



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA



IVAN MARCOS RIBEIRO

**PINK FLOYD: HISTÓRIA, CRIAÇÃO E DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS
COM AS CAPAS DOS DISCOS E COM O FILME**

**UBERLÂNDIA
2022**

IVAN MARCOS RIBEIRO

**PINK FLOYD: HISTÓRIA, CRIAÇÃO E DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS
COM AS CAPAS DOS DISCOS E COM O FILME**

Tese apresentada ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos exigidos para a Promoção para a classe de professor Titular do magistério superior, Nível E1.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

**UBERLÂNDIA
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R484
2022 Ribeiro, Ivan Marcos, 1975-
 Pink Floyd [recurso eletrônico] : história, criação e diálogos
intermediáticos com as capas dos discos e com o filme/ Ivan Marcos
Ribeiro. - 2022.

 Tese (Promoção para classe E - Professor Titular) -
Universidade Federal de Uberlândia - Instituto de Letras e
Linguística.

 Modo de acesso: Internet.

 Disponível em:

<http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5027>Inclui
bibliografia.

 1. Literatura. 2. Rock progressivo. I. Universidade Federal
de Uberlândia. Pós-Graduação em Estudos Literários. II. Título.

CDU:82

André Carlos Francisco Bibliotecário – CRB-6/3408

IVAN MARCOS RIBEIRO

**PINK FLOYD: HISTÓRIA, CRIAÇÃO E DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS
COM AS CAPAS DOS DISCOS E COM O FILME**

COMISSÃO JULGADORA

**Defesa de Tese para Promoção para a classe de professor Titular do
magistério superior, Nível E**

TITULARES:

Prof. Dr. Ernesto Sergio Bertoldo (UFU)
Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UFPR)
Profa. Dra. Marcia Maria Valle Arbex (UFMG)
Profa. Dra. Márcia Gomes Marques (UFMS)

SUPLENTES:

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (UFU)
Prof. Dr. Georg Otte (UFMG)
Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelissen (UFMG)
Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr. (UFPB)
Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (UFPE)

Uberlândia/UFU, 12 de setembro de 2022.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Instituto de Letras e Linguística

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1U, 2º andar - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4162 - www.ileel.ufu.br**ATA****ATA DE AVALIAÇÃO DE DEFESA PÚBLICA DE TESE PARA A PROMOÇÃO DE DOCENTE DA CLASSE DE PROFESSOR ASSOCIADO, NÍVEL D-IV, PARA A CLASSE DE PROFESSOR TITULAR, NÍVEL E-1, DA CARREIRA DE MAGISTÉRIO SUPERIOR.**

Aos vinte e quatro dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e dois, o Conselho do Instituto de Letras e Linguística - CONSILEEL, em sua sétima reunião em caráter ordinário, aprovou o parecer da *Comissão de Avaliação de Pedido de Docente do ILEEL*, referente ao relatório de atividades contendo o Pedido de Promoção da Classe D, Professor Associado, nível D4, para a Classe E, Professor Titular, nível E1, relativo ao interstício de vinte e nove de julho de dois mil e vinte a vinte e oito de julho de dois mil e vinte e dois. Aos dois dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, o CONSILEEL, na décima segunda reunião em caráter ordinário, aprovou a composição da Comissão Especial para avaliação da defesa de tese, apresentado pelo Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, como parte das exigências para promoção na carreira da Classe de Professor Associado, nível D-IV para a Classe de Professor Titular, nível E-I, da Carreira de Magistério Superior da Universidade Federal de Uberlândia. A Comissão foi designada pela Portaria DIRILEEL nº 177, de três de agosto de dois mil e vinte e dois, tendo como **Membros Titulares** a saber: **1)** Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo - ILEEL/UFU - (Presidente); **2)** Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UFPR); **3)** Profa. Dra. Marcia Arbex (UFMG) **4)** Profa. Dra. Marcia Gomes (UFMS) e como **Membros Suplentes: 1)** Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (UFU); **2)** Prof. Dr. Georg Otte (UFMG); **3)** Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelissen (UFMG); e **4)** Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr. (UFPB). Aos doze dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e dois, às nove horas, por meio remoto, a Comissão Especial de Avaliação reuniu-se para avaliar a apresentação de defesa pública de tese intitulada:

