
Quando criança, tive febre.
Minhas mãos pareciam dois balões.
Agora eu tenho esse sentimento mais uma vez
Não sei explicar, você não entenderia
Não é assim que eu sou.
Eu me tornei confortavelmente entorpecido.

⁷² Frases que Pink escuta: Está errado! Faça de novo! / Hora de ir! / Você está bem? / Um homem atende, mas ele continua desligando! / Tem alguém aí?. (Tradução nossa): Wrong! Do it again! / Time to go! / Are you feeling okay? / There's a man answering, but he keeps hanging up! / Is there anybody out there? (URICK, 1997).

Ok, apenas um pequeno alfinete.
 Não haverá mais, aaaaaaaaah!
 Mas você pode se sentir um pouco doente.
 Consegues levantar-te?
 Eu acredito que está funcionando, bom.
 Isso vai mantê-lo no programa
 Vamos lá, é hora de partir.
 Não há dor que você está retrocedendo.
 Um navio distante, fumaça no horizonte.
 Você só está passando em ondas.
 Seus lábios se movem, mas eu não consigo ouvir o que você está dizendo.
 Quando eu era criança, tive um vislumbre fugaz
 Pelo canto do olho.
 Eu me virei para olhar, mas se foi
 Eu não posso colocar meu dedo agora
 A criança cresceu, o sonho se foi.
 Eu me tornei confortavelmente entorpecido.⁷³ (PINK, 1979)

Pink não sentia dor, como informa a letra; ele estava em estado catatônico, mentalmente se deteriorando. Essa é uma crítica ao show business que em muitos casos não deixa um astro do rock ou do pop sem descanso, mesmo em uma situação limite. Assim, o médico vem para atendê-lo, injetando medicamentos para que ele reaja.

A canção *Comfortably Numb* é uma das mais famosas do Pink Floyd, ela figura em diversas listas como por exemplo o segundo melhor solo de guitarra, eleito pela revista britânica *Classic Rock* (PAUL, 2018), entre outras tantas, também foi uma das quatro músicas tocadas pelo Pink Floyd no festival Live 8, devido a sua importância e popularidade. Sobre a criação da música, relatos da produção do álbum indicam que a música também foi uma das mais discutidas entre o grupo. Em um primeiro momento existiam duas versões, uma era “bruta e despida de floreios” a outra “grandiosa versão orquestrada em *Technicolor*” (BLAKE, 2012, p. 308). Gilmour queria a mais simples com os solos de guitarra, e Waters e Ezrin, a outra. Apesar de toda a discussão sobre

⁷³ Hello, is there anybody in there?/ Just nod if you can hear me/ Is there anyone home?/ Come on, now, I hear you're feeling down/ Well 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?/ 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 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/ Ok, just a little pinprick/ There'll be no more, aaaaaaaaah!/ 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./ 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.

a criação dessa música, as pessoas envolvidas identificaram que fizeram uma música singular, como descrito por Blake:

Mas, ao menos dessa vez, havia dois lados discutindo: Dave de um lado; e eu [Ezrin] e Roger do outro. Finalmente, o acordo foi feito. O corpo da canção traria o arranjo orquestrado; o resto, incluindo aquele solo de guitarra final incendiário, seria de acordo com a opinião de Gilmour. “Fico tão feliz de termos feito isso”, afirma Ezrin, que claramente adora a canção. “Comfortably Numb ainda me faz pensar em deitar na cama com um cachecol enrolado em volta das orelhas e um travesseiro sobre a cabeça, dizendo ‘me deixem em paz; quero ficar sozinho neste casulo’. Então no final, Dave [Gilmour] irrompe e se declara, e toda uma nova dimensão de beleza e ira é expressada.” Como Gilmour admite com pesar, “acho que coisas como ‘Comfortably Numb’ foram as últimas cinzas da habilidade de Roger e eu para trabalharmos juntos” (BLAKE, 2012, p. 308-309).

Como descrito pelos próprios envolvidos na criação, a sensação que a música oferece é de pura letargia e anestesia, mesmo com “ira e beleza” expressada ao mesmo tempo. Com esta canção encerra o lado três do álbum duplo *The Wall*.

O lado quatro, e último do disco duplo *The Wall*, finaliza o arco narrativo de Pink. Neste momento conhecemos profundamente o personagem principal, todos seus problemas, que se transformaram em tijolos na alegoria simbólico para a construção do muro que isolou ele, levando-o a um estado de alienação do mundo exterior.

Na última canção *Comfortably Numb* encontramos nosso personagem de forma truculenta a ser acordado por um médico porque o *show business* não pode parar. Chegamos ao final com Pink de forma abrupta sendo acordado da sua letargia com a vigésima canção *The Show Must Go on* onde temos um Pink se questionando se deve continuar, confuso como retratado em toda a narrativa, fala com sua mãe e pai, utilizando o termo “ma” e “pá” que pode ser compreendido como um ato de imaturidade sendo proferido por uma criança, como analisamos na letra da canção:

Ooooh, Mamae, Oooh Papai
O show deve continuar?
Ooooh, Pa. Leve-me para casa
Ooooh, Ma. Deixe-me ir
Eu tenho que me levantar
Deve haver algum erro que
Eu não pretendia deixar que
Tirassem minha alma.
Eu sou velho demais, é tarde demais?
Ooooh, Ma, Ooooh Pa, para
Onde foi o sentimento?
Ooooh, Ma, Ooooh Pa,

Vou me lembrar da música?
O show tem que continuar.⁷⁴ (PINK, 1979)

Essa súbita normalidade de Pink é rapidamente mudada com a vigésima primeira canção, *In the Flesh*, que é a primeira canção do álbum, e também o nome da turnê anterior do Pink Floyd e seria o “estopim” para a criação de *The Wall*. A canção apesar de levar o mesmo nome e, até mesmo, ter estrutura sonora ser similar, na letra, conhecemos um novo Pink, que de forma abrupta saiu da letargia para voltar “ao show”.

Neste momento Pink já não é mais um pop star, mas sim um líder fascista, que com sua nova persona estimula seu público a odiar os outros, principalmente minorias⁷⁵, como gays, judeus, negros e jovens. Ele até mesmo avisa ao seu público do show que o outro Pink ficou no hotel, por não se sentir bem, como vemos na letra:

Então você pensou que
Gostaria de ir ao show.
Sentir aquela emoção quente de confusão,
Aquele cadete espacial brilhar.
Eu tenho más notícias para você, raio de sol,
Pink não está bem, ele ficou no hotel
E eles nos enviaram como uma banda substituta
Nós vamos descobrir onde vocês realmente estão.
Há algum estranho no cinema hoje à noite?
Levante-os contra a parede.
[Coral]: Contra a parede!
Há um no centro das atenções, ele não parece certo para mim,
Levante-o contra a parede.
[Coral]: Contra a parede!
Aquele parece judeu!
E esse é um *coon*⁷⁶!
Quem deixou toda essa confusão entrar na sala?
Há um fumando um baseado!
E outro com manchas!
Se eu tivesse o
que queria, teria todos vocês baleados!⁷⁷ (PINK, 1979)

⁷⁴ Ooooh, Ma, Oooh Pa / Must the show go on?/ Ooooh, Pa. Take me home/ Ooooh, Ma. Let me go
Do I have to stand up/ There must be some mistake/ I didn't mean to let them/ Take away my soul./
Am I too old, is it too late?/ Ooooh, Ma, Ooooh Pa, Where has the feeling gone? / Ooooh, Ma, Ooooh
Pa, Will I remember the song? / The show must go on.

⁷⁵ Grupos historicamente alvos de líderes fascistas, que de forma recorrente, utiliza de uma visão simplista e inculta da população, colocando essas minorias como um problema social para suas comunidades, e ao mesmo tempo, atribuindo a eles a dificuldade de melhoria social e econômica em seus territórios, estimulando os pares a serem visto como vítima e se posicionarem contra essas minorias.

⁷⁶ *Coon* é uma abreviação de *raccoon*, um animal semelhante ao guaxinim, e também um tipo de ofensa racista, sem tradução para o português.

⁷⁷ So ya thought ya / Might like to go to the show./ To feel that 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/ We're gonna find out where you fans really stand./ Are there

Na primeira versão a canção encerrava com um choro de bebê, anunciando o nascimento de Pink, nesta versão, temos gritos comuns em um concerto de rock.

Run Like Hell é a vigésima segunda canção do álbum. O show de Pink continua, e sua fascista e mórbida apresentação se torna ainda mais potente, agora não é mais uma simples apresentação musical, é um verdadeiro comício político, nos moldes dos discursos de Hitler para estimular seu público à guerra que ocorria. Ainda na letra, podemos observar Pink ameaçando seu público se não acompanhá-lo nesta cruzada.

Corra. Corra. Corra. Corra.
 É melhor você fazer a cara no
 seu disfarce favorito.
 Com o botão para baixo dos lábios e
 os olhos cegos.
 Com seu sorriso vazio e seu coração faminto.
 Sinta a bile subindo do seu passado culpado.
 Com seus nervos em frangalhos
 Enquanto a concha do berbigão se despedaça
 E os martelos batem na porta.
 É melhor você correr.
 É melhor você correr o dia todo e correr a noite toda.
 E mantenha seus sentimentos sujos por dentro.
 E se você vai levar sua namorada hoje à noite,
 é melhor você estacionar o carro fora de vista.
 Porque se eles te pegarem no banco de trás
 Tentando pegar suas fechaduras,
 Eles vão te mandar de volta para a mãe
 Em uma caixa de papelão.
 É melhor você correr.⁷⁸ (PINK, 1979)

Como em todo o álbum efeitos sonoros estão presentes e sempre colaboram com a narrativa, nesta canção, existe um efeito bem incomum, onde durante a mixagem a produção colocou efeitos diferentes, como descrito por Waters:

Ao final de “Run like Hell”, você pode ouvir uma plateia gritando “Pink Floyd” no lado esquerdo do aparelho de som, se você estiver ouvindo em fones de ouvido, e no lado direito ou no meio, você pode ouça vozes “martelando” eles

any queers in the theater tonight?/ Get them up against *The Wall*./ [choir: Against *The Wall*!] / There's one in the spotlight, he don't look right to me,/ Get him up against *The Wall*./ [choir: Against *The Wall*!]/ That one looks Jewish!/ And that one's a coon!/ Who let all of 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!

⁷⁸ Run, Run, Run, Run / 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 / 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

estão dizendo ham-mer, ham-mer... Ou seja, o público do Pink Floyd, se você quiser, se transformando em um comício.⁷⁹ (WATERS, 1979)

O martelo é mais um símbolo utilizado na narrativa; cruzado simula uma suástica nazista e torna o símbolo de Pink em sua versão fascista. A vigésima terceira canção *Waiting for the Worms* começa com a ordem “um, dois, três, todos!”⁸⁰ em alemão. Nesta canção, temos várias referências ao governo nazista de Adolf Hitler, começa com o grito de ordem, a citação direta na letra sobre “chuveiros e forno”⁸¹, a letra ainda tem outras referências aos fascistas de outros países como os “Blackshirts”⁸² da Itália e os “Britannias”⁸³:

Eins, zwei, drei, todos!
 Oooh, você não pode me alcançar agora
 Oooh, não importa como você tente
 Adeus, mundo cruel, acabou
 Acabou.
 [Gilmour] *Sentado em um bunker aqui atrás da minha parede*
 [Walters] *Esperando os vermes chegarem.*
 [Gilmour] *Em perfeito isolamento aqui atrás do meu muro*
 [Walters] *Esperando os vermes chegarem.*
 Esperando cortar a madeira morta.
 Esperando para limpar a cidade.
 Esperando para seguir os vermes.
 Esperando vestir uma camisa preta [Blackshirts].
 Esperando eliminar os fracos.
 Esperando para esmagar suas janelas
 E chutar suas portas.
 Esperando a solução final
 Para fortalecer a tensão.
 Esperando para seguir os vermes.
 Esperando para ligar os chuveiros
 E acender os fornos.
 Esperando os queers e os guaxinins
 e os vermelhos e os judeus.
 Esperando para seguir os vermes.
 Gostaria de ver a Britannia
 Rule novamente, meu amigo?
 Tudo o que você precisa fazer é seguir os vermes.
 Você gostaria de mandar nossos primos coloridos para
 casa novamente, meu amigo?

⁷⁹ After “Run like Hell” you can hear an audience shouting “Pink Floyd” on the left-hand side of the stereo, if you’re listening in cans, and on the right-hand side or in the middle, you can hear voices going “hammer” they’re saying ham-mer, ham-mer... This is, the Pink Floyd audience, if you like, turning into a rally.

⁸⁰ Eins, zwei, drei, alle! (URICK, 1997).

⁸¹ Entre diversos outros meios a Alemanha Nazista matava Judeus com gases venenosos, dentro de salas com chuveiros e depois incinerava os corpos em fornos (URICK, 1997).

⁸² Blackshirts foi um grupo paramilitar do o Partido Fascista Nacional, conhecido como Squadrisimo, e depois de 1923 tornou-se uma milícia voluntária do Reino da Itália, durante o regime fascista. (URICK, 1997).

⁸³ Britannias referência a União Britânica de Fascistas (URICK, 1997).

Tudo que você precisa fazer é seguir os vermes.⁸⁴ (WATERS, 1979)

Durante a letra, deixamos um destaque [em itálico] onde Waters canta em dueto com Gilmour, transparecendo a luta inconsciente que Pink trava internamente, mostrando que ele percebe que o isolamento não é benéfico, sendo que os “vermes” estão chegando. O verme já tinha aparecido em outra canção (*Hey You*) onde o próprio Waters já tinha identifica o mesmo como símbolo da decadência. De acordo com a análise presente no *síte* (URICK, 1997), a canção vai além das identificações de governos fascistas, e uma ataque a uma ideia crescente de força de opressão mobilizada por um nacionalismo:

Embora escrito a partir de uma inclinação da Segunda Guerra Mundial, “Waiting for the Worms” é amplo o suficiente para lidar com a deterioração recorrente da condição humana ao longo da história como resultado do isolamento pessoal e social. Enquanto empresta imagens líricas de regimes específicos, não é uma música especificamente sobre Hitler e a Alemanha nazista, nem sobre Mussolini, Mosely ou qualquer ditador. Pelo contrário, é sobre tudo isso e muito mais. É um conglomerado de líderes corrompidos e idéias fascistas, uma canção que deixa de ser sobre uma pessoa, líder ou idéia e se torna a força universal de opressão que atormenta as mentes egoístas dos homens desde o início da história humana. É o ímpeto enganoso do nacionalismo extremo, pelo qual alguém acredita que sua nação é suprema sobre os outros (“você gostaria de ver a Britannia reinar novamente?”) Ou que um grupo pode e deve ser segregado e aniquilado porque sua etnia ou crenças diferem das demais. Maioria dominante (“você gostaria de ver nossos primos coloridos em casa de novo?”) (URICK, 1997).

Uma outra característica sonora nesta canção, está na contínua relação com a militarização e com a ordem, enquanto um Coro canta a palavra “*Waiting*” (esperando) Waters utilizando um megafone gritando o resto da sentença, como se fosse uma ordem a um público.

No decorrer da canção, Pink, enfrenta sua criação, o muro, que agora está alto demais para conseguir passar por ele. Uma outra alegoria simbólica é o verme, que Waters coloca em entrevista para rádio, que ele utiliza sempre para demonstrar a

⁸⁴ “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 / 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. / 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. / 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.

decadência. Ele ainda explica que quando se está isolado está também em um processo de deterioração.

Neste momento devido ao nível de confusão mental de Pink, já não é mais possível interpretar de forma clara que os vermes citados por ele são sobre sua demência ou sobre as pessoas que estão do outro lado do muro. Mas tudo isso o ajuda a dar um basta a tudo que está acontecendo em sua mente.

A vigésima quarta música, *Stop*, de apenas trinta segundos, representa o momento que o efeito que as drogas legais e ilegais passam, Pink entra em um lamento e desesperado momento onde, pede que tudo aquilo acabe, e se pergunta, se tudo aquilo pode ter sido culpa dele mesmo, como observamos na letra:

Pare!
Eu quero ir para casa
Tire esse uniforme
e saia do show.
Mas estou esperando nesta cela.
Porque eu tenho que saber.
Eu fui culpado esse tempo todo?⁸⁵ (PINK, 1979)

Um efeito presente na sonoridade da canção é o eco da voz. Não é a primeira vez no disco que é utilizado. Podemos compreender a utilização do efeito, como uma reverberação de sua própria voz em sua mente, a qual, ainda caótica, tenta compreender e achar um culpado para tudo o que ele passou.

A penúltima canção do álbum, a mais teatralizada, é a vigésima quinta, *The Trial*, um julgamento feito em sua própria mente por um juiz que invocando a participação dos outros personagens a mãe, o professor e a mulher. A sonoridade é marcada por uma melodia que simula uma canção circense. Na transcrição da canção abaixo, destacamos os personagens para uma melhor compreensão do diálogo que a canção apresenta:

[Promotor] Bom dia, Verme, sua honra.
[Promotor] A coroa mostrará claramente
[Promotor] O prisioneiro que agora está diante de você
[Promotor] Foi pego em flagrante mostrando sentimentos
[Promotor] Mostrando sentimentos de natureza quase humana.
[Promotor] Isso não serve.
[Promotor] Ligue para o professor!
[Professor] Eu sempre disse que ele não dava certo

⁸⁵ Stop!/ I wanna go home./ Take off this uniform/ And leave the show./ But I'm waiting in this cell/ Because I have to know/ Have I been guilty all this time?

[Professor] No final, sua honra.
 [Professor] Se eles me deixassem do meu jeito, eu poderia ter
 [Professor] colocado ele na linha.
 [Professor] Mas minhas mãos estavam atadas,
 [Professor] Os corações sangrando e artistas
 [Professor] Deixe-o fugir com assassinato.
 [Professor] Deixe-me martelá-lo hoje.
 [Pink] Louco, Minhocas na cabeça. Eu sou louco,
 [Pink] Pirei mesmo.
 [Pink] Eles devem ter levado minhas bolinhas de gude.
 [Coro] Louco, brinquedos no sótão. Ele é louco.
 [Ex-mulher] Sua merda, você está nisso agora,
 [Ex-mulher] espero que joguem fora a chave.
 [Ex-mulher] Você deveria ter falado comigo com mais frequência do
 [Ex-mulher] que falou, mas não!
 [Ex-mulher] Você teve que seguir seu próprio caminho. Você quebrou [Ex-
 mulher] alguma casa ultimamente?
 [Ex-mulher] Apenas cinco minutos, Worm sua honra,
 [Ex-mulher] Ele e Eu, sozinhos.
 [Mãe] Bebezinho!
 [Mãe] Venha para a mãe, baby, deixe-me abraçá-lo em meus braços.
 [Mãe] Senhor, nunca quis que ele se metesse em nenhum problema.
 [Mãe] Por que ele teve que me deixar?
 [Mãe] Verme, sua honra, deixe-me levá-lo para casa.
 [Pink] Louco, além do arco-íris, eu sou louco,
 [Pink] Barras na janela.
 [Pink] Deve ter havido uma porta na parede
 [Pink] Quando entrei.
 [Coro] Louco, além do arco-íris, ele é louco.
 [Juiz] A evidência perante o tribunal é incontestável.
 [Juiz] Não há necessidade de o júri se aposentar.
 [Juiz] Em todos os meus anos de julgamento, nunca ouvi falar de alguém mais
 merecedor de toda a pena da lei.
 [Juiz] O modo como você os fez sofrer,
 [Juiz] Sua esposa e mãe requintadas,
 [Juiz] Me enche o desejo de defecar!
 [Juiz] Desde que, meu amigo, você revelou seu mais profundo medo,
 [Juiz] eu o condeno a ser exposto diante de seus colegas.
 [Juiz] Derrube a parede! (PINK, 1979)

Primeiro temos o promotor, anunciando o julgamento de Pink, invocando o que seria a autoridade máxima o juiz, a quem chama de verme. Vale ressaltar que como o julgamento está passando pela cabeça distorcida de Pink, naturalmente ele criou um personagem para seu autojulgamento que representasse o nível mais alto de decadência ao qual chegou. Para criar um ambiente dentro da mente do Pink, Waters explora a teatralidade pela voz cantando no lugar de todos os personagens, conseguindo mudar o timbre, sotaque e outros artifícios sonoros, para todos os personagens tenham sua própria voz dentro da cabeça do Pink, mesmo que seja saindo de uma mesma pessoa.

O primeiro personagem chamado para o julgamento é o Professor, que continua a dispensar seu ódio em Pink, pedindo para utilizar o próprio símbolo de

fascismo que Pink criou para utilizar contra ele mesmo. A próxima é a sua ex-mulher, que chega apontando o estado que ele conseguiu chegar, situação comum entre relacionamento decadentes, onde um acusa o outro, sem altruísmo algum, além de culpá-lo de não ser atencioso e ser totalmente ausente, possível causa da traição dos dois. Interessante notar, que pela primeira vez ele não se vê apenas como vítima, mas coloca ele como possível culpado dos erros ocasionados em seu relacionamento, o que faz refletirmos que Pink, apesar de alucinado, começa a ter visões mais clara do que ele mesmo criou para ele.