“Confortavelmente entorpecido atrás do Muro”: Intermidialidade e multimidialidade nas obras da banda de Rock Progressivo Pink Floyd, apresentada como parte dos requisitos para a promoção da classe de Professor Associado, nível D-IV, para a Classe de Professor Titular, nível E-I, da Carreira de Magistério Superior, pelo Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro. O candidato deu início à apresentação pública de sua tese à Comissão Especial, finalizando sua apresentação às nove horas e quarenta e cinco minutos. Após a apresentação, os membros da Comissão arguíram o candidato e, em seguida, avaliaram a sua tese. Tendo por base os resultados da avaliação que foram discutidos pelos membros da Comissão na ausência do candidato e observando a resolução número três de dois mil dezessete, do Conselho diretor – CONDIR, alterada pela Resolução SEI número cinco de dois mil e dezoito, do CONDIR, a Comissão Especial, após as devidas considerações, apresentou o resultado final da avaliação considerando o candidato, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro **APROVADO**. A tese do Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro traz uma abordagem descritiva e inovadora da produção da banda de rock Pink Floyd e aponta para desdobramentos do ponto de vista da intermidialidade a partir de um acervo pessoal do candidato. A Comissão Especial encerrou suas atividades às doze horas e trinta minutos, do dia doze de setembro do ano de dois mil e vinte e dois. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo, presidente da Comissão Especial de Avaliação, lavrei a presente ata que, após ser lida e aprovada, foi assinada por mim e pelos demais membros da referida Comissão. Atestando esse resultado, a Comissão Especial encaminha a presente ata à Diretoria do Instituto de Letras e Linguística – ILEEL, para que sejam tomadas as devidas providências. Uberlândia, doze de setembro de dois mil e vinte e dois.

Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo - ILEEL/UFU – Presidente;

Prof^a Dr^a Brunilda Tempel Reichmann (UFPR)

Profª Dra. Márcia Arbex (UFMG)

Profª Drª Márcia Gomes (UFMS)



Documento assinado eletronicamente por **Ernesto Sérgio Bertoldo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/09/2022, às 12:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcia Gomes Marques, Usuário Externo**, em 12/09/2022, às 14:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Usuário Externo**, em 13/09/2022, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Brunilda Tempel Reichmann, Usuário Externo**, em 14/09/2022, às 08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3906824** e o código CRC **B3E763DE**.

Ao meu Orientador-Mor, Meu Criador. Aquele que me dá fé e força para trilhar o caminho, sem julgamentos;
À minha Mãe Áurea Alcamin da Silva (In Memoriam), mãe de oito filhos, e defensora incondicional de cada um deles. “How I wish you were here” ...

Ao meu pai Antonio Ribeiro da Silva, que me ensinou que não se foge de rastros...

À minha primeira professora, Isabel Cordeiro Piedade (*in Memoriam*), que me ensinou a ler e a escrever.

Aos meus dois queridos e eternos Orientadores: Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, de IC e Mestrado, e Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria, exemplos de vida pessoal e acadêmica;

À Alessandra Molinari Ribeiro, pela parceria de 20 anos, que me deu duas joias preciosas:

Agnes, a de nome escolhido antes mesmo de existir, e Maurilio, “filho amado, em quem me comprazo”.

Este trabalho é também dedicado àqueles e àquelas que sucumbiram à pandemia que ainda nos assola.

680 mil pessoas no Brasil. 6 milhões e meio de pessoas no planeta.

Por essas almas que se foram, a lembrança e a dor dos que ficam é traduzida assim:

A Dor – tem um elemento em branco.

Desde quando dói

Não se recorda, nem se houve

Tempo em que ela não foi.

Seu futuro – só ela mesma;

Seu infinito contendo

O seu passado – que deixa ver

Novos períodos – doendo.

Emily Dickinson

AGRADECIMENTOS

Este é um espaço para agradecer de maneira reverente a todas e todos que possuem uma relação direta e indireta com a minha trajetória até aqui:

Às escolas por onde passei e a todos os meus professores, extremamente importantes no meu modo de ver o mundo;

Às duas “Unesps”: Assis e São José do Rio Preto, por me acolherem na minha formação como professor e como pesquisador. À Universidade Estadual Paulista eu devo a experiência conquistada através do saber adquirido por meio dos professores, dos meus colegas e amigos parceiros de curso;

Ao Prof. Dr. Ernesto Sergio Bertoldo, meu primeiro contato docente na UFU, presidente da minha banca de concurso. Nada mais auspicioso tê-lo presente neste momento;

Aos Professores e Professoras que aceitaram ler o trabalho, por suas contribuições frutíferas, a minha gratidão: Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UFPR), Profa. Dra. Marcia Arbex (UFMG), Profa. Dra. Marcia Gomes (UFMS), Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (UFU), Prof. Dr. Georg Otte (UFMG), Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelssen (UFMG), Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr. (UFPB), Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (UFPE);

Aos colegas que por aqui passaram, em especial as queridíssimas Daisy Vale, Alice Freitas e Maria Clara Magalhães;

Ao diretor do Instituto de Letras e Linguística, professor Ariel Novodvorski;

Aos colegas docentes do ILEEL que estão na jornada comigo: Waldenor, Rafael, Valeska, Maíra, Carla, Katia, Biella, Leonardo, Fabio, Marcen, Flávia, Enivalda, Fernandas Mussalim, Ribas e Sylvestre, Pedro, Stefano, Paula, Joana, Guilherme, Kenia, Maria Ivonete;

À Cristiane pela troca de leituras, experiências com a literatura e o ensino, e pela interminável paciência em me introduzir os conceitos da psicanálise;

À Esther e ao Elker, meus professores de música da Varotonini Canções para a Alma, que me guiaram nos primeiros passos da minha educação musical, meu eterno agradecimento;

A todos os colegas do PPGEELIT, em especial aos da Linha 3, Literatura, Outras Artes e Mídias, e aos colegas que me ajudaram na jornada de coordenador de Programa de Pós-graduação;

Aos colegas do GPMLA – Grupo de Pesquisa em Mídias, Literatura e Outras Artes, especialmente ao Leonardo Francisco Soares pelas interlocuções no campo dos estudos interartes;

Aos colegas do GT Intermidialidade pela aceitação e parcerias, e pelas discussões sobre um tema tão prazeroso e fértil;

À Maiza e ao Guilherme, pela grande parceria ao longo de seis anos na coordenação do PPGEELIT – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Sem vocês...Ah, sem vocês...

Aos técnicos do Instituto de Letras e Linguística: Adélia, Ednamar, Hebe, Machado, Fernando, Ana Paula, Luiz Fernando. Sem o seu suporte as coisas são muito mais difíceis.

Aos meus discentes e aos meus orientandos de IC, Mestrado e Doutorado, deixo a mensagem de que mais aprendi do que ensinei a cada um de vocês!

Aos meus irmãos: Joel, Marcio, Sonia, Laudiceia, Aurea, Cristiano e Jean; somos os oito de nossos Pais, cada um com seu pedacinho de história que tece a nossa trajetória. Do Joel eu me lembro da camiseta vermelha com 4 caras estampados com a legenda “Pink Floyd” e ele marchando e cantarolando “We don’t need no education”; com o Marcio, me lembro das visitas à Rádio Cultura, à Rádio Difusora, à Rádio Antena Jovem de Assis, e à Rádio Brasil de Sta. Bárbara D’Oeste, em que eu passeava pelas coleções de discos. A você, meu irmão, minha gratidão eterna!

Ao meu grande amigo e irmão Vladimir Augusto Garcia, à Jane Fernanda e ao grande Marcio Garcia. Com vocês compartilhamos de muita boa música!