Sua mãe não encarando nenhum equívoco do filho tenta protegê-lo novamente. Pink aparece duas vezes, colocando sua sanidade como uma possível justificativa, numa segunda vez, apesar de não pedir para ser solto do muro, imagina uma porta e uma janela, para tentar olhar e sair de vez em quando para o outro lado. Todos também participam como um coro, logo depois que Pink fala, sugerindo que todos concordam com a situação mental que Pink se encontra.

Ao final o juiz emite sua sentença e ordena que seja quebrado o muro, no estado atual. O medo de Pink era tão grande que ele precisou criar um julgamento, e que pessoas “externas” o tirassem daquele estado. O Muro estava colocando Pink novamente estava em um mundo que poderia machucá-lo, mas pelo menos, existiam outras possibilidades.

Assim chegamos à última canção, com a paisagem sonora de um muro caindo, e um canto quase pastoral, com um coral e Waters, falando como se estivesse finalizando uma parábola, finalizamos com a vigésima sexta canção *Outside The Wall*, a qual não faz parte da narrativa, a história de Pink encerra na destruição do Muro, não sabemos mais o que aconteceu com o Pink, então, a canção oferece uma mensagem, um conselho, para que todos destruam os seus muros, e também ajude o próximo a fazer o mesmo.

Sozinho, ou dois,
Aqueles que realmente amam você
Andam para cima e para baixo do lado de fora do muro.
Alguns de mãos dadas
E alguns reunidos em bandas.
Os corações e os artistas sangrentos tomam posição.
E quando eles deram tudo de si
Alguns cambaleiam e caem, afinal não é fácil
Bater seu coração contra a parede de algum louco (PINK, 1979).

Com vinte e seis canções, Waters, leva o ouvinte a viajar na mente obscura de um personagem perturbado pelas suas próprias ilusões, apresenta também um universo único dentro da música pop e do *rock and roll*, utilizando sons para além do canto e do instrumento, que participavam ativamente de toda a obra, temos bombas, tiros, telefones, uma televisão que ditam a narrativa por diversas canções, carros e sons externos, além de uma plateia, que quando necessário está presente na canção para demonstrar seus entusiasmos, seja com o grupo seja com o partido político de Pink.

No álbum, para além da virtuosidade dos músicos que participam do grupo, temos o contato direto com diversos personagens, que ditam a narrativa, e que aparecem mais do que os próprios artistas da obra.

A junção de uma ideia de performance, com canções e uma letra que amarra toda a narrativa é a força dessa obra, o que é também similar a ideia que Wagner sugere em sua obra *A obra de arte do futuro* (2003) como uma obra de arte total, criando uma obra que não é uma ou outra modalidade artística, mas sim, a reunião de todas elas.

2.2.3 *The Wall* - Ilustração e desenho

The Wall, é uma obra artística diferente se comparada com as obras que os artistas contemporâneos e do mesmo gênero musical do Pink Floyd desenvolveram, tirando alguns poucos casos como The Who, que criou duas “Óperas Rock”, e alguns outros grupos de Rock que criaram o que ficou conhecido como “Álbum conceitual”, que tratava de temas ou histórias específicas. Existem poucos artistas do Rock e da música pop que se aventuraram com a ilustração, desenho e animação entre os casos citamos os Beatles⁸⁶ e Gorillaz⁸⁷. Assim, *The Wall* continua singular por reunir em uma mesma obra diversas modalidades artísticas, em suportes diferentes.

Para Wagner (2003, p. 73), a pintura possibilita a abstração da realidade, o que pode tornar-se parte importante para a construção do drama, além de reproduzir

⁸⁶ Que criou músicas para o disco *Yellow Submarine*, porém, que as biografias registram, o trabalho foi motivado pela necessidade que a gravadora estabeleceu ao grupo para produzir canções para uma animação que ela lançaria (TURNER, 2016, p. 202).

⁸⁷ Talvez a utilização mais incomum após *The Wall*, foi a criação da banda virtual Gorillaz, que foi criado em parceria com o ilustrador Jamie Hewlett com o músico Damon Albarn, o grupo já lançou discos e vídeos clip (COSTA, 2011).

intimamente a natureza por meio da pintura paisagística. Ele está justificando a pintura como obra cenográfica, que possibilita criar um ambiente que seja natural ou abstrato para a interpretação de uma peça de ópera. Wagner não chegou a conhecer pessoalmente as possibilidades que a animação e até mesmo a projeção possibilitariam para a construção de uma narrativa de um ambiente cênico devido seu caráter inovador, se ele tivesse em mãos esses recursos, possivelmente teria aplicado em sua obra, como Waters fez em *The Wall*.

A pintura, neste caso mais precisamente o desenho e a ilustração, feita pelo inglês Gerald Scarfe, conhecido por ser um cartunista político, que fez desenhos para diversos jornais ingleses, também projetou cenários e figurinos para diversas óperas, em Londres, Houston, Los Angeles, São Francisco, Seattle e Nova Zelândia. Para a televisão e cinema, ele trabalhou para o filme *Hércules*, da Walt Disney, escreveu e dirigiu diversos filmes para a BBC e Channel 4, além da produção das animações utilizadas no filme *The Wall*.

Tornou-se parceiro do Pink Floyd no período que o grupo desenvolvia o disco *The Dark Side of The Moon*, quando o baterista assistiu um de suas animações a *Long Drawn-Out Trip* (GERALD, 1987) que foi veiculada na BBC, repassou para Waters e rapidamente o grupo entrou em contato com o artista para desenvolver trabalhos em conjunto. Waters, que escreveu o prefácio do livro de Scarfe, define que a visão sobre a alienação do mundo, fez com que os dois se aproximasse:

Gerry é igualmente obcecado pela alienação, como testemunhado em seus trabalhos no Vietnã e também nos desenhos do momento em agosto de 1962, quando um pedreiro da Alemanha Oriental de 18 anos chamado Peter Fechter escalou o Muro de Berlim. Ele foi levado pelos guardas da fronteira e ficou deitado ao lado do muro por horas gritando antes de sangrar até a morte. O trabalho de Gerry estava cheio de seres alienados e almas torturadas, e era óbvio para mim e Nick que ele tinha a imaginação sombria, mas humana, necessária (SCARFE, 2010, p. 07).

Scarfe iniciou os trabalhos com o Pink Floyd primeiramente com uma animação para a música *Welcome to the Machine*⁸⁸ lançada no disco *Wish You Were Here* (1975), posteriormente para o disco *Animals*, Scarfe chegaria a esboçar algumas ilustrações para o grupo, mas elas não chegaram a ser utilizadas.

Waters, como já evidenciado nesta dissertação, após a turnê *In The Flesh*, com o ocorrido da cuspidinha em uma pessoa da plateia, alienou-se totalmente e durante esse

⁸⁸ O videoclipe com a animação de Scarfe pode ser assistido na conta oficial do grupo no youtube (PINK, 1975).

período concebeu o conceito de *The Wall*, com a ideia, ele começou a trabalhar com algumas pessoas próximas, entre ele Scarfe, que pelo o relato em seu livro, iniciou a conversa sobre o conceito e algumas demos caseiras produzidas por Waters, com as músicas em fase de preliminar e com as ideias comentadas por Waters Scarfe desenhava possíveis personagens para ilustrar a criação de Waters.

Utilizando a ideia de que existiria um personagem na narrativa da obra, em um primeiro momento eles pensaram que seria uma pessoa, que teria sua mente alimentada por vermes, símbolo que acompanha a obra posteriormente, mesmo que esse personagem se transformasse em outro posteriormente:

Quando se tratava de desenhar os personagens, eu queria torná-los o mais simples e compreensível possível. Senti que, se fossem muito realistas, não teriam o poder simbólico memorável de uma interpretação mais abstrata. Elas eram caricaturas e, como tal, eu podia torcer e distorcê-las tanto quanto desejava, desde que representassem o personagem e contassem a história. [...]. Roger teve a ideia do personagem principal, aquele que mais tarde se tornou Pink, sendo Punch, e sua esposa seria Judy. Lembro-me de Roger e eu na cozinha, lá embaixo, na casa dele, conversando sobre vermes por um longo tempo e decadência (SCARFE, 2010, p. 52).

Na fala de Scarfe está presente um ponto relevante, que é a capacidade de contar histórias por meio de desenhos, por mais que eles fossem abstratos, para demonstrar uma realidade distorcida por meio dessa ideia, eles mudam o personagem e criam Pink, um boneco rosa de tecido, com semblante fixo em uma reação que sugere um misto de espanto e susto e com aspecto frágil. Que foi modificado com traços mais reais e assustadores para a turnê de 2010. Como descrito pelo biógrafo Blake, com algumas músicas e ideias ele inicia a criação dos personagens:

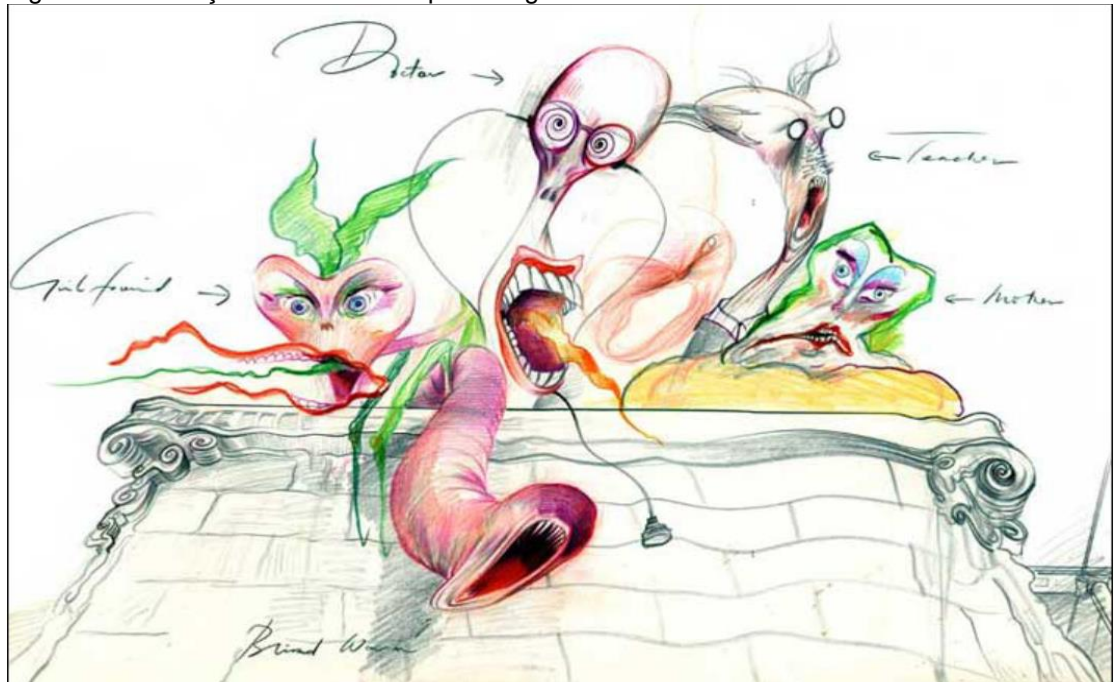
Ao longo dos meses seguintes, Scarfe trabalhou nas músicas e ideias, esboçando os personagens e criando storyboards para as cenas individuais. 'Visualizei Pink como uma criatura vulnerável', ele explicou, seguindo para apresentar os professores de Pink, sua mulher e sua mãe, criando imagens grotescas que se tornaram a aparência definitiva do álbum, do show e do filme. Com as músicas ainda sendo criadas, as imagens de Scarfe influenciaram os versos de Waters, enquanto novas letras seriam passadas para o artista para inspirar novos desenhos (BLAKE, 2012, p. 293).

Os dois próximos personagens do sexo feminino: a mulher e a mãe. Scarfe desenha com referências a o inseto louva-a-deus a mulher, em uma versão predatória como ele mesmo descreve em seu livro (SCARFE, 2010, p. 60), a outra, a mãe apesar de ser uma alegoria das memórias de infância de Waters, Scarfe (2010, p. 67)

comenta que ela não foi desenvolvida para ser semelhante a mãe fisicamente a mãe de Waters.

O quarto personagem seria o professor, uma construção conjunta, porque tanto Waters como o próprio Scarfe, sofreram assédio moral por professores durante o período escolar, assim, eles constroem um personagem com cabelos e bigode de um homem convencional. Todos esses personagens, podem ser vistos no desenho de Scarfe, em uma das suas primeiras versões:

Figura 1 – Ilustração de Scarfe dos personagens



Fonte: Gerald Scarfe, 2020.

No desenho acima, um dos personagens, o “*Doctor*”, não foi utilizado posteriormente na obra. O próximo desenho desenvolvido não seria necessariamente um personagem, mas sim, um pequeno filme, que seria utilizado na música *The Trial*, onde acontece o julgamento de Pink, para essa música específica, além de utilizar os outros personagens, seria desenvolvido outros dois para a narrativa, o primeiro seria o juiz e o segundo o promotor, em uma grande arena que ocorreu o julgamento de Pink, como desenho a seguir.

Figura 2 – Ilustração do julgamento



Fonte: Gerald Scarfe, 2020.

A próxima produção seria um videoclipe, feito às pressas devido ao sucesso do single *Another Brick in The Wall, part II*. O vídeo foi feito em partes com registro de crianças reais na escola e cantando o refrão, além de imagens de cobertura que sugerem o ambiente escolar e animações de Scarfe e sua equipe, que ilustram o videoclipe e que se tornaram referências para as outras criações animadas. No videoclipe⁸⁹ também vimos pela primeira vez os Martelos, que se tornariam a insígnia do ditador fascista Pink, nos shows e também no filme que seria lançado em 1982.

Para a produção da capa do disco Waters teria acordado com Scarfe que ele deveria trazer todos os personagens que ilustram a narrativa, como descrito por Scarfe em seu livro: “Roger e eu trabalhamos na capa do álbum com a ideia de que todos os meus personagens deveriam estar agachados em buracos em uma parede. Parte do Muro estaria faltando, e veríamos o juiz e os martelos marchando” (2010, p. 67). O que foi descrito por eles foi utilizado na parte interna da capa do disco, como imagem abaixo, na parte frontal. Foi definida a utilização apenas do muro, com o escrito “Pink Floyd *The Wall*” com caligrafia própria criada por Scarfe para o disco, como imagem abaixo. Apesar de muito simples a parte frontal representa bem a noção de isolamento onde nada é entregue facilmente na primeira vista do disco. É necessário entrar, romper o isolamento para conhecer tudo o que está lá dentro, seja o desenho da parte interna do disco, seja as músicas e a narrativa contida no disco.

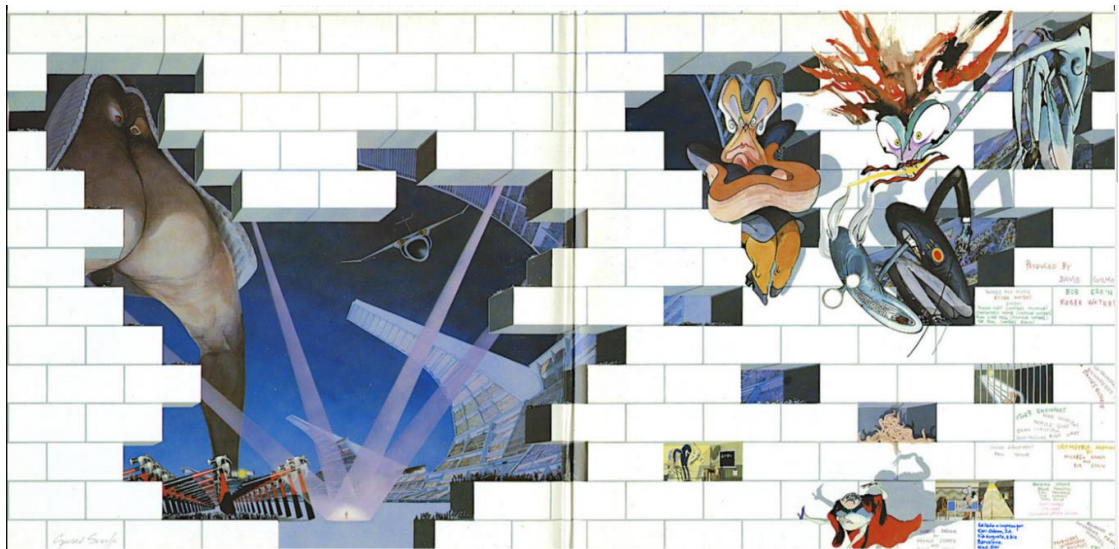
⁸⁹ O vídeo clipe original pode ser visto no canal do Youtube do Pink Floyd (PINK, 1979)

Figura 3 – Capa do disco *The Wall*.



Fonte: <<http://www.discogs.com/>>, 1979.

Figura 4 – Contracapa do disco *The Wall*.



Fonte: <<http://www.discogs.com/>>, 1979.

Scarfe torna-se quase um integrante do grupo tendo sua contribuição de forma muito significativa para a produção da obra *The Wall*. Seus desenhos, durante a produção, tornaram-se uma parte importante para o show e também para o filme, que na concepção de Waters, seria construído junto, coletivamente, assim, apresentaremos mais sobre o trabalho artístico de Scarfe durante a análise da performance ao vivo como também do filme *The Wall*.

2.2.4 *The Wall* - Performance ao vivo

A obra *The Wall* como apresentada em seu processo de elaboração, nasceu na concepção de seu criador o compositor Roger Waters como um álbum musical, um espetáculo cênico e um filme. Neste capítulo vamos aprofundar nos precedentes históricos da criação da obra para execução performática ao vivo em formato de show como espetáculo cênico, realizado em três versões, a primeira durante a turnê - *The Wall Tour* em 1980, o mega espetáculo *The Wall live in berlin* realizado em 1990 e rentável turnê *The Wall live* realizada entre 2010 a 2013.

The Wall quando se torna uma obra performática, não apenas pela sua execução ao-vivo, mas pela sua teatralidade, como descrito por Paul Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura*, apresenta características particulares:

O modelo teatral, em nossa cultura, representa toda poesia, na própria complexidade de sua prática. Há séculos, com efeito (a partir, sem dúvida, da antiguidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requiere a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias (ZUMTHOR, 2018, p. 57).

Antes de entrar na obra performática de Waters, buscamos na compreensão de Wagner, sua orientação sobre a performance cênica, ou apresentação ao vivo, neste caso encontramos em seu livro escrito em 1849 as modalidades artísticas presentes na performance ao vivo e que juntas as outras modalidades artísticas somam-se a obra de arte total, a primeira delas que avaliamos é a dança, e neste caso toda a expressão cênica realizada por um artista com finalidade comunicar algo, neste caso, Wagner define a dança como:

A mais real das modalidades da arte é a dança. A sua substância artística é o homem real, o homem corpóreo; não uma parte dele, mas o homem todo, dos pés à cabeça, tal qual se apresenta aos olhos. Assim a dança compreende em si as condições para a manifestação de todas as outras modalidades artísticas: o homem que canta e que fala tem que necessariamente ser homem corpóreo; por intermédio da sua figura exterior, por intermédio do movimento dos membros, o homem interior, o homem que fala e canta, chega à intuição do outro; a música e a poesia só na dança (na mímica) se torna entendíveis ao homem completo, receptivo à arte, que não é apenas ouvinte, mas que em simultâneo vê (WAGNER, 2003, p. 58).

Como é possível compreender, Wagner estabelece uma visão crucial na comunicação de sua obra com seu público, passando pelo papel primordial do ato

performático para que o público, que não apenas escuta, mas também vê, possa entender a obra. Neste caso, em análise um espetáculo musical promovido por uma banda de rock, não segue o ato performático tradicional⁹⁰ de seus pares, *The Wall*, antes de ser um show ao vivo nos moldes tradicionais, é um espetáculo dramático, onde a presença e até mesmo a ausência dos “homens corpóreos” neste casos representados pelos músicos e artistas de apoio no ambiente cênico, transmitem parte importante da obra que está sendo executada.

Outras três modalidades descritas por Wagner estão presentes de forma ativa na performance ao vivo de *The Wall*. Elas são distinguidas por Wagner como aquelas que tem o homem como criador plástico⁹¹ a partir dos elementos da natureza, as quais são a arquitetura, a escultura e a pintura.

Wagner disserta sobre a arquitetura, demonstrando a importância dela na história humana, sendo em um primeiro momento criada para proteger no formato de habitação e construções de defesa. Como objeto de arte ela nasce na Grécia Antiga, com os Helenos com a “visão serena dos templos dos deuses helênicos” (Wagner, 2003, p. 140), produziram as primeiras edificações dedicadas ao teatro, possibilitando a representação do espetáculo popular e coletivo. Neste caso, a compreensão é a importância da criação/adaptação de um espaço específico para a execução da obra artística, como são os teatros.

A escultura que surge com a necessidade da representação do divino, a mesma necessidade de representação também é feita posteriormente na dramatização da arte, seja por máscaras, adereço ou outros ornamentos que representam algo específico para a representar uma obra artística, neste caso a obra dramática. A pintura, historicamente para Wagner (2003, p. 165), segue o mesmo caminho da escultura, o que difere está apenas na capacidade da criação abstrata.

A performance ao vivo é de fato a obra de arte total na visão wagneriana, nela encontramos todas as modalidades artísticas em conjunto: música, dança, poesia,

⁹⁰ Não estamos fazendo um julgamento de valor no formato “tradicional” das apresentações ao vivo de grupos de rock apenas contextualizando um formato comum que esse gênero musical estabeleceu como performance ao vivo, onde shows servem para reunir um conjunto de músicas variadas do artista para se comunicar com seu público, tendo o corpo um papel secundário para reafirmar o que as músicas apresentam.

⁹¹ No livro “A Obra de Arte do Futuro” (WAGNER, 2003), o autor divide as modalidades artísticas em dois grupos: o primeiro as puramente humanas, que são parte do ato natural da criação artística, neste caso estão a música, a dança e a poesia. O segundo grupo são as que advêm da reprodução da natureza colocando o homem como criador plástica da arquitetura, escultura e pintura. a reunião dos dois grupos é a obra de arte total.

arquitetura, escultura e pintura. Após a identificação das modalidades artísticas presente na obra de arte total, vamos analisar as formas de execução ao vivo de *The Wall*.

Para além da noção conceitual, Wagner e Waters, fizeram duas mudanças radicais pensando na performance e recepção de suas obras, Wagner foi o primeiro a esconder a orquestra, isso modificou significativamente as obras operísticas, tornando-se comum em quase todas as casas de opera no mundo a criação do fosso da orquestra, ele fez isso pensando na importância do ato cênico. Waters, estou também o conjunto musical, tornando o principal atrativo de sua obra performática, a banda, como apenas mais um elemento teatral dentro do espetáculo, escondendo-a atrás de um muro cênico.

Entre 1980 e 1981 o Pink Floyd iniciou sua turnê de lançamento do disco *The Wall*, como imaginada desde o início por Waters. Seria um concerto cênico, que tocaria na íntegra o novo disco com uma teatralização ensaiada, além da utilização de objetos cênicos de apoio. A turnê foi relativamente pequena, em comparação as últimas do grupo, foram apenas 31 shows em apenas quatro cidades (Los Angeles, Uniondale, Dortmund e Londres).

O elemento teatral foi fundamental na concepção do concerto ao vivo, não apenas a performance ensaiada dos músicos e outros artistas de suporte no decorrer da apresentação, mas também a presença do muro e sua modificação durante a apresentação. Destacamos as falas de Mark Fischer e Jonathan Park designers do palco, para o documentário sobre a obra:

[Mark Fischer] 'Era a combinação entre arte musical e teatro, com arquitetura do espaço, tornando-o, conceitualmente bem interessante e deu um certo valor icônico duradouro ao show'.

[Jonathan Park] 'Mas para explorar toda a diversidade da iluminação e ver a banda de verdade, criamos aberturas no muro, à medida que era erguido, que permitiam que o público visse os membros da banda e entendesse a ação; gradualmente, eram preenchidas. Esse preenchimento também era uma experiência teatral.' (PINK, 2000).

Diferentemente das outras duas turnês que analisaremos posteriormente a esta, não há uma mídia de reprodução produzida em vídeo lançada pelo grupo, o que dificulta a análise do show, assim, utilizaremos das biografias e entrevistas sobre a turnê para sua análise.

Em entrevista em junho de 1987 para o jornalista Chris Salewicz, Waters explica como o foi desenvolvida a turnê, com a construção de um muro de 12 metros de altura com aproximadamente quatrocentos tijolos de papelão, que eram construídos enquanto o disco era executado na íntegra, outro artifício utilizado foram bonecos e outras projeções como descrito pelo compositor, em entrevista:

‘Eu o montei com Gerald Scarfe, que projetou todos os bonecos e fez a animação comigo, e é claro com Mark Fisher e Jonathan Park, que fizeram todo o trabalho de design detalhado do conjunto. Eles projetaram o tijolo; eles construíram o muro; eles projetaram os elevadores que subiam e desciam na parte de trás, para que as pessoas pudessem realmente construir a coisa. Mark projetou a forma como tudo aconteceu, e Jonathan fez toda a engenharia, as marionetes e a animação de Scarfe foram metade do show. Estávamos todos trabalhando furiosamente até a primeira noite. E a primeira vez que erguemos a parede do outro lado da arena, com alguns arquivos, quatro dias antes do primeiro show. Fui e caminhei por toda a fileira de assentos na parte de trás da arena. E meu coração estava batendo furiosamente e eu estava sentindo arrepios na espinha. E achei tão fantástico que as pessoas pudessem realmente ver e ouvir algo de onde quer que estivessem sentadas’ (WATERS, 1987)⁹²

Como indicado na entrevista de Waters, o espetáculo contava com um muro que era montado durante o espetáculo, além disso, bonecos infláveis gigantes apareciam durante o show para criar o ambiente cênico, a mulher, o professor e sua mãe entre outros bonecos, todos eles criados em parceria com Gerald Scarfe. Parte do show, principalmente enquanto os músicos estavam atrás do muro, foi utilizado animações projetadas no muro produzida por Scarfe, como descrito por Blake:

Um novo porco também foi desenhado. Tatuado com a insígnia dos martelos cruzados, ele fazia sua primeira aparição no palco durante a canção de abertura “In the flesh”, aparecendo acima do público em “Run Like Hell”. Fischer e Park também apresentaram quatro dos personagens de Scarfe como bonecos. O diretor da escola com 15 metros de altura fazia sua estreia durante “Another Brick in *The Wall* part II”; a mãe com o rosto premido surgia como uma monstruosidade de mais de 200 quilos e 11 metros de altura durante a canção “mother”, enquanto uma cobra e um louva-deus rezando inspiraram a estranha esposa de Pink. “Eu não tenho a menor ideia de como a ex-mulher de Roger se aparecia”, disse Scarfe. “Então, não foi baseada nela.” O personagem de pink também foi criado como um boneco tamanho humano: sem dentes, angustiado e muito, muito rosa (BLAKE, 2012, p. 315).

As músicas na turnê seguiram a ordem do disco, sem alteração, como o próprio Waters planejava, para executar seu drama na íntegra. Na primeira música do show haveria uma das principais encenações criadas por Waters, sendo um grupo

⁹² Entrevista cedida por Roger Waters para o jornalista Chris Salewicz em 1987 (WATERS, 1987).

contratado para executar a música *In the Flesh?* Utilizando máscaras, e enganando o público presente.

A turnê não foi exitosa em diversos aspectos, a relação do grupo estava destroçada devido à forma em que Waters teria conduzido o grupo nos últimos anos. Na primeira noite de espetáculo um avião Stuka⁹³ passava por cima do público e explodiria no canto do palco, criando um grande efeito para o espetáculo. O problema que as faíscas do avião, levaram fogo para a cortina do palco, gerando transtorno significativo na execução do show. Financeiramente a turnê gerou prejuízo para o Grupo, de aproximadamente seiscentos mil dólares. Além disso, Waters negaria alguns convites para levar o show para estádios, o que reverteria o prejuízo, mas ele não aceitou devido ao show ser exatamente uma crítica àquele padrão de espetáculo.

Apesar de todas as dificuldades, Waters conseguiria executar sua grande ideia, de tocar por detrás de um muro, em um show ao vivo, além de executar na íntegra um disco musical, o que é incomum para o show business, abrindo também um novo formato de espetáculo musical, fazendo que outros grandes nomes da música pop, trouxe para o palco, mais do que o próprio grupo, mas sim, toda uma noção cênica performática.

Em 1990, Waters em carreira solo iria novamente montar o *The Wall live in Berlin* (1990), o que seria o show que marcou a queda do muro em Berlim, o concerto aconteceu no dia 21 de julho de 1990, o show aconteceu próximo ao portão de Brandemburgo, um marco arquitetônico que marcou gerações alemãs.

O show seria um marco histórico, mas também uma das maiores apresentações artísticas realizadas na história, com um público de aproximadamente trezentos e cinquenta mil pessoas, foi televisionado ao vivo por satélite para mais de 35 países, incluindo o Brasil onde o show foi transmitido para a rede bandeirantes, posteriormente o show foi lançado em DVD. Além da grandiosa estrutura que Waters utilizava na época do Pink Floyd, agora seria ainda maior, devido a importância do concerto, como descrito por Blake:

O Muro tinha agora 25 metros de altura e 18 metros de comprimento, construído com 2.500 tijolos a prova de fogo. Três guindastes foram posicionados atrás para ajudar a desmontá-lo durante o show. Um dos guindastes também trazia uma versão gigante do professor da escola de

⁹³ O avião Junkers Ju 87 conhecido como stuka do alemão '*Sturzkampfflugzeug*', que significa bombardeiro de mergulho, foi um avião utilizado pela força aérea alemã durante a II guerra mundial (JUNKERS, 2020).

Gerald Scarfe. O Artista, por sua vez, trabalhava em um novo design nesse ínterim: uma cabeça de porco gigantesca inflável, tendo holofotes nos olhos (BLAKE, 2012, p. 384).

Waters vinha em declínio em sua carreira, em comparação com os antigos parceiros de grupos que ainda se apresentavam como Pink Floyd, Waters não conseguia repetir os números de público e venda que alcançou com o Pink Floyd. Distante dos seus antigos parceiros de grupo, a alternativa para esse show foi reunir diversos outros artistas para se apresentarem com ele, além de alguns nomes conhecidos do show business, como Scorpions, Cyndi Lauper, Sinéad O'Connor, Bryan Adams, tinham também a participação de dezenas de músicos de apoio e outras formações como a Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim, Orquestra Militar do Exército Soviético e o Coral do Exército Vermelho.

Figura 5 – Registro fotográfico do palco e do público do show em Berlim (1990)



Fonte: Wikipédia, 1990.

Diferentemente da turnê de lançamento, esse show além de passar ao vivo na televisão, durante sua execução, foi lançado em DVD com o nome *The Wall live in Berlin* (1990), o que possibilita uma análise mais profunda da performance ao vivo como descreveremos abaixo. Além do show na íntegra, o DVD tem alguns extras que

auxiliam na análise da performance, principalmente um documentário de vinte e nove minutos, com entrevistas a pessoas que participaram da produção do show.

A análise da performance será pautada em aspectos específicos da obra executada ao vivo sem repetir análise preliminarmente já realizadas sobre a narrativa e a música.

O show começa com uma *Limousine* entrando no palco, junto com uma dezenas de motoqueiros, formando uma gangue, a primeira música é *In the Flesh*, como no disco original, ela é executada pela banda Scorpions juntamente com Roger Waters, como a música já era um hard rock⁹⁴, a música não teve grandes mudanças com o grupo. Na turnê original a música era executada por uma banda com máscaras, enganando o público, que de longe não sabia se era o Pink Floyd, nesta apresentação, como as músicas foram executadas por diversos artistas, a conotação teatral não estava presente, que demonstra a alienação do artista com o seu público, o qual não consegue nem mesmo reconhecer os artistas que foram assistir.

A próxima música, *The Thin Ice*, cantada pela cantora e atriz Ute Lemper e Waters acompanhados pela Orquestra sinfônica da Rádio de Berlim em seguida a música *Another Brick in The Wall part I* com Waters no vocal acompanhado pelo solo de saxofone pelo canadense Garth Hudson, a música encerra ao som de um helicóptero.

Ao som do helicóptero inicia a música *The Happiest Days of Our Lives*, com o gigantesco professor com olhos de holofote aparece sobre o lado direito do Muro, se movimentando com ajuda de um guindaste, enquanto isso, entra correndo no palco a cantora Cyndi Lauper vestida com uma roupa no estilo colegial, cantando a música *Another Brick in The Wall part II*. Neste momento os tijolos começam a ser erguidos na imensa estrutura criada para o concerto, na parte de trás, imagens do professor feitas por Scarfe são projetadas em um telão. Na frente do muro, Cindy Lauper interpretando um adolescente continua correndo, pulando e se movimento no palco, até entrar no palco um o artista e músico Thomas Dolby vestido como o professor tocando um teclado portátil, os dois músicos encenam uma pequena desavença enquanto tocam e cantam, a música acaba com os efeitos sonoros presentes no disco.

A música *Mother* que encerra o primeiro lado do disco original, como apresentado nesta dissertação, é executada pela cantora Sinéad O'Connor

⁹⁴ Hard Rock é um subgênero do *rock and roll*, que se popularizou na década de 1970, com bandas como Cream, The Who e AC/DC (DOURADO, 2004, p. 156).

acompanhada pela banda *folk* The Band, com uma sanfona, um instrumento que não estava presente na obra fonográfica original; assim, a música ganha uma sonoridade folk. No documentário presente no DVD Waters e os produtores contam que durante a execução dessa música, parte da energia acaba e o shows fica por alguns minutos sem som, o que coloca Waters e toda a produção em uma situação muito difícil, Waters sem saber o que fazer, e percebendo que o público começa a se mobilizar, faz alguns passos de sapateado para distrair a multidão, para a transmissão ao vivo para rede de televisão e para o DVD, foram utilizadas imagens registradas um dia antes do shows, durante o ensaio do show. Waters critica a cantora Sinéad O'Connor, porque ela, ao contrário dos demais artistas, não cooperou com a situação porque não quis fingir⁹⁵ que estava cantando no momento. Após o show a música foi regravada para o registro videográfico, porém a cantora novamente não cooperou e se negou a cantar novamente a música.

A música *Goodbye Blue Sky* é projetada com a impactante animação de Scarfe, em que são mostradas bombas tornando-se cruzes, pássaros em aviões, com uma novidade: a animação é projetada juntamente com imagens do muro de Berlim e seus diversos grafites feitos durante décadas, do lado ocidental, quem canta essa música é a cantora Joni Mitchell, acompanhada da Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim com solo de flauta de James Galway.

A próxima música é *Empty Space*, é ilustrada novamente com a animação de Scarfe, agora interpretando duas flores que flertam ao mesmo tempo que se devoram em uma relação sexual, em que a flor que representa o lado feminino como dominadora. Neste momento o muro já está quase que completo, a música é tocada em conjunto com a faixa *What Shall We Do Now?* Que não foi incluído no disco original devido o tempo restrito de um disco de vinil, mas ela foi lançada com o filme *The Wall* em 1982. A segunda música e a próxima *Young Lust* são executadas pelo cantor Bryan Adams, já atrás do Muro, que com um buraco nele, ainda era possível ver parte da banda e o cantor, que ainda transita entre os dois lados do muro, Adams, jovens e belo, representa exatamente a ideia da música sobre a juventude e a luxúria que envolvem os dois temas.

⁹⁵ Como parte da energia caiu durante o espetáculo, a música tinha sido gravada na passagem de som no dia anterior, assim, neste momento durante o show a música gravada foi executada no lugar da execução ao vivo (BLAKE, 2012, p. 385).

A música *One of My Turns*, começa com Pink interpretado por Waters atendendo uma ligação, é ilustrada por uma projeção no muro, em formato de graphic novel contando a história, até entrar uma atriz no palco, que interpreta a groupie presente no disco, interpretando suas falas ao Pink, quando Waters aparece em uma parte no meio do Muro, que representa o quarto de hotel onde Pink está na narrativa, Waters além de cantar, ele quebra o abajur, a televisão e uma guitarra, como é interpretado na música.

Com o quarto todo quebrado, Waters canta *Don't Leave Me Now*, quando um homem com a máscara do Pink, aparece em um vídeo correndo perdido no meio de alguns corredores, enquanto isso, no muro é projetado uma imagem ilustrativa de diversos prédios em ruínas e os últimos tijolos no muro são inseridos.

A música *Another Brick In The Wall part III* é cantada por Roger Waters em frente ao Muro, acompanhado pela Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim e banda de apoio. Ao final da música ele entra pela última fresta aberta no Muro, para se isolar totalmente, o acompanhamento da orquestra dá contornos sonoros de uma canção épica, nos moldes wagnerianos de suas óperas. Agora com apenas um espaço do muro para colocar o último tijolo Waters canta *Goodbye Cruel World*, no encerramento da música fecha-se totalmente o muro, neste momento o público entra e êxtase gritando e aplaudindo o isolamento de Waters.

Hey You cantada por Paul Carrack atrás do muro é ilustrada por projeções no muro do lado do público com imagens dos grafites feitos no Muro de Berlin. A próxima música *Is There anybody Out There?* Uma música de transição no disco, é acompanhada por orquestra e coro, iniciando e finalizando com um som de ligação que Pink recebe. Waters aparece na frente do palco, sentado em uma cadeira encenando Pink sentado em um quarto de hotel, delirando durante a música *Nobody Home*, no muro a projeção de desenhos rabiscados de um quarto, demonstrando o estado mental em que Pink estaria no momento, Waters, interpreta exatamente a confusão do Pink, com alteração da voz e até mesmo fisionomia enquanto canta.

Na música *Vera*, dezenas de pessoas vestidas de soldados entram no palco em frente ao muro com tochas, enquanto no muro é projetado diversas imagens de postais e cartazes de diversas guerras realizadas pela humanidade, entra também neste momento a orquestra militar do exército soviético e o coral do exército vermelho, neste momento mais de cem pessoas estão no palco com Waters, quando começa a música *Bring The Boys Back Home*, ao som da fanfarra e do coro militar, no muro é

projetado centenas de nomes de pessoas que morreram na segunda guerra, finalizando com a projeção do nome da música *Bring the Boys Back Home*, que se torna centenas de crucifixo.

Enquanto saem os soldados, inicia-se a música *Comfortably Numb* entrando uma ambulância no palco, um médico sai dela com uma desproporcional injeção cenográfica, Waters cantando olhando de frente para o muro até que aparece sob ele, no alto os guitarristas Rick Dfonzo e Snowy White, no coro está a The Band junto com o cantor Van Morrison, enquanto isso, Waters do lado do público aplica a injeção no muro, que agora representa o isolamento de Pink.

A música *In The Flesh*, começa no palco com um caminhão entrando no palco, com alguns carros militares, e diversos homens militares com estandartes com a insígnia dos martelos criadas pelo Scarfe. O muro recebe uma projeção como se fosse um espaço de um grande comício político similar aos realizados por Hitler durante o Nazismo, Waters aparece no alto, vestido com uma roupa militar e canta alternando com um discurso para o público como se estivesse fazendo um pronunciamento aos seus seguidores nos moldes dos líderes autoritários, um porco gigante aparece sobe o muro e inicia a música *Run Like Hell*, enquanto os homens vestidos de militares fazem uma performance utilizando as máscaras do desconfigurado Pink, outros aparecem descendo o muro por uma corda, como se estivessem fazendo uma intervenção militar. Todos os militares marcham no palco reverenciando o líder autoritário, até o final da música.

Continua a performance no formato de comício político na música *Waiting For The Worms*, neste momento, Waters com um megafone dá coordenadas de ataque a minorias presentes na letra da música, e os militares abaixo fazem movimentos de “ordem” com seus cassetetes, no muro aparecem projeções dos tijolos marchando.

Até gritar *Stop* que também o nome da música, Waters tira sua farda e inicia-se a música *The Trial*, neste momento entra no palco os artistas Tim Curry como promotor e Albert Finney como Juiz, e inicia-se a encenação do julgamento de Pink, eles chamam o professor representado por Thomas Dolby, a esposa, interpretada por Ute Lemper e a mãe por Marianne Faithfull, para participar do julgamento, enquanto isso é projetado no muro um boneco representando Pink, que se contorce na animação. Ao final o juiz dá sua sentença, mandando quebrar o muro. Neste momento, o coro e o público cantam “quebrem o muro”, que por alguns segundos é

projetado novamente grafites do muro de Berlin, até iniciar sua quebra, caindo o muro fisicamente à frente do público.

Diferente do final do álbum original que encerra com a música *Outside The Wall*, neste show, Waters encerra com a música *The Tide is Turning*, do seu disco solo *Radio Kaos* de 1987 a música foi criada para deixar menos sombrio o álbum *Radio Kaos*, inserindo no álbum um final otimista para ele. Devido à possível conotação de esperança, mensagem apropriada para o evento, Waters a utiliza para finalizar o concerto ao vivo em Berlim. A peça é executada por Waters acompanhado de todos os outros artistas participantes do espetáculo que voltam ao palco para encerrar o show.