Às Agências de Fomento que, em atos de resistência, firmam ainda mais suas raízes ao subsidiar as pesquisas no Brasil: agradeço ao CNPq, à CAPES, à FAPEMIG e à FAPESP pelos financiamentos outorgados;

À Educação do Brasil, da qual sou ferrenho defensor; à Universidade Pública, de graça e de qualidade, sem a qual o país desanda literalmente!

Aqui fiz minha carreira, portanto devo à Universidade Federal de Uberlândia a oportunidade de dedicar-me à pesquisa, ao ensino, à extensão e à gestão de maneira equânime. Esta é profissão que escolhi e é o que põe comida na minha mesa. Aqui me realizo.

A etimologia do termo intermedialidade nos traz de volta ao jogo de “estar no entrelugar”, um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos, ou gêneros e significados. Nesse sentido, a materialidade das mídias é, desde o início, um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade; ela teria que ser ligada à assim chamada questão do conteúdo. (MÜLLER, Jurgen, (2012, p. 83)

Uma das primeiras pessoas que eles contataram foi o cartunista e cineasta Gerald Scarfe. “Nick Mason tinha me telefonado anos antes e dito que o grupo havia visto um filme para a BBC chamado Long Drawn-Out Trip”, disse Scarfe. Ele tinha feito a animação em Los Angeles, em 1971, “um desenho que era uma torrente de consciência”, que incluiu tantas imagens quantas ele conseguiu pensar, todas relacionadas aos Estados Unidos. Essa colagem de Jimi Hendrix, John Wayne e Mickey Mouse tinha fascinado Waters e Mason. “Fui convidado para fazer algo para eles na época, mas por algum motivo nunca deu certo. Nick me ligou de novo e tive uma reunião na sua casa. Eles queriam que eu criasse algumas imagens para serem exibidas na turnê. Me deram uma pilha de álbuns do Floyd para escutar.”. Gerald Scarfe, artista visual (BLAKE, 2015, p 113)

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	12
ABSTRACT	13
LISTA DE FIGURAS	14
INTRODUÇÃO: “NAVIOS DISTANTES, FUMAÇA NO HORIZONTE”	16
CAPÍTULO 1: QUANDO GALÁXIAS COLIDEM	23
CAPÍTULO 2: AS CAPAS DE DISCO DA BANDA PINK FLOYD	41
<i>THE PIPER AT THE GATES OF DAWN</i> (1967)	44
<i>A SAUCERFUL OF SECRETS</i> (1968)	49
<i>MORE</i> (1969)	53
<i>UMMAGUMMA</i> (1969).....	54
<i>ATOM HEART MOTHER</i> (1970)	56
<i>MEDDLE</i> (1971)	58
<i>OBSCURED BY CLOUDS</i> (1972)	59
<i>THE DARK SIDE OF THE MOON</i> (1973).....	59
<i>WISH YOU WERE HERE</i> (1975).....	62
<i>ANIMALS</i> (1977).....	65
<i>THE WALL</i> (1979)	68
<i>THE FINAL CUT</i> (1983)	70
<i>A MOMENTARY LAPSE OF REASON</i> (1987)	72
<i>DELICATE SOUND OF THUNDER</i> (1988).....	74
<i>THE DIVISION BELL</i> (1994)	76
<i>P.U.L.S.E.</i> (1995).....	78
<i>IS THERE ANYBODY OUT THERE?</i> (2000).....	80
<i>THE ENDLESS RIVER</i> (2014).....	82
CAPÍTULO 3: <i>THE WALL</i>, INTERMIDIALIDADE E MULTIMIDIALIDADE	87
<i>THE WALL</i> E A CONCEPÇÃO DO ÁLBUM	98
<i>THE WALL</i> – O SHOW E A METÁFORA DO MURO	105
<i>THE WALL</i> – O FILME E SUAS RELAÇÕES COM O DISCO	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS: “QUATRO GINS E 400 CIGARROS, POR FAVOR”	123
REFERÊNCIAS	129