The Wall um disco que narra a história de um astro do rock, que se aliena do mundo por algumas circunstância, neste caso reafirmamos a questão ligada ao pai que foi morto por alemães durante a II Guerra Mundial, e que durante sua narrativa torna-se um líder fascista, é executado na íntegra na Alemanha, apresentando cenicamente os horrores da alienação, da guerra e do fascismo, mas que ao final, mostra que a “maré está virando”, pelo menos, aparentemente estava naquele momento, como sugerido e interpretado por Waters na última música do concerto ao vivo.

Waters nos anos 2000, volta a ser um artista que atrai multidões⁹⁶, o que não tinha ocorrido nas últimas duas décadas. Agora sozinho, sem os parceiros de Pink Floyd, o artista conseguiria utilizar seu nome como destaque principal. Assim ele lança a turnê Roger Waters - *The Wall Live*, em comemoração aos trinta anos da sua principal obra com o Pink Floyd.

A turnê mundial *The Wall Live* iniciou em 15 de setembro de 2010 e encerrou-se em 21 de setembro de 2013 tendo realizado no total 192 apresentações, sendo 98 na América do Norte, 64 na Europa, 15 na Oceania e 15 na América do Sul, somando um público pagante de aproximadamente 4 milhões de espectadores, movimentação 458 milhões de dólares.

A turnê passou pelo Brasil durante sua excursão pela América Latina no ano de 2012, no Brasil foram quatro apresentações: em Porto Alegre no dia 25 de março

⁹⁶ Waters durante sua carreira solo, o único momento que Waters levou multidões para um show foi em Berlin, no contexto de um show festivo que marcou a queda do muro entre a Alemanha oriental e ocidental.

no Estádio Beira Rio; no Rio de Janeiro no dia 29 de março no Estádio Engenhão e, nos dias 1 e 3 de abril⁹⁷, em São Paulo no Estádio do Morumbi.

Apesar de algumas adaptações de acordo com o espaço onde o show era executado, todas elas receberam um gigante muro que como na outras montagens de *The Wall*, é o personagem principal da obra, nesta turnê, a que foi montada no Brasil o Muro⁹⁸ tinha 137 metros de largura, 11 metros de altura e 5,5 metros de profundidade, com toda sua extensão sendo utilizada para projeção de imagens que fazem parte da narrativa dramática presente na obra *The Wall*.

Após o encerramento da Turnê, no ano de 2015 Waters junto com o documentarista Sean Evans, produziram e dirigiram o documentário da turnê intitulado Roger Waters *The Wall* (2014), que contém o show na íntegra e conta com algumas gravações extras documentais que estão distribuídas durante o vídeo onde Waters acompanha os passos de seu pai na II Guerra Mundial, até chegar ao memorial aonde seu pai é homenageado.

A análise do concerto ao vivo será feita por meio do filme documental (ROGER, 2014), limitando-se à performance ao vivo de *The Wall*. O show é dividido em duas partes, como no disco original, durante a turnê ainda haveria um intervalo de vinte minutos entre as duas partes. Como nas apresentações passadas, algumas novas músicas foram inseridas no concerto e serão comentadas durante a análise.

O concerto ao vivo inicia com a música *In The Flesh?* tocada pela banda de Waters, homens vestidos de militares se posicionam no palco segurando bandeiras com a insígnia dos martelos, um dos militares veste Waters com um sobretudo de couro similar aos utilizados por generais de guerra, ele mesmo canta a música, Waters interpretando a música como se desse palavras de ordem para atacar o público, até sons de helicópteros tomarem conta do espaço, no telão central uma imagens de um avião que vem atirando no público, enquanto no palco há explosões como se viessem desse mesmo avião, até que um avião de verdade atravessa o público e explode no canto do palco criando o primeiro momento catártico do espetáculo.

Na segunda música *The thin Ice*, com o palco totalmente escuro, no telão principal aparece a foto de um soldado, com um som de tiro muda a imagem e aparece

⁹⁷ O autor desta dissertação esteve presente na apresentação do dia 3 de abril, na cidade de São Paulo.

⁹⁸ As informações técnicas dos shows no Brasil foram retiradas na matéria jornalística. (LORENTZ, 2012).

uma “ficha” daquela pessoa, neste caso a de Eric Fletcher Waters, pai de Waters, com a data que nasceu e informações de sua morte, no mesmo telão, continua a imagem e posteriormente uma ficha de outras pessoas mortas em guerras, o segundo um americano morto na guerra do Iraque em 2006, a terceira uma mulher morta no Irã em 2009, uma criança no Iraque em 2007 e continua durante toda a música, até a parte da música mais pesada, em seu refrão, que em todo o telão aparecem foto de milhares de pessoas mortos por guerras no mundo.

As imagens das pessoas no muro transformam-se aos poucos em um grande mar e inicia a música *Another Brick in The Wall part I*, um mar que fica vermelho e aparece crianças brincando no telão central com a mesma tonalidade de cor, ao final da música um holofote é direcionado ao público, como se fosse uma busca militar de um helicóptero. O professor inflável aparece no centro do palco, enquanto começa a música *The Happiest Days of Our Lives*, no muro é projetado um muro totalmente destruído, pichado com os dizeres “Se não for bem-sucedido logo de cara, peça um ataque aéreo” e com cartazes antigos, além de um grafite com a palavra “capitalism” com o formato e cores da marca coca-cola, até iniciar a música *Another Brick in The Wall part II*, neste momento começa a colocarem os primeiros tijolos no Muro, no refrão da música entre um coral de crianças cantando e dançando no palco, no Brasil na cidade de São Paulo, o coral foram crianças de um projeto social da comunidade de Heliópolis.

A próxima música *The Ballad of Jean Charles de Menezes*, foi uma música criada e incluída durante esta turnê em homenagem ao Brasileiro morto por ser confundido com um terrorista no metrô em Londres pela polícia metropolitana de Londres. A letra é uma continuidade da música *Another Brick in The Wall part II*:

No fim das contas, é só mais um tijolo no muro
 No fim das contas, você é apenas outro tijolo no muro
 Só mais outra mancada
 Só mais outra chamada ruim
 Só mais uma rajada de trovão
 E desculpas vazias vem
 Dos culpados no Whitehall
 E não há nenhum indício de tristeza
 Na cal do muro
 E nada se ganha
 (Nada mesmo)
 E Jean Charles de Menezes permanece

Apenas mais um tijolo no muro⁹⁹ (ROGER, 2014)

Durante a música aparece a foto e depois a ficha de Jean Charles de Menezes no telão principal do palco. Ao final Waters lia uma carta dizendo:

Eu gostaria de dedicar este concerto a ele e a todas as vítimas de terrorismo do estado em toda a parte, no mundo todo. Quando eu era jovem, tocamos em Londres. Filmamos alguns shows lá. Tenho uma parte pequena do filme aqui hoje. E isso. ah? é um clipe em que estou cantando Mother. Vou tentar cantar e tocar violão com o pobre, miserável, zoadado Roger de tantos anos atrás. Então, desejem boa sorte! (ROGER, 2014)

Sozinho no palco, com parte do telão projetando ele a trinta anos atrás tocando e cantando *Mother*, na frase da música que diz “Mamãe devemos acreditar nos governantes” no muro é projetado a frase “De jeito nenhum” em várias línguas, no refrão, quando deixa de cantar e tocar sozinho, a banda entra como apoio, enquanto isso no telão principal uma imagem de uma câmera que fica indo de um lado para o outro como se estivesse vigilando o público, enquanto no muro é projetado a frase “Não se preocupe” e “Tudo vai dar certo”, a mãe, agora visivelmente o “Estado” é representado neste momento, vigiando e falando que tudo ficará bem, em um ato cínico e desproporcional. A mãe aparece no canto do palco como um boneco inflável.

A música *Goodbye Blue Sky*, como nas outras apresentações ao vivo é uma animação, não mais feita por Scarfe, mas segue o mesmo tom, no início pássaros sobrevoam até se tornarem aviões, quando começam a despejar vários símbolos, entre eles: Crucifixos, o martelo e a foice, cifras de dinheiro, estrela de Davi, os logos da Shell e Mercedes Benz. A música com tom mais fúnebre do que tocadas anteriormente no disco e nas outras apresentações.

No muro uma grande linha percorre ele até se tornar a animação clássica das flores de Scarfe durante a música *Empty Space*, enquanto isso o muro continua sendo erguido, agora com pequenos espaços entre a banda e o público, até iniciar a música *What Shall We Do Now*, como citado no show anterior, essa canção não faz parte do disco original.

⁹⁹All 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 / In the whitewash on *The Wall* / And nothing is gained / (Nothing at all) / And Jean Charles de Menezes remains / Just another brick in *The Wall*

A música *Young Lust* é representada por um vídeo projetado no muro com imagens de diversas mulheres lindas, dançando, fazendo compras, sensualizando, seduzindo seus parceiros, etc. Na música *One of My Turns*, Waters anda por toda a extensão do palco, no muro, olhos são projetados em meios de raios, até a música *Don't Leave Me Now* iniciar, no palco Waters sozinho sentado em uma cadeira, interpretando a disfunção mental que a música simula, ele muda sua tonalidade de voz para acompanhar a interpretação, no Muro, boa parte escuro te a projeção de um rosto de uma mulher, enquanto em um dos buracos que ainda tem nele, um holofote ilumina apenas o Waters, neste momento o inflável de uma mulher com cabelos de fogo aparece no palco em frente ao muro e Waters entra pela fresta que ainda sobra do Muro.

Várias vozes e imagens de jornais, são projetados no muro, líderes mundiais como Barack Obama, enquanto isso, ao som de estilhaços de vidro, as imagens projetadas tem marcas de vidro quebrado, no início da música *Another Brick in The Wall part III*, várias imagens em camadas são projetadas no muro, enquanto a banda com Waters estão atrás executando a música, um filme é apresentado no Muro, onde um homem tenta pular um muro e helicópteros passam por cima, iniciando a canção instrumental *The Last Few Bricks*, música feita apenas para o show, para dar tempo para que o roadies finalizar a construção do Muro, no final dela, com o muro com apenas uma fresta, Waters para dentro do Muro parece para cantar a música *Goodbye Cruel World*. Encerrando a primeira parte do show com o Muro construído por completo.

A segunda parte do show inicia com a música *Hey You*, com o muro completo, e com aspecto de um muro velho e sujo, a banda totalmente atrás do muro, ao final da música um grande buraco negro é projetado no muro, e dele um homem desconfigurado correndo e bate com força, como se alguém quisesse sair dali. a próxima música *Is There Anybody Out There?* Um olhar aflito é projetado em toda a extensão do muro, enquanto uma parte do muro tem seus tijolos retirados, no meio do público, com o sistema de som utilizado na turnê, há um som que “corre” pelo público, a sensação é tão profunda que no documentário, mostra o público olhando e se movendo de acordo com o som, na fresta no muro uma dupla toca o violão. Na próxima música *Nobody Home*, o som da televisão de Pink é utilizado, em uma parte do muro, aparece Waters sentado no quarto de hotel bem no meio do muro, Waters interpreta além de cantar os acontecimentos da música.

No muro é projetado uma cena de um avião atirando e posteriormente caindo e explodindo no chão. quando inicia a música Vera, onde a primeira imagem é da cantora, e posteriormente crianças correndo para abraçar seus pais que voltam da guerra, utilizando imagens reais, ao final da música com o som de fanfarra militar ela se transforma na próxima música *Bring the Boys Back Home*, sendo que o início catártico, Enquanto a música é executada parte do discurso feito por Eisenhower *Chance for Peace* feito em 16 de abril de 1953, é projetado no muro imagens de crianças afetadas pelas guerras, Waters utiliza o seguinte parágrafo:

Toda arma que é feita, todo navio de guerra lançado, todo foguete disparado significa, no sentido final, um roubo daqueles que têm fome e não são alimentados, daqueles que têm frio e não estão vestidos¹⁰⁰ (EISENHOWER, 1953).

A música *Comfortably Numb* é cantada por Waters, sozinho em frente ao muro, durante o refrão um dos músicos da banda de apoio aparece sob o muro cantando o refrão, posteriormente aparece os guitarristas fazendo os solos de guitarra. Enquanto isso, Waters fica de frente com o muro, o qual ele vai aplicar um soco, representando a aplicação da anestesia presente na letra da música, quando ele faz o gesto a projeção do muro mostra o muro se despedaçando, com uma grande luz colorida tomando conta do espaço quebrado, figurando uma paisagem psicodélica, com pilares crescendo no lugar do Muro.

O Muro torna-se um grande prédio com pilastras, simulando uma construção governamental, enquanto isso, a banda de apoio vestida com roupa militar, durante a música *The Show Must Go On*. A próxima música, In *The Flesh*, o grande prédio governamental, é coberto com bandeiras com a insígnia dos martelos, além de pessoas vestidas de militares carregam bandeiras com o mesmo símbolo, no meio da plateia um grande porco, pichado com várias frases percorre sob o público, e Waters entra no palco vestido com a roupa militar simulando um líder fascista, enquanto canta, também interpreta com gestor como se estivesse em um comício fascista. Até ele pegar uma metralhadora cênica e finge que estão atirando em seu próprio público.

A música *Run Like Hell*, Waters começa com um pequeno discurso, o que faz todo o público acompanhar ele, no discurso ele diz:

¹⁰⁰ Every gun that is made, every warship launched, every rocket fired signifies, in the final sense, a theft from those who hunger and are not fed, those who are cold and are not clothed.

“Há paranoicos aqui no estádio hoje? Essa é para vocês, chama-se *Run Like Hell*, vamos bater palmas, mais alto! Comigo, assim está melhor. Todos juntos! ” (ROGER, 2014). Os pilares no muro somem, e uma parede suja e pichada aparece com o texto “Alguém mentiu sobre Joseph K. Ele Sabia que não tinha feito nada de errado, mas foi preso” referindo-se ao livro “O processo” de Franz Kafka, mais para o meio da música outra frase aparece no Muro “É melhor fugir”, outras frases apareceriam no muro “Tudo estava bem a luta terminara ele tinha ganhado a guerra contra ele mesmo ele amava o grande irmão” como referência ao livro 1984 de George Orwell. Quando inicia-se a utilização de várias palavras incluindo a letra “I” como nos produtos da marca Apple, sendo elas: ILearn (Eu aprendo), IBelleve (EuAcredito) com imagens de ditadores com fones de ouvido, IPaint (EuPinto) com a imagem de hitler com fone de ouvido da empresa, IKill (EuMato) e IPay (EuPago), novamente com a frase “É melhor fugir”, e no final a frase: “É Raiva ou inveja ou lucro ou perda” e continua com “Que preferimos matar a criança”, ao final da música no muro é projetado a famosa operação americana em Bagdá ocorrida em 12 de julho de 2007, divulgada pelo Wikileaks, onde oficiais americanos autorizam atirar em um grupo de 12 pessoas, falando que elas estavam armadas, porém, apenas uma estava, durante a projeção, a conversa que contém no vídeo é projetada no muro: “Estão vendo todas aquelas pessoas, uma delas tem uma arma, ah sim. É uma arma. é ele também tem uma arma. Temos de cinco a seis pessoas com Ak-47s. Requisitando autorização para atacar. Acabem com todos eles”. Uma grande bandeira é projetada, e nela está escrita “Namir Noor-Eldeen e Saeed Chmagh nós nos lembraremos de vocês, em lembrança a dois jornalistas que estavam no grupo de pessoas assassinadas durante aquela missão.

A música *Waiting for the Worms*, no Muro vermes são projetados nas colunas do prédio, o qual vão se entrelaçando com a estrutura, mostrando o que Waters queria passar com o símbolo dos vermes, que é a ideia de decadência que assume o lugar do ambiente alienado. No Muro, a marcha dos martelos assumi o muro, enquanto Waters grita em um megafone como um líder fascista. Com o grito *Stop!* nome da próxima música, transita para seu julgamento com a penúltima música do show *The Trial*, no Muro a animação de Scarfe é projetada com algumas modificações no muro, enquanto Waters interpreta todos os personagens desse ato cênico, até começar com o público a gritar para “derrubar o muro”, quando começa a cair todos os tijolos. Com

o muro no chão, Waters e os músicos que o acompanham encerram o show com a música *Outside The Wall*.

Com essa turnê, Waters levou novamente sua mensagem, como vimos, com algumas mudanças, apesar de ainda ser a história de Pink, nesta montagem *The Wall*, é mais amplo, fala sobre todas as guerras, fala sobre a alienação criada pelo poder e pelo controle, seja do dinheiro, das grandes marcas ou dos governos. como o próprio Waters diz em entrevista quando foi lançar o documentário:

The Wall é ainda um ato de protesto. É muito menos sobre a história do garoto e sua perda e mais sobre a preocupação de todas as pessoas que perdemos em guerras. No final do dia, todos nós podemos ser efeitos colaterais, que é um eufemismo para pessoas inocentes mortas. *The Wall* é hoje uma peça sobre qualquer pessoa que sofre em qualquer conflito (WATERS, 2015).¹⁰¹

Analisando as três turnês de *The Wall*, encontramos Waters na condução encenada de sua obra, da forma mais crua e clara sobre sua visão dramática da obra, também podemos ver como ela muda ao decorrer do tempo, principalmente na primeira e na última versão, sendo que a execução em Berlin tem muitas mudanças devido o evento no qual ela estava relacionada.

A última análise da execução da obra *The Wall*, é a que mais teve interferências para além da criatividade de Waters, por ser um filme feito com o diretor Allan Park.

2.2.5 *The Wall* - Audiovisual

Waters como apresentado nesta dissertação desde o início entendia que a obra que estava desenvolvendo seria uma obra fonográfica, teatral e cinematográfica, todas elas, com um aspecto comum, uma história que foi construída por meio de personagens e símbolos que deram vida a uma narrativa inédita. Apesar de montagens diferentes, como é comum no universo a ópera, elas tinham uma mesma estrutura narrativa, como se fosse um libreto de ópera ou seu similar no cinema, o roteiro.

Wagner antes de existir a tecnologia que possibilitaria o advento da produção cinematográfica, apresentava em seus trabalhos diversos aspectos técnicos e conceituais que viriam fazer parte do universo do cinema, no artigo desenvolvido pelo

¹⁰¹ Em entrevista ao jornal El. Pais (WATERS, 2015)

pesquisador Miguel Pereira (2008), ele elenca alguns desses aspectos: Wagner desenvolveu em várias de suas obras uma profunda relação entre o texto a música e a encenação, tornou-se libretista de suas próprias obras, escondeu a orquestra para valorizar o ato cênico tornando a música parte do da ação dramática, no desenvolvimento de um espaço específico para contemplação da obra dramático foi dele que surgiu a sala escura, para que a luz fizesse parte do espetáculo. Além da criação de unidades sonoras para marcar determinada sensação, sentimento ou personagem com a criação do leitmotiv.

Pereira vai ainda mais longe, além de identificar os aspectos presente na obra wagneriana em consonância a obra cinematográfica, ele sugere uma visão normativa colocando a consciência técnica e conceitual de Wagner aplicada a obra cinematográfica, em sua fase de montagem:

Não se pode apenas pensar na parte ou só no todo. A forma de construir um filme é exatamente essa. É uma montagem permanente, da mesma maneira que a ópera wagneriana. Portanto, diria que o leitmotiv não é só música. Ele é ação dramática. Ele é imagem. Ele é tempo e ele é espaço. É uma técnica de montagem perfeitamente apropriada para dois sistemas expressivos que acaba se tornando a sua essência construtora. Sem ser ofensivo às duas linguagens, poderia mesmo dizer que o leitmotiv é para a ópera wagneriana o que o plano é para o filme (PEREIRA, 2008, p. 41).

Enquanto o século XIX foi marcado pelo desenvolvimento da ópera em seu apogeu, não apenas por Wagner, mas por ele parte importante da inovação que aconteceu neste tipo de produção artística, no século seguinte, marcado pelos efeitos da revolução industrial, o cinema, tornou-se a representação da capacidade humana de continuar criando formas de representar sua visão sobre a arte, a cultura e o entretenimento, utilizando-se das possibilidades tecnológicas criadas pelo homem.

Como vemos, Wagner influencia não apenas a consciência sonora para o cinema, como descrito acima, mas ela é a sua contribuição mais importante, como descrito por Gilberto Mendes “Wagner é o inventor da música de cinema (apud VALENTE, 2014, p. 272), esta ideia embasou esta dissertação, como premissa para avaliação da obra de arte total, neste caso a obra *The Wall*.

Sobre a importância de Wagner para o cinema encontramos no importante livro sobre a história da música, escrito por Yehudi Menuhin e Curtis W. Davis, a seguinte citação sobre o assunto:

Quanto a Wagner, seus dramas musicais são escritos como filmes, atribuindo temas a cada personagem, refletindo cada mudança da tensão emocional, e suas técnicas de composição ter-se-iam adaptado bem ao cinema (MENUHIN; DAVIS, 1981, p. 250).

No comentário dos pesquisadores, encontramos mais um apontamento do quanto a obra de Wagner, preconiza o que posteriormente seria criado como cinema, tornando o compósito, mesmo antes da criação da tecnologia que possibilitou o cinema, como um dos principais influenciadores deste produto cultural.

O filme *Pink Floyd - The Wall* (1982) dirigido por Alan Parker¹⁰², com produção de Alan Marshall, Roteiro de Roger Waters, classificado no gênero musical, realizado pela produtora Metro-Goldwyn-Mayer, lançado em 1982, contendo 95 min, será analisado nessa dissertação, em seus aspectos complementares para uma visão, ampla e total da obra *The Wall*, não aplicada a análise fílmica, mas sim, sua contribuição para a narrativa dramática oferecida por *The Wall* em suas várias formas de execução.

A produção do filme, não foi diferente da produção do disco, sendo marcante a presença e direcionamento de Waters, como também, a já descrita dificuldade de relacionamento entre as pessoas que estavam envolvidas na produção da obra. O problema agora não seria mais os membros da banda, mas sim, entre Waters e Parker, o qual Parker em um documentário sobre a obra *The Wall*, enfatizaria a relação e o que ele entende como pressuposto para o desentendimento entre os dois:

O engraçado é que acho que não discordamos criativamente. Houve sempre uma divisão sobre o que era de quem. Em um filme, a posse fica com o diretor. A posse com Roger é de Roger, não importa o que ele faça na vida. Assim, acho que a principal preocupação do Roger era quem ficaria com o crédito. Para mim, era a liberdade criativa, poder fazer o que eu tinha de fazer. O motivo de eu não ter aceitado ser o diretor, no início e de produzi-lo foi achar que ele estava muito apegado ao projeto (PINK, 2000).

Parker ainda continuaria: Em geral, foi uma das experiências mais infelizes que já tive em minha vida criativa (PINK, 2000), Waters, além das críticas, no mesmo documentário, ele faz uma síntese de como ele enxerga o filme:

Foi duro assistir, porque mal tínhamos tempo de piscar. Mas é ótimo. Muito do trabalho que há no filme e do trabalho de Alan nele é simplesmente

¹⁰² Diretor inglês que tem entre os principais filmes de sua carreira: *Mississippi em Chamas*, *O expresso da meia-noite*, ambos indicados ao Oscar em seus anos de lançamento.

maravilhoso. É fantástico entrar e sair dele. Mas é bom ter um botão de pausa (PINK, 2000).

Na biografia, nos documentários e nas entrevistas, é evidente que a produção, não apenas desagradou a todos, como também, foi uma etapa da difícil relação que Waters teve com seus parceiros de produção, o que afetaria diretamente a produção e seu resultado.

O filme, em princípio, seria uma realização mista, entre as gravações dos shows e as animações produzidas por Scarfe para o concerto ao vivo, como falado por Waters, Scarfe e Park no documentário sobre a obra:

[Waters] Depois de gastar meio milhão com Gerald Scarfe fazendo animação do show pensei: “Seria ridículo não o transformar em filme” para que houvesse outro veículo para todo aquele trabalho. [Scarfe] Junto com a câmera de Alan Parker, eu era o diretor original e há muitas cenas do próprio show acontecendo de verdade que dirigi durante mais ou menos uma semana. Depois, decidiram que não funcionaria e Alan Parker entrou como diretor. [Waters] Alan, para seu crédito eterno abandonou a ideia de nos filmar. [Parker] Roger tinha uma visão bem clara do que a narrativa diria. Minha tarefa era tentar tirar coisas de sua mente e colocá-las em termos cinematográficos. [Waters]. Nós nos reunimos na casa de Gerry Scarfe e fazíamos sessões de brainstorm. Foi assim que o roteiro propriamente dito saiu dessas sessões, com Alan dizendo: “E o que acontece depois?” E eu: “Eu me lembro disto.” E [ele] anotando tudo. “É bom. Podemos usar isso.” (PINK, 2000).

Definido que o filme *The Wall* não seria apenas um copilado do concerto ao vivo e animações era necessário encontrar um ator que interpretar-se Pink o artista selecionado foi Bob Geldof, famoso por não gostar da obra de Pink Floyd, como relatado por Parker, Geldof e Waters no documentário (PINK, 2000). Ele mesmo explicaria o que levou ele a escolher participar foi a direção de Parker por ser um dos principais diretores ingleses.

Após a contextualização do desenvolvimento do filme iremos analisar obra cinematográfica, por meio das músicas presentes na obra. Como já vimos nas apresentações ao vivo, existe a supressão, como também acréscimo de músicas que não faziam parte do disco original, quando for o caso, indicaremos na análise.

O filme inicia com a imagem de um corredor onde uma empregada está arrumando os quartos de um hotel, a câmera vai seguindo o corredor até chegar próximo da empregada, que pisa para em um botão para ligar o aspirador de pó e a música finaliza junto a tela preta com os créditos do filme. Durante a cena é possível escutar um som dietético como se tocasse um rádio, a música é a *The Little Boy That*

Santa Claus Forgot da cantora Vera Lynn em uma tradução livre, o nome da música é *O Garotinho que o papai Noel esqueceu*. O que diz muito sobre a situação em que Pink é apresentado na narrativa de *The Wall*, um órfão de guerra, que espera seu pai, mas ele não chega, e com esse trauma ele coloca seu primeiro tijolo no muro.

A segunda cena é um soldado acendendo seu lampião, com sons de bombas e ataques aéreos, enquanto inicia a canção *When the Tigers Broke Free, Part I*¹⁰³ que apesar de ser produzida durante o *The Wall*, ela não fez parte do disco, sendo lançado como single do filme. A música, que inicia uma batida militar acompanhada por uma fanfarra e um coro, mostrando também o soldado limpando a sua arma, quando ele olha para a luz do lampião, aparece uma imagem de uma criança correndo em um campo aberto sob a luz solar, que aos sons de vento e pássaros corta a cena. Podemos considerar que está é a segunda música do filme, e ainda não começou as músicas da sequência do álbum lançado dois anos antes. Como apoio narrativo aqui já sabemos, se levarmos em conta a música de Vera Lynn, que temos um garoto, que está esperando seu pai, mas ele não chega com seu presente na noite de natal, e com a segunda, onde exatamente estava esse pai, em plena II Guerra Mundial, se preparando para a missão que o mataria.

A câmera mostra um relógio do Mickey Mouse enquanto desliza no braço de Pink, até mostrar um cigarro que está queimando sem ser utilizado, mostrando também o a fisionomia catatônica de Pink, sentado em seu quarto de hotel. A música, continua a mesma da cena de corredor da Vera Lynn, além do com de aspirador de pó, que vem do lado de fora, enquanto isso, a câmera se aproxima do olhar morto de Pink, que pisca, no mesmo tempo que volta a empregada no corredor e que junto com a piscada desliga o aspirador.

A empregada bate na porta e abre a fechadura, enquanto isso entramos na imagem que representa o delírio de Pink, onde ele vê um portão sendo violado, e jovens entram correndo em um espaço como se fosse um corredor de uma área, que estivesse recebendo um concerto de Rock, com isso, inicia a música *In the Flesh?*, e além dos jovens correndo, aparece um flash de um soldado correndo na trincheira, enquanto isso os jovens do show são violentamente recebidos por policiais, até aparecer uma jovem ferida, e posteriormente um soldado na mesma situação. Neste

¹⁰³ A Música fala sobre a operação Shingle, quando forças aliadas na II Guerra Mundial, desembarcam nas praias de Anzio em 1944. Foi nesta operação que Eric Fletcher Waters, pai de Roger Waters foi assassinado em batalha.

momento, entendemos que estamos lidando com a mesma violência, seja na guerra ou seja ela fruto de uma política de estado violenta como também, o estímulo irracional aos jovens criados em uma obra do show buzones.

A música continua com Pink, em seu delírio como um ditador fascista, no lugar de cantar, discurso para seu público de jovens, que escutam com se estivessem hipnotizados com o pronunciamento, quando a canção traz os elementos sonoros da guerra (bombas, tiros e aviões) a cena volta para o campo de batalha, mostrando cenas de soldados sendo atingidos por bombas, até o ataque aéreo explodir a cabine onde estava o soldado que limpava sua arma na cena anterior.

Após o som de bombas e a morte do soldado, sons de pássaro e um jardim, aparecem com uma mulher sentada tomando chá com bolachas e vendo uma revista de moda, cochilando enquanto um carro de bebê ao fundo aparece. Com o choro do bebê, voltamos a cena de guerra, mostrando soldados, mortos feridos e a equipe medica resgatando os sobreviventes, enquanto toca a música *The Thin Ice*, até voltar para o quarto de hotel, com destaque para um TV que passa o desenho Tom and Jerry, em um quarto todo bagunçado, quando a câmera caminha até a varanda, onde mostra uma piscina, com Pink deitado, boiando, reto com os braços abertos, como se estivesse em um crucifixo, quando a música muda o tom, e torna-se um rock pesado, Pink se bate na piscina, que fica com a cor vermelha, enquanto isso, imagens de seu pai morto na guerra, e um álbum de família são mostradas em flash.

Quando inicia a música *Another Brick in The Wall part I*, o filme mostra Pink, criança brincando nos bancos de uma igreja com um avião de brinquedo enquanto sua mãe reza ajoelhada. Fora da igreja aparece uma placa em homenagem aos mortos em combate em Anzio. Posteriormente aparece Pink andando com sua mãe até um parque onde diversas crianças brincam, ela deixa Pink sozinho, o mesmo aparenta buscar algo, enquanto observa os pais brincando com as crianças, ele pede para um Pai colocar ele no brinquedo, e tenta continuar brincando com ele, e tenta segurar sua mãe, quando o homem o repreende, mandando ele “seguir seu rumo”. Sentado sozinho, Pink continua observa as crianças brincando com seus pais. Neste momento a memória de Pink, vai até ele criança para relembrar momentos que fazem parte do seu trauma com seu pai, como a busca de uma figura paterna masculina em um parque de recreação infantil.

Ele aparece novamente, agora adolescente, assobiando entrando na casa, pegando um lanche e indo até o quarto de seus pais, onde abre uma gaveta, pega o

chapéu de soldado de seu pai, encontra a carta que sua família recebeu com as condolências pela morte de seu pai, além de uma navalha e as balas de seu pai, ele veste a farda militar de seu pai, que o imagina como ele, Enquanto toca a música *When the Tigers Broke Free, part II*¹⁰⁴, outra parte da música que não foi lançado junto com o disco *The Wall*. Pink sentado na cadeira do hotel, continua a navegar em suas memórias, agora, encontrando a memoriabilia de guerra de seu pai, além de uma carta, onde ele descobre como seu pai morreu.

Até iniciar o barulho de um choro de uma criança, quando voltamos ao jardim, onde a mãe de Pink, e ele bebe se encontra, uma pomba branca voa, devido a ameaças de um gato enquanto inicia a música *Goodbye Blue Sky*¹⁰⁵, com a pomba no ar, inicia a primeira animação de Scarfe, a bomba explode dando lugar a uma Águia negra, em um mundo que podemos considerar distópico e surreal, a Águia solta duas luzes, que torna-se um gigante mostro avermelhado sob Londres, a associação com a cidade é possível, devido a silhueta de monumentos da cidade serem perceptíveis, o monstro que sugere também ocupa a cidade no mesmo tamanho de uma fumaça de uma bomba atômica, abre os braços e encobre todo seu entorno, tornando-se um portal para aviões de guerra, os aviões tornam-se cruzeiras brancas, até um soldado aparecer e ser derretido, sobre ele a bandeira inglesa, que se despedaça e torna-se uma cruz com sangue. Entre os destroços, surge uma pomba branca que voa novamente, onde aparecem cruzeiras, sob uma delas, um sangue que está escorrendo até um ralo. A guerra continua a perseguir Pink, agora em sua cabeça, de forma distópica.

Com o fim da animação, aparece novamente Pink, adolescente, correndo com seus amigos até um túnel com trilho de trem, lá eles colocam a bala de revólver que Pink encontrou na gaveta, quando o trem passa, estoura ela. Neste momento, o Pink assustado no túnel, vê no trem, frestas rostos com máscaras, e o trem simula a imagem que ficou conhecida da II Guerra Mundial com o trem cheio de pessoas sendo levados para os campos de concentração. Neste momento inicia a música *The Happiest Days of Our Lives*, neste mesmo momento, aparece o professor gritando

¹⁰⁴ A segunda parte da música conta sobre o recebimento de uma carta assinada pelo “velho Rei George” com condolências, na letra aí retrata fielmente a cena do filme, onde Pink encontra a carta em um gaveta, a música termina falando que o “Alto Comando tirou meu pai de mim”.

¹⁰⁵ A canção *Goodbye Blue Sky*, no disco original, inicia o lado B do disco um, assim, para fim narrativo, ela foi movida para antes do apresentado no disco. É possível compreender sua mudança, devido sua relação visual com a guerra, a qual funciona visualmente melhor no filme, devido sua temática, lembrando que a segunda parte do disco é sobre outros tijolos na vida de Pink.

falas de ordem. Muda a cena para uma sala onde os professores, tomam seu chá, até o sino tocar. O professor entra na sala de aula e caminha até Pink, pega um caderno onde ele escrevia e começa a falar para toda a sala:

O que temos aqui, rapazinho? Escritos misteriosos? Um código secreto? Não. Nada mais que poemas. Poemas. Todo mundo! O rapazinho se acha um escrito, um poeta. “Dinheiro, consegui de volta. Eu estou certo, Jack. Mantenha suas mãos longe de minha carteira. Novo carro, caviar, sonhos quarto – estrelas. Penso que eu irei comprar um time de futebol para mim.”¹⁰⁶ “Absolutamente ridículo, rapazinho! Volte para o seu trabalho (PINK, 1982).

Enquanto o professor debocha, as outras crianças dão risada de Pink, corta a cena e mostra o professor jantando com sua mulher, em uma casa escura, com uma foto da jovem princesa Elizabeth. Com sua mulher o reprovando com gestos, enquanto a cena rapidamente, mostra novamente o professor, agora dando tapas no aluno. Com isso inicia a música *Another Brick in The Wall part II*, na imagem, crianças andando em corredores, marchando, sem rosto, com o professor gritando palavras de ordem, enquanto crianças caem em um grande moedor de carne, que solta no final uma massa homogênea, no refrão, crianças sem a máscara cantam, até começarem a se rebelar e quebrar toda a escola, até botar fogo nela. Isso tudo acontece na mente de Pink, porque a música acaba e mostra ele novamente sentado na sala de aula olhando para o professor que continua sua aula.

Um ponto importante desse conjunto de cenas é a transformação das pessoas pelo Estado em indivíduos sem face, sendo apenas números, neste caso as pessoas no trem simulando aqueles que levavam pessoas para campos de concentração durante a II guerra mundial, como também na escola, quando as crianças são conduzidas a serem a mesma coisa. Uma crítica ao Estado que utilizam seu poder contra as pessoas, as homogeneizando devido a interesses específicos do Estado.

Pink, adulto no quarto de hotel, aparece deitado na cama, pegando o telefone, enquanto em alguns flashes de memória ou alucinação, faz ele ir para outros momentos com a mulher e com a mãe fazendo os mesmos atos de carinho, enquanto um som de coração bate e inicia a música *Mother*. Pink volta para a adolescência, e lembra de espiar uma vizinha de roupa de baixo pela janela, enquanto fuma um cigarro escondido, enquanto isso, volta a lembrar de sua mulher que vem para o quarto, fica

¹⁰⁶ O Poema faz menção direta a música Money do disco *The Dark Side of the Moon*, escrita pelo Roger Waters. Seria mais uma autoafirmação, que a narrativa de *The Wall* em parte é uma autobiografia de Roger Waters.

nua e se deita sobre ele. Volta para o Pink adolescente, agora doente na cama, com sua mãe e um médico o visitando, logo ele desce e vai se deitar com a mãe. Ele também relembra flashes de seu casamento, e um momento que sua mulher chega nele, que está tocando o piano e pergunta “Ei, tem alguém ai dentro? Você lembra de mim, sou aquela do cartório?”. Outras imagens aparecem, o Pink andando em um aeroporto, sua mulher chorando sozinha em sua casa, enquanto Pink tenta ligar para ela, e ela se aproximando de outro homem. Enquanto sua mãe dança em uma festa, e ele fica olhando distante até tirar uma menina bem maior para dançar, enquanto isso, Pink novamente no quarto de hotel continua tentando ligar.

Pink aparece ligando de um outro telefone, agora público, o telefone toca e quem atende é um homem deitado, mas não fala nada, porque a telefonista fala que é o senhor Pink. Pink na rua, sob um telefone público escorrega até o chão, quando começa a música *Empty Spaces* com uma animação de Scarfe, onde duas flores se envolvem em uma sensual relação, até uma delas atacar a outra, a quem ataca representa o feminino, devido sua forma. Ela vira um pássaro preto, enquanto voa em um terreno que vai sendo construído um muro que utiliza de prédios e outros produtos, uma crítica clara ao consumo, até tornar-se um muro convencional, que viaja, dividindo vários espaços e cenas, uma delas são as máscaras, utilizadas pelas pessoas dentro do trem, já utilizadas no filme, a fisionomia dessas mascaras além de representar pessoas sem semblante, é a forma visual que Pink foi retratado por Scarfe.

A animação continua com a música *What Shaw we do now?* No momento em que a música apresenta um som de bateria mais forte, seguido de um grito, na parede aparece um rosto gritando como se estivesse dentro da parede tentando sair. Um bebe cresce vira um policial e espanca outro homem, uma igreja é destruída ao meio com a passagem do Muro, e se torna um objeto não identificado, o muro continuando andando, até aparecer uma figura de um ser completamente deformado que se torna um corpo feminino e posteriormente uma metralhadora, uma guitarra, e no fim, um martelo. Encerra a animação, e uma cena com um homem quebra uma vidraça com um martelo, outros homens aparecem para roubar, até um carro policial vir e levar todas as pessoas, enquanto isso, no fundo duas mulheres roubam as lojas com as vidraças quebradas.

Aqui já temos um Pink, marcado pelo trauma com a ausência de seu pai, com o sistema escolar, com as mulheres de sua vida, a qual ele coloca como verdadeiras

responsáveis pelos seus problemas, assim, os personagens que representam a construção do Muro estão representados. Ao mesmo tempo, com a música *Empty Space*, demonstra que a busca por preencher os espaços vazios, com o consumo, é uma das tentativas de Pink, mas que pela animação de Scarfe, além de não o ajudar, o consumo torna-se mais um atalho do que uma resposta frente ao muro que Pink está construindo.

Na próxima cena temos Pink em um trailer bebendo, com a música *Young Lust*, aparecem também imagens de algumas mulheres indo em direção a uma festa, uma delas para entrar seduz o policial. A festa continua, e elas conseguem crachás para entrar em outros espaços, até uma delas, chegar próximo do Pink, e tentar interagir com ele, quando eles entram em seu quarto de hotel, enquanto ela se deslumbra com o quarto de hotel, Pink senta em sua cadeira e fica assistindo sua televisão. A cena segue exatamente a música *One of My Turns*, e também os acontecimentos do show, onde Pink destrói o quarto de hotel, assustando sua acompanhante, até jogar a televisão pela janela e cortar sua mão nos estilhaços do vidro.

Deitado na piscina, com a mão sangrando começa a música *Don't Leave me Now* enquanto em sua imaginação, imagina sua mulher com outro homem, ele novamente sentado na cadeira do hotel, assiste catatônico uma televisão, o quarto se torna muito maior do que o real e em uma sombra de uma mulher se aproxima dele, e se torna uma animação de Scarfe que simula a mulher como um louva Deus que tenta devorar Pink.

Pink levanta da cadeira, quebra outra televisão, agora batendo com sua guitarra, e suas alucinações aumentam, começando com a música *Another Brick in The Wall part III*, com imagens de destruições, guerra, sua mulher, sua infância, professor, mãe, vermes, sua mulher o traindo, seu casamento, e jovens em guerra com militares, ali o professor vem com violência na mente de Pink, até voltar novamente para o quarto de hotel e o cigarro aceso como no início do filme, enquanto ele troca olhares com um muro, neste momento toca a música *GoodBye Cruel World*, e novamente aparece Pink criança, correndo em um campo aberto sob o sol.

Pink agora está atrás do Muro, ele passa a mão nele, tentando achar um espaço, como também esmurra o muro, tocando a música *Is There Anybody Out There*, volta imagem de Pink no quarto de hotel destruído por ele, enquanto delira ele faz uma espécie de ritual com os objetos destruídos, que vão de caixas de cigarro a

instrumentos musicais, ele vai até o banheiro e enquanto se barbeira, começa a raspar os pelos do peito e depois a sobrancelha. Em um ato de mutilação.