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de trazer à luz algumas características presentes na obra da banda de rock progressivo Pink Floyd, em especial dentro de três eixos basilares: primeiro, tentar-se-á retratar a trajetória da banda por meio de sua biografia e um histórico de suas produções, de modo a demonstrar que a banda atingiu sucesso absoluto, em meio a crises de estafa e de egos, sobretudo no fim dos anos setenta. Nesse sentido, foca-se na produção do Pink Floyd e o modo como a concepção dos álbuns veio a lume, tendo como criador mais importante o baixista Roger Waters. Um segundo eixo do trabalho é promover a discussão sobre as capas de discos da banda, maiormente criadas pela empresa Hipgnosis de Storm Thorgerson e Aubrey Powell, norteadas pela ideia de se promover as obras a partir de elementos conceituais, que se conectam com as canções do grupo. Essa discussão é extremamente vital para o terceiro eixo deste trabalho, que é a compreensão do caráter intermediático e multimidiático do Pink Floyd, cujo ápice se dá com o lançamento do disco *The Wall*, lançado em 1979. Essa obra, na esteira de *Animals*, de 1977, remete a uma essência autobiográfica de Waters, que foca na sua própria história para narrar a trajetória de Pink, a partir de três mídias: o disco com a capa do Muro, os concertos da turnê com diversos elementos intermediáticos, em especial as animações de Gerald Scarfe, e a adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Alan Parker. Assim, a proposta do trabalho é enfatizar o caráter multimidiático da banda Pink Floyd, trazendo para tal as imagens, animações, transposição fílmica e recursos diversos que denotem a visualidade presente na produção do grupo,

Palavras-chave: Pink Floyd. Estudos de Intermedialidade. Multimídia. The Wall. Rock Progressivo.

ABSTRACT

This work aims to shed light over a few characteristics in the works of the band Pink Floyd, especially towards three axes: firstly, the intention is to look at the band's trajectory by means of its biography and a history of their works, aiming to highlight the band's huge success, amidst internal ego conflicts and fatigue, mainly in the late seventies. Thus, we focus on Pink Floyd's production and album conception, having the vocalist and bassist Roger Waters as Floyd's most prominent creator. Secondly, we intend to promote a discussion about the band's album covers, mainly those conceived by Storm Thorgerson's and Aubrey Powell's Hipgnosis, guided by the idea of disclosing the works from conceptual elements, which connects to the band's tracks. Such discussion is extremely vital to reach the third axis of this work, which is to understand the inter/multimedia traits of the band, whose epitome occurs with the launch of *The Wall* in 1979. This work, released right after the album *Animals* in 1977, remits to an autobiographical essence of Roger Waters, who focuses on his own life to create the narrative of the character Pink, from the tripod album/concert/film; the album cover is totally represented by a wall, the tour concerts contain several intermedial elements, especially Gerald Scarfe's animations, and the film, directed by Alan Parker, contains the same animations, besides telling the story from the perspective of the lyrics and the songs. Therefore, this work intends to emphasize Pink Floyd's multimedia character, focusing on the images and pictures, the animations and the adaptation of *The Wall*, as well as other resources which state the visuality present in Floyd's production.