Volta para o quarto, agora outro Pink, assumindo a fisionomia de Pink Ditador, enquanto toca a música *Nobody Home*, e ele troca de canais na televisão, e novamente, imagens dele tentando ligar para sua mulher que não o atende, até o delírio dele levar ele sentado na mesma cadeira, agora em um campo com trincheiras de guerra, junto com o arame farpado a silhueta dos martelos cruzados, Pink se bate na cadeira, se transformando no Pink adolescente, que levanta da cadeira e anda no campo, onde entra em uma trincheira e sai em uma sala onde encontra uma enfermaria, com roupas de força, e em um canto da sala encontra-se com Pink velho, alucinado. Pink adolescente sai correndo, volta nas trincheiras, onde encontra pilhas de corpos de soldados mortos. Pink adolescente continuando andando e chega em uma estação de trem, quando inicia a música *Vera*, e Pink adolescente caminha entre aqueles soldados que voltaram da guerra e reencontraram suas famílias, ele pensa que um dos soldados é seu pai, mas descobre que não é, e inicia a música *Bring the Boys Back Home*, com uma fanfarra, e com imagens de soldados em campo andando em direção a luz solar.

Pink novamente no quarto de hotel, agora desacordado, é encontrado pelo seu produtor, com alguns auxiliares, e uma equipe paramédica, que o tenta acordar e examinam ele, enquanto isso, novamente aparece Pink adolescente correndo em um campo, ele encontra um rato e pega na mão e leva até sua mãe, que manda ele sumir com o animal, Pink o esconde em um quarto, e ele novamente aparece doente no quarto com sua mãe e o médico, volta a imagem dele no hotel, enquanto injetam uma droga para que ele acordasse, enquanto isso ele delira e vê sua mãe, professor, seu pai e outros soldados passarem a sua frente no campo da guerra, agora carregado por alguns homens por um corredor e depois uma escadaria, ele vê seu corpo em decomposição, aparecendo vermes, até chegarem em um limusine, e jogarem ele dentro dela, enquanto isso, ele começa a tirar aquela pele em decomposição, e dela sai Pink vestido sua roupa de líder fascista.

Pink fascista chega ao lugar do show, que na verdade é um espaço de uma reunião política, nos moldes da Alemanha Nazista de Hitler. Os jovens, todos brancos, cumprimentam o Pink fascista que começa a cantar e discursar a música *In The Flesh*, com os gritos de ordem presentes nela, como descrito na análise da música. O Símbolo do martelo está presente em estandartes, bandeiras e em faixas nos ombros.

Para essa cena foram contratados mais de 700 jovens para fazerem figuração. Além dos Martelos, Pink encerra seu discurso com os braços cruzados e as pessoas gritando “martelo”, “martelo”, “martelo”. Quando começa *Run Like Hell*, com o público fazendo uma coreografia e todos vestindo a máscara desconfigurada de Pink. Enquanto isso, seu exército sai correndo pela rua, atando minorias.

O Exército de Pink, agora está na rua, preparando um palco para seu comício, durante a música *Waiting for the Worms*, entre o comício aparecem algumas imagens de animação de Scarfe já utilizadas no filme, até iniciar a icônica marcha dos martelos. Até o grito alucinado de *STOP!* de Pink, a cena agora é de um policial no banheiro, onde encontra-se Pink sentado do lado de uma privada. Quando o Policial abre a portal inicia a animação de Scarfe do julgamento:

Ela traz o juiz e o promotor se arrumando para iniciar o julgamento, que acontece como se fosse um circo em uma arena, ele chama os outros personagens presentes na narrativa, primeiro o professor, que se torna o martelo, e quando aparece Pink, ele é novamente o boneco com semblante assustado, em uma animação que parece ele rodando e se torando uma folha, até voltar ao muro quando sua mulher em formato de louva Deus faz dele um cachecol, e sua mãe vem como um foguete, que o carrega com braços em formato de tijolos, até o Pink estar em um vácuo escuro, entra o Juiz, uma criatura em formato de pernas e anus, que o dá a sentença de quebrar o muro. Muitas imagens do filme passam, como se fosse um flashback de Pink, até a música encerrar e o muro ser implodido.

O final, algumas crianças, próximo do muro explodido, pegam alguns tijolos, colocam em carrinhos de brinquedo, enquanto outras brincam com alguns brinquedos, até uma delas, encontrar uma garrafa de coquetel molotov, e esvazia-la, enquanto a toca a música *Outside The Wall*.

O Filme exerce um papel importante para a criação da narrativa de Pink, quando Parker introduz a história de Pink em uma perspectiva ficcional, é possível compreender com mais complexidade o personagem e todo o seu arco narrativo, desde seus traumas seu autoisolamento, sua resposta se transformando no Pink Fascista até encerrar, deixando uma verdadeira lacuna sobre como será a vida de Pink sem seu muro imaginário.

CAPÍTULO III – *The Wall* uma obra de arte total

3.1 A obra de arte do futuro

Em 1849, Wagner publicou um dos seus principais livros de teoria, *A obra de arte do futuro*, que apresenta de forma poética e crítica a sua compreensão de uma obra de arte total ou *Gesamtkunstwerk* como o definiu, em alemão. Wagner vai até os Helenos, sua grande referência de arte coletiva, para referendar a construção artística mais pura, como também se vale de Shakespeare e Beethoven como exemplo dos artistas que melhor souberam, em suas épocas, introduzir as bases do que tornar-se-ia uma obra de arte total.

Wagner escreve o livro em meio à sua transformação artística, quando ele compreende a necessidade de não apenas elaborar sua produção artística, mas também consolida-se como pensador. No mesmo período, escreve: *Arte e revolução* (1849), *Ópera e drama* (1850) e *Uma comunicação a meus amigos* (1851). O escritor e pesquisador francês Marcel Schneider (1991, p. 26) define esse período como: “Wagner, torna-se finalmente Wagner”. Devido ele ter se preocupado em “estabelecer a nova carta da ópera e os estatutos da música”, a recepção das publicações, dividiu o público e principalmente os artistas e compositores da época, ampliando ainda mais a cisão de Wagner com alguns de seus pares.

O livro *A obra de arte do futuro* não apresenta de forma diretamente técnica o que seria uma obra de arte total e suas chaves de leitura. Wagner utiliza sua sensibilidade artística e sua crítica às artes, à política, ao Estado e à religião para introduzir o leitor em uma obra quase que puramente lírica e contemplativa. Assim, não conduz a uma compreensão pragmática do conceito de obra de arte total, mas introduz o leitor ao seu universo artístico, literário, crítico e histórico.

Esse livro, “quase panfletário” segundo Michel Schneider (1991, p. 26) nos dá uma visão profunda de Wagner (2003) sobre a natureza do homem, sua conexão com as artes e sua emanção entre as artes e a ciência. Ele inicia seu tratado estabelecendo a relação entre natureza, homem e a obra de arte, sendo que cada um deles “contém em si condições da existência do outro” (WAGNER, 2003, p. 11-12): da natureza, nasce o homem e do homem a obra de arte, por meio de uma força geradora, que não é arbitrária, e sim, natural. Wagner desde o início apresenta a obra

de arte, como algo que precisa nascer da natureza do homem e não da vida consciente e institucional (2003, p. 12).

Seguindo o raciocínio do autor, Wagner apresenta o conceito de *povo*, definindo-o como a “síntese de todos os singulares que compõem uma comunidade” (2003, p. 17), o qual são a “potência vital” (2003, p. 18) para a criação das artes, devido a um verdadeiro carecer, o contrário disso, seria o luxo e a moda, que no entendimento de Wagner é a forma arbitrária da carência, assim, ele introduz ao leitor a sua visão crítica as necessidades banais e não naturais, e continua a idealizar a obra de arte como algo que surge da relação natural entre o homem e sua criação.

Wagner apresenta a ideia que a movimentação, natural e não arbitrária, onde o verdadeiro carecer faz surgir o homem da natureza, e a obra de arte do homem, sendo a arte um resultado da “atividade da alma humana, ou do espírito” (2003, p. 29). De acordo com o autor, tal espírito se desmembra em dois aspectos: o *espírito solitário* que é apenas capaz de criar uma representação da natureza, e o *espírito coletivo*. Este último é o que possibilita a criação da obra de arte total (WAGNER, 2003, p. 38).

Toda essa crítica e definição antecede a sua discussão sobre o que seria a obra de arte do futuro. Está claro que ela é um produto do coletivo, como também um verdadeiro carecer, que reside no espírito e que representa a natureza humana. Em seguida, Wagner introduz as modalidades artísticas que compõem a obra de arte total. Elas são divididas em dois grupos. O primeiro agrupamento reúne as três modalidades artísticas, puramente humanas, que são a música, a dança e a poesia. Sendo que elas isoladas são limitadas, mas juntas, quando dissolvidas entre elas são a representação da carência da vida do homem. O segundo grupo de artes, o qual Wagner identifica o homem como criador plástico a partir da natureza e do que ela oferece, apresenta as modalidades artísticas: arquitetura, escultura e pintura, e que juntas como artes plásticas podem prosperar e dissolver com a outras modalidades artísticas para criar uma obra de arte total.

A diluição dos dois grupos de modalidades artísticas, por intermédio do verdadeiro carecer humano, em busca de um objetivo comum e coletivo, possibilita a criação de uma obra de arte total, como descrita por Wagner:

A grande obra de arte total que há de compreender todos os gêneros da arte para de certo modo usar cada uma desses gêneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objetivo conjunto de todos eles, a saber, o da

representação incondicional e imediata da natureza humana na sua perfeição, essa grande obra de arte total (WAGNER, 2003, p. 37).

Wagner define, finalmente, que a obra de arte coletiva superior é o drama, e que este só é possível quando todas as modalidades artísticas se entregarem em sua “máxima riqueza”, tornando assim, o drama como a representação fiel da obra de arte do futuro, como definido por Wagner:

O drama verdadeiro só é pensável enquanto produto do impulso coletivo de todas as artes para a mais imediata comunicação a um público coletivo: cada modalidade artística no drama singular só consegue abrir-se ao completo entendimento do público coletivo por meio da sua comunicação coletiva com as restantes modalidades artísticas no drama (WAGNER, 2003, p. 178).

A obra de arte do futuro seria, então, constituída pelo drama nas quais se identificariam elementos específicos, compostos pelas modalidades artísticas: música, dança, poesia, arquitetura, pintura e escultura. Além disso, um fundamento aglutinador, que é a criação de uma obra coletiva, feito pela união de os artistas.

Este pensamento converge, em grande medida, para a concepção de Waters na concepção de sua obra *The Wall*. Nesse sentido, poderíamos pensá-la como obra de arte total, um verdadeiro drama wagneriano, composta por um músico oriundo do rock. Mas, em se considerando que, em grande medida, o rock progressivo foi diretamente influenciado pela música de concerto, tal aproximação não parece disparatada – como possa talvez parecer, inicialmente. Ademais, é de se levar em conta que os músicos de rock progressivo, geralmente ingleses, em grande parte passaram por algum grau de formação musical no ambiente escolar formal.

3.2 Um drama transmídia

Iniciemos analisando a narrativa. Nela encontramos o principal argumento para que *The Wall* possa ser classificado como obra de arte total nos moldes wagnerianos. Conhecendo a narrativa, entendemos que *The Wall* antes de ser um álbum musical, um concerto ao vivo e um filme ficcional, é um drama, que utiliza de todas as modalidades artísticas para sua ação dramática, como descrito por Wagner:

O que há de mais compreensivo é a ação dramática, precisamente porque ela só está artisticamente perfeita quando, no drama, todos os meios auxiliares da arte foram, por assim dizer, ultrapassados e a realidade da vida

consegue oferecer-se da maneira mais fiel e mais crível a apreensão imediata. Cada uma das diferentes modalidades artísticas comunica-se à compreensão na exata medida em que o respectivo núcleo central [...] encontrar no drama o seu próprio amadurecimento. O trabalho de criação artística torna-se universalmente compreensível, perfeitamente apreensível e justificado, na proporção em que, sendo absorvido no drama (WAGNER, 2003, p. 183).

Como se pode observar, Wagner apresenta as linguagens artísticas como “meios auxiliares”, que convergem para uma compreensão sobre um núcleo central, e este seria o drama. Essa concepção também está presente, assegurando algumas diferenças, na compreensão de uma narrativa transmídia como descrita por Jenkins: “Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (2009, p. 138). É possível imaginar, que Wagner, se fosse um compositor e crítico do século XXI, transpassaria sua obra e conceitos, tornando-se assim um dos principais artistas a utilizar o conceito de narrativa transmídia, devido sua visão da apropriação de diversas modalidades artísticas, que reunidas, apresentam um núcleo central, com um objetivo específico.

Descrevemos, a seguir, a intencionalidade de Waters em produzir uma obra narrativa em *The Wall*, cujo objetivo principal é a comunicação de um drama. Para tanto, utiliza-se das diversas modalidades artísticas para compor sua obra que, no seu processo de *movência*¹⁰⁷ estabelece uma cadeia de versões compreendidas como processos transmidiáticos.

No transcorrer das vinte e seis músicas presentes no disco analisado do capítulo II, encontramos a relação íntima e complementar entre a música e a poesia, como apresentado por Wagner (2003, p. 74), na qual a música recebe uma sequência plena de sentido e entrega à poesia a sequência de sons linguísticos. Essa relação está presente por toda a obra fonográfica de *The Wall* e posteriormente utilizada junto das outras modalidades artísticas para a criação da performance ao vivo e também para a obra cinematográfica.

De forma simplificada, poderíamos dividir o álbum musical em quatro partes, como se fossem os atos de uma ópera sendo a primeira parte do disco, após um

¹⁰⁷ Tomamos o conceito de Zumthor, apresentado para o estudo da poética medieval e adotado por Heloísa Valente para a análise da canção das mídias (2003), uma vez que possui propriedades em comum: As linguagens da oralidade mediatizada tecnicamente têm a habilidade de se transmutar mais rapidamente, adotando novas formas. Esse movimento, processo de novas traduções e ressignificações é definido por Zumthor como *movência*.

prelúdio com a canção *In the flesh*, um convite para entrar em uma história. Assim, somos enviados para a memória de Pink, um *rockstar* afundado em seus problemas pessoais, representados pelos tijolos, que vão surgindo aos poucos seus primeiros tijolos: o principal deles, a ausência do pai morto em campo de batalha durante a II Guerra Mundial. Em seguida, a relação opressora exercida pelo sistema escolar pós-guerra, representado pela figura do professor rígido, que persegue seus alunos. Por fim, sua mãe superprotetora, que faz com o que o filho se torne um ser frágil perante todos os traumas e dificuldades da vida.

Na segunda parte – que poderia ser o segundo ato - acompanhamos as memórias de Pink, o que nos leva a vivenciar o cotidiano do personagem, uma pessoa frágil e apática, sem capacidade para reverter os traumas gerados por fragmentos da vida cotidiana, como sua relação com sua mulher, assim, ele busca preencher os “espaços vazios” com luxúria e relacionamentos extraconjugais. Neste momento o personagem apresenta também a sua condição mental debilitada, mostrando ser uma pessoa com problemas de natureza psíquica e incapaz controlar suas emoções. Dessa forma, Pink avança para a construção de seu próprio muro, isolando-se do mundo exterior.

Na terceira parte - ou terceiro ato - adentramos a mente de Pink. Sua confusão mental o leva a se questionar e, ao mesmo tempo, buscar sentido para seu auto isolamento. Ao mesmo tempo em que ele se questiona se tomou a correta decisão, ele se dá conta do tamanho do muro que criou entre ele e o lado externo. Pink tenta encontrar significado positivo para as coisas que ainda tem, na música *Nobody Home*, quando ele cita que ainda tem uma televisão com treze canais, a luz elétrica, uma colher planteada¹⁰⁸ etc. Entretanto essas coisas não passam de mera distração para a situação real. Neste momento ele idealiza uma outra história para ele mesmo resgatando seu principal tijolo, a ausência de seu pai, clamando para que ele volte para casa. Até chegar no auge de sua catatonia e ser acordado, em um quarto de hotel, de forma brusca, por um médico aplicando drogas para reanimá-lo de modo que pudesse cumprir a agenda de shows.

No quarto ato, um Pink que após ser acordado bruscamente não se vê mais como o “velho Pink”, agora ele é outra pessoa, assumindo um papel forte, frente a fragilidade emocional que ele apresenta, tornando-se um ditador fascista – simulacro

¹⁰⁸ Colher prateada, é uma indicação ao utensílio doméstico utilizado para uso de drogas.

de seu espelho, na figura de seu principal algoz¹⁰⁹. Assim, Pink assume a persona fascista, simulando um governante nos moldes de Hitler, essa persona, é uma resposta frágil e ao mesmo autoritária, de alguém que já não sente empatia, tornando-se um sociopata. Após o rompante fascista ele volta a sua letargia pedindo para que tudo isso acabe. Neste momento, dentro de sua mente perturbada, ele mesmo cria o julgamento de seus atos, trazendo os personagens que figuraram negativamente na sua vida para serem testemunhas até o juiz dar a sentença de que o Muro seja quebrado, o que lhe permitiria sair e voltar aos desafios da vida de uma pessoa comum.

O reforço sobre o caráter dramático na obra *The Wall* mostra em essência que Waters buscou, desde o princípio, criar uma narrativa para além da construção dos elementos artísticos presentes na obra, como destacado por Wagner. Os elementos artísticos que foram produzidos para a obra *The Wall*, todos eles têm uma importância fundamental para a compreensão da obra.

Sobre a mais inusitada de todas, a arte pictórica de Scarfe com seus desenhos e animações exerce um papel fundamental na obra *The Wall*, dando mobilidade aos personagens criados para a narrativa. Sua relação com Waters é 'simbiótica', onde um oferece ao outro elemento necessário para sua criação.

Se Waters apresenta a narrativa, as músicas e sua idealização sobre como a obra deve ser desenvolvida, Scarfe torna visual os personagens e outros elementos presentes na obra para que eles se tornem uma realidade, verdade esta que se apresenta por meio de uma abstração surrealista, presente no traço do artista.

Para Wagner o papel da pintura na obra de arte total está na capacidade da reprodução da natureza como também na criação de uma visão abstrata em relação com as outras modalidades artísticas, devido sua intencionalidade de diluir a pintura no drama. Em seu período, a possibilidade se limitava em transformar o palco teatral, em uma "moldura" (WAGNER, 2003, p. 182) como ele mesmo cita, colocando a pintura como um elemento para a compreensão do drama.

No caso de *The Wall*, os desenhos criados por Scarfe exercem também papel fundamental de comunicação da obra. A capa do disco musical oferece um entendimento síntese sobre o tema central da obra, quando o objeto frontal é apenas uma parede branca, com o nome do grupo e do álbum, possibilitando que o receptor

¹⁰⁹ Identificamos como principal algoz, a II Guerra Mundial, que iniciou com um governo fascista, de Hitler na Alemanha e Mussolini, na Itália.

preencha as lacunas de interpretação simbólica sobre o tema central do álbum através do seu imaginário (SILVA, 2018) sobre os significados de um muro.

Quando abrimos a capa o disco encontramos os desenhos de Scarfe apresentando os principais personagens que compõem a narrativa da obra, o que possibilita ao receptor uma compreensão da dimensão simbólica que eles representam dentro das músicas que compõem o disco.

Para além disso, Scarfe exerceu papel fundamental nas outras formas de execução da obra, nos shows, desenhando o palco, os bonecos, o *merchandising*, além das animações que também compõem o filme.

Os concertos ao vivo são naturalmente o meio artístico executado onde *The Wall* que mais se assemelha na essência com a ideia de obra de arte total, cunhada Wagner, onde as modalidades artísticas reunidas compõem um ato performático, que dentro do espaço cênico se fundem e possibilitam com suprema plenitude a comunicação da obra que está sendo executada, como descrito por Wagner:

E assim, no drama, a ilusão da arte plástica transformar-se-á em verdade: ao bailarino, ao mimo, o artista plástico estende a mão, deixando-se absorver nele e passando ele mesmo a ser bailarino e mimo. Tanto quanto este tratará de comunicar aos olhos o homem interior, o seu sentir e o seu querer. O espaço cênico, em toda a respectiva largura e profundidade, pertence-lhe para aí dar a ver plasticamente a sua figura e o seu movimento, sozinho ou em união com os companheiros da representação. Porém onde as suas capacidades terminam, onde a plenitude do seu querer e do seu sentir o obriga a fazer uso da linguagem para dar manifestação ao homem interior, aí a palavra anunciará a sua intencionalidade distintamente consciente: passará então a ser poeta, e, para ser poeta, passará a ser músico. Enquanto bailarino, músico e poeta será, contudo, um só e o mesmo, nada mais do que homem represando, homem artista, comunicando-se na suprema plenitude das suas capacidades, à suprema energia receptora (WAGNER, 2003, p. 185).

Nas apresentações ao vivo de *The Wall* encontramos todas as modalidades artísticas contribuindo igualitariamente para um drama único, exatamente como idealizado por Wagner. Mas é possível avaliar outros aspectos de similaridade, como o ato de esconder a orquestra ou a banda em valorização para a ação dramática. Waters faz isto escondendo a banda atrás do Muro; já Wagner fez uma das inovações técnicas no espaço cênico de óperas criando o fosso da orquestra, como descrito por Lauro Machado Coelho:

O Seu conceito de drama lírico entra em choque com o teatro tradicional, que não está equipado, nem tecnicamente nem ideologicamente, para colocá-lo em prática. Donde a necessidade de um teatro que fosse um espaço novo,

inteiramente pensado em função das exigências específicas de seu drama lírico. Esse espaço novo é o Bayreuther Festspiele, construído segundo os planos do compositor [...]. O teatro possui uma acústica inédita para a 'poca, obtida com a forma da sala e a construção de um fosso encoberto (o "poço mágico'), que esconde a orquestra dos olhos do expectador (COELHO, 2011, p. 240).

Os dois compositores criaram a necessidade de ter um espaço específico com características determinantes para a recepção da obra, Wagner fez isso com a criação do *Bayreuth Festspiele* uma casa de ópera dedicada a execução de sua obra, que dentre as características está a cadeira do espaço criada para que o espectador atenha-se frontalmente o que está sendo executado no palco, como também sua distribuição igualitária para que todos consigam assistir sua obra sendo executada. Como descrito por Matamoro e Fraga:

Wagner também revolucionou, também, a técnica de construção teatral e a mise-en-scène, com a edificação do teatro dos festivais de Bayreuth, inaugurado em 1882, e que continua sendo a meca de sua produção e o lugar de experimentação constante que o mestre imaginou para a sua obra de vanguarda futurista. A sala de Bayreuth é austera e sua falta de elementos decorativos facilita a concentração dos espectadores. A orquestra soa sob o cenário, para equilibrar o som de instrumentos e vozes. Os assentos são todos frontais, assegurando uma boa visão para qualquer um (MATAMORO; FRAGA, 2001, p. 114).

The Wall, em sua primeira versão, foi realizada nos mesmos moldes, diminuindo o espaço do público para que todos tivessem visão do ato cênico realizado no palco, como descrito por Blake:

Para Waters, era a realização de um sonho. Com o muro no lugar, ele caminhou pela arena vazia, subindo até os assentos mais distantes do local. [Waters] 'Meu coração estava batendo furiosamente, eu sentia arrepios descendo pela espinha', ele lembrou-se. 'E achei fantástico que as pessoas pudessem ver e escutar algo de todos os lugares em que estivessem sentadas' (BLAKE, 2012, p. 317).

Além da similaridade com Wagner sobre o formato do palco e a distribuição do espaço do público para favorecer a recepção da obra, Waters é conhecido no mundo todo por montar sua estrutura de som de forma diferente da convencional¹¹⁰. Na última turnê de *The Wall*, Waters, para prender a atenção, monta a estrutura sonora do show

¹¹⁰ O convencional utilizado para shows ao vivo são os PA (sistema de amplificação do som), distribuído na lateral do palco em um conjunto duplo.

em um formato *surround*, possibilitando que qualquer pessoa presente tenha uma experiência sensorial com a espacialidade do som (SABATINELLI)¹¹¹.

Waters e Wagner carregam princípios estéticos similares em suas obras, como descrito acima, além do foco no ato cênico, eles desenvolveram formas técnicas para favorecer a percepção do público ao drama que estava sendo executado.

A extensão da definição de drama wagneriano também dialoga, de forma complementar, com o conceito de narrativa transmídia, à medida que cada modalidade artística contribui para uma compreensão mais profunda sobre a obra como um todo. Permitimo-nos apresentar um exemplo que elucida mais acuradamente a aproximação entre narrativa transmídia e obra de arte total: tomamos um texto de Charles Baudelaire (2013), um dos mais importantes poetas do século XIX, que escreveu um livro sobre sua recepção da ópera *Tannhäuser*, no livro ele descreve o quanto Wagner o surpreendeu, chegando a definir o compositor como um dos maiores: “Richard Wagner estava à altura do que há de mais elevado, tão grande, certamente, como os maiores” (2013, p. 2). Baudelaire descreve como foi a recepção da obra em partes, em um primeiro momento apenas como concerto sinfônico, e posteriormente, apenas como unidades musicais tocadas em cassinos:

A partir desse momento, isto é, do primeiro concerto, fui possuído pelo desejo de entrar cada vez mais na compreensão dessas obras singulares [...]. Logo, como acontece com toda novidade, os trechos sinfônicos de Wagner ressoavam nos cassinos abertos todas as noites a uma multidão amante de volúpias triviais [...]. No entanto, as repetições frequentes das mesmas frases melódicas, nos trechos tirados da mesma ópera, deixavam supor misteriosamente intenções e um método que me eram desconhecidos. Decidi informar-me do porquê, e de, assim, transformar minha volúpia em conhecimento, antes que uma representação cênica pudesse me proporcionar uma elucidação perfeita (BAUDELAIRE, 2013, p. 2).

Essa descrição de Baudelaire, onde ele descreve momentos antes de ter acesso a obra total de Wagner, afirma que os elementos separados o estimularam a buscar a obra cênica, que ofereceria uma recepção mais ampla. Podemos então compreender que a história descrita por Baudelaire seria equivalente à ideia de transmídia uma vez que uma mesma narrativa é contada por outras linguagens, e que a união de sua recepção possibilita uma visão do todo, como apresentado por Jenkins (2009).

¹¹¹ Neste artigo um técnico de som comenta a experiência de assistir ao show de Roger Waters no Brasil e comenta sobre a estrutura utilizada por ele.

3.3 A sétima arte: A obra de arte total.

O filósofo alemão Hegel (1770-1831) considerou como artes a arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia, as mesmas que Wagner utilizou para a construção de sua obra de arte total. Após a sua morte no início do século seguinte o intelectual italiano Ricciotto Canudo (1877-1923) em 1923 propôs o Manifesto das sete artes e estética da sétima arte, incluindo o cinema no rol das artes. Se não houvesse o cinema, então, a proposta de Wagner poderia ter sido indicada a ser a sétima arte? Entendemos que sim.

Wagner estava propondo uma nova arte, ou até mesmo diluindo a enumeração proposta por Hegel para criar uma arte única, como ele mesmo cita em seu livro *A obra de arte do futuro*.

Canudo, além inserir o cinema como a sétima arte, distinguiu, quase que reproduzindo o pensamento de Wagner, que o cinema era a junção das seis artes, dividindo-as em dois grupos: as que representam o espaço (arquitetura, pintura e escultura) e as que representam o tempo, ritmo e movimento (música, dança e poesia), sendo o cinema a sínteses de todas as artes (XAVIER, 2017). Então, o cinema seria a própria obra de arte do futuro que Wagner descreve em seu livro.

O pesquisador Miguel Pereira analisa o estudo de Bloch¹¹² sobre Wagner e sua relação com o cinema, apontando os aspectos da ópera de Wagner que fazem parte da estética cinematográfica. Ele mesmo indica que não se resume apenas nos *leitmotiven* e que o compositor influenciou de forma ampla, da música à encenação, a construção de uma narrativa ampla.

Outro aspecto diz respeito à relação entre texto, música e encenação. Todos colaboram, em sua medida e limites próprios, para uma visão e audição do todo. O detalhe do início é recolhido mais adiante, retornando na sua identidade própria ou na sua identidade modificada. Não se trata apenas do leitmotiv musical, mas também dos espaços cênicos e da própria postura dos atores-cantores. É, sem dúvida, um verdadeiro processo de montagem em que cada elemento singular se liga ao todo para construir uma narrativa ampla e unitária (PEREIRA, 2008, p. 23).

Dentre as análises feitas por Pereira está o destaque que Bloch faz sobre os paradoxos da obra de Wagner que possibilitam uma compreensão mais próxima entre

¹¹² Ernst Bloch (1885 – 1977) um dos principais filósofos marxistas alemães do século XX. Suas influências podem ser encontradas em intelectuais como Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, entre outros.

o cinema e as óperas wagnerianas, que é o trânsito da obra de arte entre o popular e o erudito, como descrito por ele:

O primeiro diz respeito ao Wagner que atende tanto ao vulgar como ao erudito. A junção, numa mesma obra, de elementos populares e eruditos é talvez a razão principal da grande audiência da melodia wagneriana. Mas não se pode dizer simplesmente que a banalidade sobressai ao refinamento. De fato, ele surpreende quase sempre, segundo nos diz Ernst Bloch. Sua música desafia permanentemente as convenções. É muito 'mais moderna', na expressão de Bloch. É essa mistura de ouvidos – o erudito e o vulgar – que cria o que Bloch chama de “olhar sonoro” que rompe com o improvisado e faz emergir uma profundidade insuspeita, retendo a atenção do ouvinte-espectador (PEREIRA, 2008, p. 23).

A relação de erudição e popularidade não enfrenta um problema sobre a qualidade em si da obra, até mesmo porque o próprio pesquisador ressalta a perspectiva moderna que carrega a obra de Wagner, mas sim, ele consegue transformando algo sofisticado, com profundidade, mesmo utilizado de elementos populares, como o próprio cinema o fez, popularizando a obra de arte dramática, possibilitando quase que um acesso universal, o que antes não seria possível ser feito. Para além da técnica popular, o pesquisador ainda ressalta uma característica virtuosa na obra de Wagner, dizendo que o compositor “vai em busca dos sentimentos humanos mais escondidos” (PEREIRA, 2008, p. 23). Essa característica “mundana” é também objeto de análise de Millington, um dos principais biógrafos, que elaborou um compêndio sobre a vida e obra de Wagner:

A história da encenação das óperas de Wagner reflete a contratação inerente às obras em si mesma. A tradição estética da qual Wagner se julgava herdeiro era a de Goethe e Schiller, na qual a arte era elevada acima das mundanas, e sórdidas, realidades da vida quotidiana. No entanto, as obras de Wagner, com suas insistentes críticas sociais e a dissolução dos padrões métricos regulares em “prosa musical” livremente expressiva, exemplificam o novo espírito de realismo, que veio permear todos os ramos artísticos no século XIX. A forma característica com que Wagner dispõe mitos e símbolos é a encarnação perfeita desta contratação: as realidades sociais subjacentes são deste modo materializadas na esfera da fantasia. No Anel, por exemplo, somos apresentados, ao nível do enredo, a deuses, dragões e belas adormecidas. Não é necessária uma grande perspicácia para que se perceba que tais tipos são meras representações dramatúrgicas de plutocratas, operários e outros produtos da sociedade burguesa capitalista tão detestada por Wagner (MILLINGTON, 1995, p. 438).

Apontamos a característica “popular” e “mundana” sobre a obra de Wagner, principalmente sobre os temas sociais presentes em sua obra para enfatizar o caráter de aproximação com as pessoas, sejam elas quais forem. Em toda obra é possível

encontrar a crítica de Wagner àqueles que fazem uma obra artística pensada apenas para a burguesia. O Cinema de certa maneira foi a arte que chegou até as pessoas, devido à capacidade de reprodução, juntamente com ele a indústria fonográfica, criando produtos específicos destas indústrias, muitas vezes, avaliados de maneira pontual pelo aparente apelo popular.

The Wall é uma obra com essas características, ela é popular, mas ao mesmo, como as obras de Wagner, contempla uma vasta cadeia de elementos artísticos que demonstram uma profundidade erudita, mesmo contando a história de uma pessoa com seus problemas psíquicos, narrativa extremamente trivial, mas que transbordam elementos sofisticados em comparação às obras similares.

The Wall no cinema é a síntese como também a transfiguração das outras modalidades artísticas em um drama, onde qualquer pessoa pode acessar e adentrar na mente de Pink, transformando a narrativa em uma obra de arte única, ou uma obra de arte total, como desenvolvido acima.

O filme é a maneira mais direta compreender a obra e sua narrativa. Lá estão todos os elementos de forma clara e objetiva. Durante a narrativa cinematográfica, conhecemos o Pink como uma pessoa que está desolada e catatônica, presa em sua mente perturbada, sentada em uma cadeira de hotel.

A guerra, que no disco é apresentada com toda a paisagem sonora junta as canções com os elementos citados nesta dissertação, como aviões sobrevoando, bombas e explosões. No filme elas também são representações reais. Na obra audiovisual o som do álbum musical ganha imagens e assim a guerra é perfeitamente retratada, mostrando um soldado se preparando para o confronto. Posteriormente as cenas mostram o resultado final do confronto onde os soldados estão mortos ou feridos, entre eles o Pai de Pink.

As imagens da guerra, descritas nas letras das músicas são literalmente apresentadas em cenas do filme, entre elas destacamos a cena onde Pink criança encontra a memorabilia de guerra do seu pai, junto com a carta do estado com os “sentimentos” pela morte dele. No final vemos a imagem de Pink adolescente buscando pelo seu pai no meio de soldados que voltavam da guerra, mas ele não o encontra. Enfim, não é um filme sobre guerra, mas as marcas dela estão na história de Pink, estão claramente representadas na relação entre texto, som e imagem.

As animações de Scarfe possibilitam ao filme uma forma de transitar no universo psíquico conturbado do personagem. Sobre a abstração apresentada no

traço do artista podemos conhecer o significado real presente na obra musical. Um exemplo claro é durante a música *Empty Spaces*, onde o muro é preenchido por marcas, representando a busca através do consumo para resolver os espaços vazios dentro das pessoas devido a psique humana.

Outros elementos que compõem a obra ficcional colaboram para uma compreensão mais profunda como é na música *Another Brick in The Wall part II*, que deixa evidente a crítica sobre o sistema escolar, colocando as crianças em uma esteira onde são conduzidas a um “moedor de carne”, e ao saírem dele, elas se tornam uma pasta homogênea, ficando claro assim, a crítica ao sistema educacional que retira individualidade do aluno, para colocar no lugar a criação de uma sociedade pasteurizada e homogênea e não à toda e qualquer escola ou forma de educação, como equivocadamente interpretada quando se tem acesso apenas a letra da música de *Another Brick in The Wall part II*, principalmente no refrão que diz: “Ei Professor! Deixe as crianças em paz”.

No cinema conhecemos de fato uma das principais críticas feitas por Waters em seu drama. A transformação de Pink, um *rockstar* com problemas psiquiátricos, em ditador fascista, como resposta a seu autoisolamento. Quando vemos na música *In The Flesh* e *Run Like Hell*, Pink vestido como ditador, quando chega em seu show, não encontra mais um ambiente comum do *rock and roll*, mas sim, um espaço que simula um comício fascista, nos moldes de Mussolini e Hitler, no qual o público é conduzido a agredir as minorias e exaltar o artista, agora um líder ditador. As canções, apesar da carregada crítica social, sozinhas não representam com exatidão essa transformação de Pink líder fascista. Assim, ao assistir ao filme, produz-se um sentido mais claro da mensagem.

O Filme é, de fato, uma peça dramática como concebida por Wagner. A relação entre texto, música, imagem e encenação é o que sustenta a narrativa. Isso fica ainda mais evidente quando observamos que na obra para o cinema não é incluída quase nenhuma fala fora da obra fonográfica, respeitando a integridade da narrativa.

Não temos aqui o caso comum de adaptação cinematográfica com a inclusão de falas e diálogos. Mantém-se a obra inicialmente lançada como música, em disco, à qual se incluem imagens para construção de uma obra audiovisual, mantendo o cunho dramático, utilizando-se de todas as modalidades artísticas de forma conjunta, compondo uma narrativa que contribuem para a compreensão da obra como um todo, conforme indicado por Wagner para a criação de uma obra de arte total.

3.4 Uma obra coletiva sobre a vida humana

Para além das linguagens artísticas citadas por Wagner podemos utilizar de outros aspectos que o compositor indica em seu livro que são necessários para se ter uma obra de arte total. O primeiro indicado dentre os aspectos está a necessidade de a obra ser criada pelo coletivo. Com citada por Wagner:

Essa grande obra de arte total, o espírito não a vê como facto arbitrário passível de ser realizado pelo indivíduo singular, mas sim como a obra dos homens do futuro, que necessariamente tem que ser pensada como obra de arte coletiva (WAGNER, 2003, p. 37).

O carácter coletivo presente na obra é substancial, apesar de Waters ter dificuldades na condução de seus relacionamentos profissionais impondo em muitos casos sua visão sobre a obra. Apesar da atitude de Waters, ela não deixa de ser uma obra coletiva onde um compositor apresenta e defende suas ideias, e elas são trabalhadas em conjunto com outros artistas transformando a obra em um trabalho coletivo.

Entre as evidências apresentadas destacamos o papel fundamental de Gerald Scarfe, que com seus desenhos e animações trouxe sentido visual à obra. No caso dos produtores que participaram da obra, destacamos o papel de Bob Ezrin, que em um primeiro momento organizou a narrativa e sugeriu que ela não fosse apenas uma autobiografia de Waters.

No âmbito musical, um dos pontos mais populares do disco é a já conhecida guitarra de David Gilmour, que em *The Wall* acabou criando uma das músicas mais populares do Pink Floyd, *Comfortably Numb*, além da *performance* do guitarrista estar presente de forma efetiva em quase todas as músicas.

No caso da execução de *The Wall* como concerto cênico ao vivo, a participação dos engenheiros e arquitetos foram fundamentais para a realização da ideia de Waters para a construção do Muro, além da confecção dos bonecos gigantes desenhados por Scarfe. Como é descrito por Blake, os concertos artísticos foram exaustivamente ensaiados, sendo os ensaios conduzidos por Gilmour como se fosse um diretor teatral, por isso a obra consegue ser executada como proposta por Waters.

Para o filme, resguardado todo o processo traumático da condução da produção, Alan Parker foi fundamental. Foi dele que surgiu a ideia de criar uma obra

ficcional. Para Waters, a ideia do filme, ela utilizar as imagens do show e as animações de Scarfe.

São muitos os fatos que demonstram que a ideia de Waters só se tornou possível porque, apesar de sua dificuldade em lidar com a relação com os outros profissionais, de certa medida, ele utilizou o melhor que cada um poderia ter contribuído com *The Wall*, tornando-se a obra em um trabalho coletivo.

Durante o transcorrer do trabalho de Wagner para desenvolver a ideia de obra de arte total, ele em alguns momentos deixa claro a necessidade de desenvolver a obra de arte para o povo para a sua compreensão tirando ela da própria vida. Essa crítica está presente em toda obra, como destacamos:

Se observarmos a posição da arte moderna – tanto quanto ela consiga ser verdadeiramente arte – em relação à vida pública, reconhecemos antes de mais a incapacidade total de a primeira influencia a segunda, no sentido das aspirações mais nobres da arte. A razão é que a arte, enquanto mero produto da cultura, não brotou realmente da vida, e agora, transformada em planta de estufa, não consegue lançar raízes no chão natural presente. A arte passou a ser propriedade privada de uma classe de artistas; oferece prazer apenas aqueles que a entendem, e para ser entendida exigir um estudo particular, distante da realidade da vida (WAGNER, 2003, p. 175).

A crítica de Wagner sobre a arte que é criada para um público restrito é muito significativa para a comparação com a obra de Waters, por um lado, devido naturalmente uma obra fonográfica criada para o *rock and roll* com suas características massivas, apesar de ser executada com uma capacidade técnica apurada, como toda obra popular, muitas vezes é analisada pelo viés academista, não comparável às obras artísticas canônicas¹¹³.

Wagner deixa clara a importância de a obra de arte dialogar com as pessoas, como descrito no início deste capítulo. Para o compositor, a arte nasce por meio de uma força geradora natural das pessoas, e a arte é a representação da própria vida, com o desejo que as pessoas têm sobre ter compreensão sobre a própria vida:

A ação dramática, enquanto condição mais interna do drama, é simultaneamente aquele elemento que, no conjunto da obra de arte, garante a máxima universalidade da compreensão dela. Extraída diretamente da vida (passada ou presente), estabelece um laço com ela, um laço que confere intangibilidade precisamente na medida em que a ação corresponde com a máxima fidelidade a verdade da vida e satisfaz com máxima adequação o desejo que a vida tem de compreensão (WAGNER, 2003, p. 197).

¹¹³ Não deixemos de considerar que um grande número dos músicos filiados ao rock progressivo declarava, de forma mais ou menos direta, sua afinidade com a música de concerto, de tradição culta.

Em síntese, a narrativa de *The Wall* justifica o comentário de Wagner: o verdadeiro drama é extraído da vida (WAGNER, 2003, p. 197) e, por isso, a narrativa criada sobre o drama da vida de Pink, é em parte, também a narrativa da história de Waters, como também, de algum modo, a narrativa de todos os que participaram da obra.

Além de Waters, outras pessoas que participaram da criação de *The Wall* colecionaram tijolos idênticos aos de Pink: a ausência dos pais para Gilmour, a atuação repressora do sistema escolar na vida de Scarfe, as drogas na vida de Wright, o isolamento representado por Syd Barrett devido aos seus problemas mentais, que influenciaram decisivamente a vida dos outros membros do grupo, dentre outras tantas histórias apresentadas nos capítulos I e II nesta dissertação.