Keywords: Pink Floyd. Intermediality Studies. Multimodality. *The Wall*. Progressive Rock.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa - <i>Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band</i> , The Beatles (1967)	45
Figura 2: Capa - <i>The Piper at the Gates of Dawn</i> , Pink Floyd (1967)	46
Figura 3: Contracapa - <i>The Piper at the Gates of Dawn</i> , Pink Floyd (1967)	47
Figura 4: Capa – <i>A Saucerful of Secrets</i> , Pink Floyd (1968)	50
Figura 5: Prancha da narrativa gráfica <i>Marvel's Strange Tales #158</i> (1967)	51
Figura 6: Mescla da Capa do disco <i>A Saucerful of Secrets</i> (1968) e a prancha da narrativa gráfica <i>Marvel's Strange Tales #158</i> (1967)	51
Figura 7: Contracapa – <i>A Saucerful of Secrets</i> , Pink Floyd (1968)	52
Figura 8: Capa e Contracapa – <i>More</i> , Pink Floyd (1969)	54
Figura 9: Capa – <i>Ummagumma</i> , Pink Floyd (1969)	55
Figura 10: Contracapa – <i>Ummagumma</i> , Pink Floyd (1969)	56
Figura 11: Capa e Contracapa – <i>Atom Heart Mother</i> , Pink Floyd (1970)	57
Figura 12: Capa e Contracapa – <i>Meddle</i> , Pink Floyd (1971)	58
Figura 13: Capa e Contracapa – <i>Obscured by Clouds</i> , Pink Floyd (1972)	59
Figura 14: Capa e Contracapa – <i>The Dark Side of the Moon</i> , Pink Floyd (1973)	60
Figura 15: Parte interna – <i>The Dark Side of the Moon</i> , Pink Floyd (1973)	61
Figura 16: Capa – <i>Wish You Were Here</i> , Pink Floyd (1975)	63
Figura 17 (Montagem): Contracapas – <i>Wish You Were Here</i> , Pink Floyd (1975)	64
Figura 18 (Montagem): Encartes internos – <i>Wish You Were Here</i> , Pink Floyd (1975)	65
Figura 19: Capa e Contracapa – <i>Animals</i> , Pink Floyd (1977)	67
Figura 20: Parte interna – <i>Animals</i> , Pink Floyd (1977)	67
Figura 21: Selos do Disco – <i>Animals</i> , Pink Floyd (1977)	68
Figura 22: Capa e Contracapa – <i>The Wall</i> , Pink Floyd (1979)	69
Figura 23: Capa Interna – <i>The Wall</i> , Pink Floyd (1979)	70
Figura 24: Selos dos discos – <i>The Wall</i> , Pink Floyd (1979)	70
Figura 25: Capa e Contracapa – <i>The Final Cut</i> , Pink Floyd (1983)	71
Figura 26: Capa Interna – <i>The Final Cut</i> , Pink Floyd (1983)	72
Figura 27: Selos dos Discos – <i>The Final Cut</i> , Pink Floyd (1983)	72
Figura 28: Capa e Contracapa – <i>A Momentary Lapse of Reason</i> , Pink Floyd (1987)	73
Figura 29: Selos dos discos – <i>A Momentary Lapse of Reason</i> , Pink Floyd (1987)	74
Figura 30: Capa e Contracapa – <i>Delicate Sound of Thunder</i> , Pink Floyd (1988)	75
Figura 31: Capa Interna – <i>Delicate Sound of Thunder</i> , Pink Floyd (1988)	75
Figura 32: Selos dos discos – <i>Delicate Sound of Thunder</i> , Pink Floyd (1988)	76
Figura 33: Capa e Contracapa – <i>The Division Bell</i> , Pink Floyd (1994)	77
Figura 34: Encarte interno – <i>The Division Bell</i> , Pink Floyd (1994)	78
Figura 35: Selos dos discos – <i>The Division Bell</i> , Pink Floyd (1994)	78
Figura 36: Capa e Contracapa – <i>P.U.L.S.E.</i> , Pink Floyd (1995)	79