Entre os exemplos da influência da obra de arte na vida das pessoas, na biografia do Pink Floyd escrita por Blake, ele descreve o uso da canção *Another Brick in The Wall part II*, quando lançada como *single* antes do disco, a recepção mundial foi tão grande, que um dos usos dela, em destaque foi na “África do Sul, onde acabou banida depois por ter sido adotada como música de protesto por crianças negras contra o apartheid” (2012, p. 310).

Avaliando no campo pessoal a presença da arte na vida, o autor desta dissertação, não conviveu com seu pai, como também teve na escola seu período mais cruel na infância, quando uma professora o repetiu duas vezes em séries diferentes, no ensino primário diagnosticando-o apressadamente como um aluno incapaz de “acompanhar a turma”. A identificação natural com o drama de Pink vem, uma vez mais, a provar que arte e vida são uma coisa só. Concretizam-se, assim, os pressupostos de Wagner segundo o qual o drama é extraído da vida (passada ou presente) correspondendo com a verdade da vida.

Devido a todas essas características compreendemos que *The Wall* é uma obra de arte total, um verdadeiro drama wagneriano, não apenas por utilizar todas as modalidades artísticas de forma conjunta para a construção da obra de arte, mas também pela caracterizaras populares que a ação dramática principal sobre a criação de uma obra de arte que dialoga intimamente com a narrativa de toda e qualquer pessoal, principalmente porque todos tem seus próprios tijolos, e muitas vezes, nos alienamos para tentar nos defender dos traumas da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A ação dramática é aquele ramo da árvore da vida que dela cresceu, inconsciente e não-arbitrário, que depois, sempre em acordo com as leis da vida, floriu e secou, e que agora, dela desprendido, é plantado no chão da arte para voltar a crescer como vida renovada”.

Richard Wagner

Tal afirmação de Wagner corrobora a análise realizada nesta dissertação. *The Wall* é uma obra dramática nos moldes wagnerianos, apesar dos mais de 130 anos que separam a enunciação do conceito por Wagner (década de 1840) e a criação do álbum (1979), além de toda uma mudança significativa na elaboração da linguagem operística e dramática possibilitada pela revolução industrial e tecnológica. *The Wall* revisita as ideias de Wagner, sem mesmo que seu criador, Roger Waters tenha, em algum momento, assumido essa relação.

Esta dissertação surgiu a partir de uma provocação do compositor Gilberto Mendes ao afirmar em seus escritos que Wagner teria inventado a música de cinema antes mesmo do surgimento do cinema. A premissa veio acompanhada pela pergunta da professora Heloisa Valente, ao final de um curso do qual fazia parte: “-*The Wall* pode ser considerada uma obra de arte total, “nos moldes wagnerianos?” Esse conjunto de ideias veio a compor uma hipótese de trabalho estimulou o desenvolvimento desta dissertação, que durante alguns meses fez com que o autor pesquisasse a vida e a obra de Wagner e revisitasse toda a obra artística e história de vida de Waters.

Esta dissertação e também a própria obra em análise. Foram motivados pelos elos possíveis entre o conceito de “canções da mídia”, como apresentado por Heloisa Valente (2003). Com o advento da fixação da produção sonora em diversas plataformas midiáticas, tornou-se possível para qualquer pessoa usufruir a obra artística de diversas maneiras. O surgimento da indústria cultural, estimulando a qualquer preço o consumo das obras por ela criada, não passaria incólume: *The Wall*, uma resposta que seu criador fez para seu próprio público que, segundo ele, estava consumindo suas músicas e *shows* de qualquer maneira – fato que levou Waters a se questionar e conceber uma obra para mostrar ao público que aquela forma de consumo estava criando uma barreira entre o artista e o seu público, diluindo a aura

da obra de arte, como bem alertou Walter Benjamin (2019) em sua crítica a reprodutibilidade técnica.

The Wall, tal como apresentado aqui, nasceu como uma obra de natureza transmídia – se considerarmos o pensamento de Henry Jenkins (2009). Segundo o autor, cada forma de execução e recepção que compõe a obra contribui para a compreensão do todo. Assim, escutar a obra fonográfica, ver os desenhos e animações de Scarfe dando vida aos personagens, as cenas de guerra recriadas no filme, assistir à banda atrás do muro em uma das *performances* ao vivo, possibilitam compreender que as unidades separadas podem ser consumidas, mas quando se tem acesso as diversas formas de execução, é possível ter uma compreensão mais profunda da obra de arte.

Sem o acesso a todos os elementos que compõem a obra, provavelmente seja muito difícil interpretá-la na sua totalidade, ainda que a apreensão fragmentária ofereça alguns elementos que contribuam para a sua compreensão. Provavelmente essa é uma dificuldade que a obra oferece, quando separada em pequenas partes, de forma isolada. Tal situação pode ter, como consequência, implicações constrangedoras e embaraçosas ante o público não familiarizado com o teor da obra, em sua íntegra, sobretudo quando o autor acena para relações paralelas para além da sua obra – fato corrente na produção artística de Waters¹¹⁴. Se um dos temas que a obra sustenta é o questionamento dos regimes autoritários e fascistas, não faz sentido assistir aos shows de Waters esperando escutar músicas que falem sobre outro assunto.

A paisagem sonora (cf. SCHAFER 2011) presente em toda a obra é elemento fundamental para sua criação. Um aspecto ainda mais relevante é que parte dela foi significativa na vida das pessoas que trabalharam para a produção de *The Wall*: quase toda equipe era composta de crianças, boa parte inglesas, que conviveram com aviões sobrevoando e bombardeando suas cidades durante a II Guerra Mundial. No cotidiano, transmissões radiofônicas e televisivas passavam filmes de *western*. Esse universo sonoro diversificado está presente na obra *The Wall*, fazendo com que a trilha musical não fosse apenas música incidental. Cabe à trilha musical compor a

¹¹⁴ Referimo-nos às manifestações do público contrárias à posição política declarada por Waters durante seus shows no Brasil em 2018, quando este inseriu o então candidato Jair Bolsonaro na lista de neofascistas, e boa parte do público demonstrou-se contrário à sua percepção.

dramaticidade da cena – isso aparece de maneira contundente logo na primeira cena do filme.

A performance em *The Wall* é de extrema relevância para a composição do drama, mesmo em sua versão de espetáculo, posto que os shows possibilitam a imersão necessária para consumir a obra. Tal modalidade de experiência é destacada por Paul Zumthor (2018) ao relacionar performance e recepção. As informações aqui colhidas levam a acreditar que Waters começou a compor *The Wall* com a viva ideia de tornar realidade a sensação de que o público se comportava de maneira alienada, em relação a ele. Ao colocar efetivamente um muro nos concertos ao vivo, separando o público da banda, ele conseguiu apontar claramente a barreira simbólica, já presente no título da obra. Waters assim conseguiu trazer para a realidade a metáfora do isolamento social e da alienação que ele queria transferir aos seus expectadores.

O presente trabalho se propôs à análise de se *The Wall* poderia ser compreendida como uma obra de arte total, nos moldes wagnerianos. Neste profundo mergulho sobre a obra de Roger Waters e sobre a consciência estética de Richard Wagner, foi possível emergir a ideia de que *The Wall* atende aos requisitos apontados pelo compositor alemão. Compreendemos que a hipótese pôde ser comprovada, pois a análise dos componentes da obra e suas inter-relações o reitera.

Posto isto, o estudo deixa algumas lacunas que podem resultar em possíveis desdobramentos de outros estudos sobre o tema, tais como: o aspecto de *movência* (cf. ZUMTHOR, 2018), sempre presente na obra *The Wall*: as várias formas de *performance*, as diversas montagens dos concertos, bem como as implicações das distâncias temporais trazem informações que se sobrepõem sobre os outros textos, criando novas formas de construção semântica. Isto se dá porque os processos sócio-históricos, no eixo da longa duração, apresentam oscilações entre semelhanças e contrastes. E os valores que a obra põe em xeque são, quase sempre, universais da cultura: o ser no mundo, o amor parental, o papel da escola etc.

Quando Wagner escreveu o livro *A Obra de Arte do Futuro*, literatura de base para a análise realizada neste trabalho, ele certamente não sequer poderia conjecturar a criação de *The Wall*. Antes disso, estava pensando em como constituir o embasamento filosófico de sua obra, suas próprias óperas futuras, como a Tetralogia do Anel. Waters durante a criação de *The Wall* certamente não vislumbraria que estar criando uma obra de arte total nos moldes wagnerianos, ainda que não tenha sido sua

intenção, ele o fez. Nenhum dos dois imaginavam que suas obras poderiam ser as primeiras referências do que seria uma narrativa transmídia.

E por fim, o autor desta dissertação durante esta pesquisa, pode compreender de maneira única e profunda a sua relação com os seus próprios demônios, ou, os tijolos que vêm construindo seu próprio muro, ao mesmo tempo que os derruba cotidianamente quando assimila o drama transmidiático de *The Wall*, o que podemos considerar uma obra de arte total ou em alemão Gesamtkunstwerk.

REFERÊNCIAS

(A tradução dos textos em língua estrangeira aqui citados é de nossa responsabilidade e se destinam tão somente ao presente trabalho)

BARBOSA, J. V. **Deuses do rock: a construção do mito no audiovisual**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

BAUDELAIRE, C. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BLAKE, M. **Nos bastidores do Pink Floyd**. São Paulo: Évora, 2012.

CANTI, P. A Primeira Viagem: Pink Floyd mudou o rock com The Piper at the Gates of Dawn, 50 anos atrás. **Revista digital Rolling Stones**. São Paulo, 23 de abr. 2017. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-132/primeira-viagem-pink-floyd-piper-at-the-gates-dawn/> (acesso em 26 fev. 2020).

CARDOSO, J. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

CASTANHEIRA, R. M. R. **Gesamtkunstwerk: A utopia de Wagner**. Dissertação (mestrado em Arquitectura) - Universidade do Porto, Porto, 2013.

CEISTUTIS, A. F. **“Tornei-me budista sem querer”: o budismo presente nas obras de Richard Wagner**. Dissertação (Ciências da religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

COELHO, L. M. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COELHO, R. Pink Floyd reunido é milagre de Bob Geldof. **Portal BBC Brasil**. [S.l.], 04 jul. 2005. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2005/07/050703_pinkfloydc.shtml Acesso em: 27 fev. 2020.

COSTA, M. Jamie Hewlett, o designer de Gorillaz. **Obvious.org**. Suíça, 2011. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/05/jamie_hewlett_-_o_designer_de_gorillaz.html Acesso em: 01 jun. 2020.

DOURADO, H. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

EISENHOWER, D. **"The Chance for Peace" Delivered Before the American Society of Newspaper Editors**, EUA. 1953. Disponível em:

<https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-the-chance-for-peace-delivered-before-the-american-society-newspaper-editors> Acesso em: 25 maio 2020.

EZABELLA, F. 'Nunca vi tanta dor em minha vida', diz psicólogo sobre John Lennon. **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 jan. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2013/02/1220051-nunca-vi-tanta-dor-em-minha-vida-diz-psicologo-sobre-john-lennon.shtml> Acesso em 27 mar. 2020.

HARRIS, J. **The Dark Side of The Moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNKERS Ju 87. In: **WIKIPEDIA: a enciclopédia livre**. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Junkers_Ju_87. Acesso em: 01 jun. 2020.

LIFTON, D. The story os the Pink Floyd – 'Wizard of oz' Mashup, 'The dark side of the rainbow'. **Portal Ultima Classic Rock**. [S.I.] 09 mar. 2018. Disponível em: <https://ultimateclassicrock.com/pink-floyd-dark-side-wizard-of-oz/> Acesso em 08 mar. 2020.

LISARDO, R. D. **Richard Wagner e a música como ideal romântico**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LORENTZ, B. Roger Waters enche Morumbi no primeiro show de 'The Wall' em SP. **Portal G1**. São Paulo, 02 abr. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/roger-waters-enche-morumbi-no-primeiro-show-de-wall-em-sp.html> (acesso em 25 abr. 2020).

MAGRE, F. O. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. Dissertação (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MARCADET, C. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In: VALENTE, Heloísa (Org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

MARCOLIN, C. R. **"Somos mais um tijolo no muro: uma análise do álbum *The Wall*, da banda Pink Floyd, como mediação da sociedade"**. 2017. Monografia (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Universidade do Vale do Taquari - Univates, Lajeado, 2017.

MARQUEZE, G. **The Wall: uma análise da adaptação da obra fonográfica para o cinema**. REU - Revista de Estudos Universitários, v. 42, n. 1, p. 95-109, 10 ago. 2016.

MARTUCCI, M. D. **Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd *The Wall*: luto e melancolia na Inglaterra do pós-guerra**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

MASON, N. **Inside Out: A verdadeira história do Pink Floyd**. São Paulo: Escrituras, 2013.

MATAMORO, B; FRAGA, F. **A Ópera**. São Paulo: Editora Angra LTDA. 2001.

MENDES, G. **Música, cinema do som**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MENUHIN, Y; DAVIS, C. **A música do homem**. São Paulo: Martins fontes, 1981.

MERHEB, R. **O som da revolução: Uma história cultural do rock 1965-1969**. Rio de Janeiro, 2013.

MESQUITA, Marcos. **Uma encruzilhada estético-musical: "Música do futuro: de Richard Wagner**. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p. 25-37.

MILLINGTON, B. **Wagner: um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

MONIZ, L. C. **Mito e música em Wagner e Nietzsche**. São Paulo: Madras, 2007.

MONTES, I. C. **A "Obra de Arte Total" do carnaval: multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das escolas de samba**. Dissertação (Pós-Graduação em Artes) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: Neurose e necrose**. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

MUNDIM, L. C. **Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas**. Dissertação em Artes - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

NIETZSCHE, F. W. **O Caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NUNES, G. C. **Foram apenas tijolos no muro: um estudo sobre o fenômeno esquizoide na psicanálise britânica**. Dissertação (Mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

OLIVEIRA, J. **A significação na música de cinema**. Jundiaí: Paco, 2018.

PARRY, R. **A ascensão da mídia: a história dos meios de comunicação de Gilgamesh ao Google**. Rio de Janeiro: Elsevier: 2012.

PAUL, F. Classic Rock elege os 100 melhores solos de guitarra de todos os tempos. **Site Guitar Load**. [S.l.], 29 set. 2018. Disponível em: <https://guitarload.com.br/2018/09/29/os-100-melhores-solos-de-guitarra/> Acesso em 04 mar. 2020.

PEREIRA, M. **Da ópera wagneriana à estética cinematográfica: aproximações possíveis.** Revista Alceu – PUC RIO, Rio de Janeiro, v.9 - n.17 - p. 21 a 46 - jul./dez, 2008.

PEREIRA, S. C. NORONHA, M. P. **Concepções de arte na obra-pensamento de Richard Wagner.** Disponível em: <http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

RESNIKOFF, P. The 250 Best-Selling Musicians of All Time. Portal DigitalMusicNews.com. Santa Monica [CA], 18 ago. 2015. Disponível em: <https://www.digitalmusicnews.com/2015/08/18/the-250-best-selling-musicians-of-all-time/> Acesso em 25 abr. 2020.

SABATINELLI, R. Dois é pouco!. Site Musitec.com.br. Brasília, 05 jun. 2013. Disponível em: <http://musitec.com.br/revistas/?c=4291> Acesso em: 17 mai. 2020.

SABEH, M. V. G. **O discurso escolar: uma análise sobre o olhar do aluno.** Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015

SCARFE, G. **The Making of Pink Floyd: *The Wall*.** London: Da Capo Press, 2010.

SCHAFER, M. **A Afinação do Mundo.** São Paulo: UNESP, 2011.

SCHNEIDER, M. **Wagner.** São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

SEDEU, R. L. **Pink Floyd - *The Wall*: um processo de “psicotização”.** Estud. psicanal., Belo Horizonte, n. 39, p. 93-105, jul. 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372013000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 out. 2019.

SILVA, F. S. A. **O Lado Escuro: narrativas distópicas na obra do Pink Floyd (1973-1983).** Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2018.

SILVA, M. R. **Na órbita do imaginário: comunicação, imagem e os espaços da vida.** São José do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação; UNIP, 2012

SOUSA, E. M. **Richard Wagner. Leitmotiv e música dramática.** Philosophica - Revista Do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa 36:25-44. 2010.

SUHAMY, J. **Guia da ópera.** Porto Alegre: L&PM, 2007.

TURNER, S. **The Beatles: todas as músicas. Todas as letras. Todas as histórias.** Tradução de Jaime Biaggio; Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

URICK, B. **Uma análise completa do *The Wall* do Pink Floyd.** 1997. Disponível em: <http://www.thewallanalysis.com>. Acesso em: 26 abr. de 2020.

VALENTE, H. A. D. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo Via Lettera 2003.

_____. **Música e mídia novas abordagens sobre a canção**. São Paulo Via Lettera 2007.

_____. Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James Joyce e Dorothy Lamour Apontamentos sobre Música, cinema do som, de Gilberto Mendes. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, p. 266-279, 31 jul. 2014.

WAGNER, R. **A Obra de arte do futuro**. Portugal: Editora Antígona. 2003.

WATERS, R. **Entrevista com Roger Waters**. [Entrevista concedida a] Tommy Vance. 1979. Disponível em: <https://www.pinkfloydz.com/interviews/the-wall-interview-with-tommy-vance-1979/> Acesso em 03 mar. 2020,

_____. Exclusivo: Roger Waters june 1987. [Entrevista concedida a] Chris Salewicz. **PinkFloyddz.com**. [S.I.] 1987. Disponível em: <https://www.pinkfloydz.com/interviews/roger-waters-june-1987/> acesso em 15 abr 2020.

_____. Exclusivo: Roger Waters no Fantástico. [Entrevista concedida a] Janaina Lepri. **Fantástico**. [S.I.] 14 out. 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7087966/> Acesso em: 06 abr. 2020.

_____. Roger Waters: “The Wall ainda é um ato de protesto”. [Entrevista concedida a] Pablo Guimón. **Jornal El País**. 24 jun. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/18/cultura/1434623005_890861.html Acesso em 25 abr. 2020

_____. Roger Waters 2020 Tour Postponed. **Site rogerwaters.com**. [S.I.], 25 de mar. 2020b. Disponível em: <https://rogerwaters.com/tour-postponement/> Acesso em 10 abr. 2020.

_____. Roger Waters diz que humanidade ‘muda’ ou ‘morre’. **Revista digital Rolling Stones**. São Paulo, 24 jan. 2020a. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/roger-waters-diz-que-a-humanidade-muda-ou-morre/> Acesso em 27 fev. 2020.

WATKINSON, M. **Crazy Diamond: Sdy Barret e o surgimento do Pink Floyd**. Tradução de Maíra Contrucci Jamel. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

WATKINSON, M; ANDERSON, P. **Crazy diamond: Syd Barret e o surgimento do Pink Floyd**. Tradução de Maíra Contrucci Jamell, Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013

XAVIER, I. **Sétima arte: um culto moderno: O idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

Discográficas:

PINK Floyd. **The Wall**. Londres: Harvest/Columbia, 1979. 2 discos (81:09min). Inclui encarte.

PINK Floyd. **The Final Cut**. Londres: Harvest/Columbia, 1983. 1 disco (43:27min). Inclui encarte.

Filmográficas:

BOHEMIAN Rhapsody. Direção Bryan Singer, Produção: Graham King e Jim Beach, Roteiro: Anthony McCarten, Produtora: 20th Century Fox. 2018.

GERALD Scarfe - Long Drawn-Out Trip - (excerpts including "Mickey Mouse scene"). Google, 1987, (04:08). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WdFjPRbVVNE> Acesso em: 01 jun. 2020.

PINK Floyd - Another Brick In The Wall, Part Two (Official Music Video). Google, 1979, (03:18). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HrxX9TBj2zY> Acesso em: 01 jun. 2020.

PINK Floyd – Behind *The Wall*. Direção de Sonia Anderson. Produção de Sonia Anderson e Brian Aabech. Música: Pink Floyd. Londres, 2011. (80 min.) DVD, color. Legendado.

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 Behind The Wall – Direção Bob Smeaton Produção Malcolm Gerrie: Música Pink Floyd. Londres, 2000. (50 min.). Color, Legendado. Arquivo digital.

PINK Floyd Welcome to the Machine (Official Music Video). Google, 1975, (07:43). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fn1R-5p_j5c Acesso em: 01 jun. 2020.

ROCKETMAN. Direção: Dexter Fletcher, Produção: Adam Bohling, David Furnish, David Reid, Matthew Vaughn, Roteiro: Lee Hall, Produtora: Paramount Pictures. 2019.

ROGER Waters *The Wall*. Direção Roger Waters, Sean Evans. Reino Unido: Rue 21 productions, 2014. (155 min) DVD, son., color. Legendado.

THE WALL Live Berlin. Direção Roger Waters, Ken O'Neill. Mercury Records. Reino Unido, 1990. (143 min). DVD, son., color. Legendado.