Figura 37: Capas e Livreto – <i>P.U.L.S.E.</i> , Pink Floyd (1995).....	80
Figura 38: Selos dos Discos de vinil – <i>P.U.L.S.E.</i> , Pink Floyd (1995)	80
Figura 39: Capa e Contracapa – <i>Is There Anybody Out There?</i> , Pink Floyd (2000).....	81
Figura 40: Selos dos CDs – <i>Is There Anybody Out There?</i> , Pink Floyd (2000)	81
Figura 41: Encarte interno (Mãe e esposa) – <i>Is There Anybody Out There?</i> , Pink Floyd (2000).....	82
Figura 42: Capas internas – <i>Is There Anybody Out There?</i> , Pink Floyd (2000)	82
Figura 43: Capa e Contracapa – <i>The Endless River</i> , Pink Floyd (2014)	84
Figura 44: Capas internas do CD e do Blu-ray – <i>The Endless River</i> , Pink Floyd (2014).....	85
Figura 45: Selos do CD e do Blu-ray – <i>The Endless River</i> , Pink Floyd (2014)	85
Figura 46: Instantâneo da animação sincronizada com a canção “Time” (<i>Dark Side of The Moon</i>).....	88
Figura 47: Porco inflável na turnê do disco <i>Animals</i> (1977).....	90
Figura 48: Interior da Capa do disco <i>The Wall</i> (1979)	103
Figura 49: Conceito do Palco para o show <i>The Wall</i>	106
Figura 50: Muro totalmente construído durante o show <i>The Wall</i> (1980-81)	107
Figura 51: Construção do muro durante o show <i>The Wall</i> (1980-1981)	108
Figura 52: Construção do muro durante o show <i>The Wall</i> (1980-1981)	109
Figura 53 (Montagem): Máscaras usadas pela banda substituta (Waters, Gilmour, Mason, Wright) durante o show <i>The Wall</i> (1980-1981).....	111
Figura 54 (Montagem): Bonecos Infláveis usadas pela banda durante o show <i>The Wall</i> (1980-1981)	111
Figura 55 (Montagem): Cenas dos concertos da turnê <i>The Wall</i> (1980-1981)	113
Figura 56: Marcha dos Martelos em execução na turnê <i>The Wall</i> (1980-1981)	114
Figura 57: Capa do Filme <i>The Wall</i> (1981)	115
Figura 58: Storyboard de Gerald Scarfe para o filme <i>The Wall</i> (1982).....	116
Figura 59 (Montagem): Sequência animada das flores – <i>The Wall</i> (1981)	118
Figura 60: Montagem de Fotos do Filme <i>The Wall</i> (1981).....	119
Figura 61: Marcha dos Martelos no Filme <i>The Wall</i> (1981)	120

METRO-GOLDWYN MAYER presents
An ALAN PARKER Film

PINK FLOYD
THE WALL

Introdução: “Navios distantes, fumaça no horizonte”

By ROGER WATERS

Designed by GERALD SCARFE

With BOB GELDOLF as PINK

Film Music Produced by ROGER WATERS, DAVID GILMOUR and JAMES GUTHRIE

Executive Producer STEVE O'ROURKE Produced by ALAN MARSHALL

Animation Directed by GERALD SCARFE Screenplay by ROGER WATERS

Directed by ALAN PARKER



Vestido com suas melhores camisas de cetim e echarpes de seda, de acordo com uma testemunha, o Floyd “buzinou, uivou e chilreou” enquanto um show primitivo de luzes e slides projetados piscava e gotejava cores psicodélicas em torno deles. (BLAKE, 2015, p. 40)

Nos anos oitenta, uma das canções mais tocadas nas estações de rádio em todo o mundo foi “Another Brick in The Wall Part 2”, do Pink Floyd. Era uma canção com uma levada pop, de fácil apreensão por conta de seu riff pegajoso “We don’t need no education”; tinha também como elemento comercial a sua duração, de cerca de três minutos e vinte segundos, propícia para ser executada em rádios. A canção veio como faixa título do disco da banda, lançado em 1979, que foi sucesso de vendas.

Em muitos locais, no entanto, pouco se sabia das outras canções do disco duplo. Em primeiro lugar, quem comprou o disco descobriu que “Another Brick in The Wall” possuía 3 partes, e a parte 2 foi a que mais se destacou por seu caráter “dance pop”; a parte 1 tinha movimento mais lento, moroso, era cheia de passividade, e destoava da parte 2; a parte 3 era ainda menos notada, ainda que mais visceral, de movimento mais acelerado e mais agressivo. Todas as três partes mantinham um *leitmotif* em dó-ré-mi-ré que as unia, um conjunto de notas facilmente reconhecível ao longo das faixas do disco.

Outro elemento que se descobriu ao se ouvir o álbum era que “Brick 2” era executada no rádio juntamente com a faixa que ligava a parte 1 com a parte 2, “The Happiest Days of Our Lives”; assim, aquele som do helicóptero, característico da parte 2, e o vocal em que ouve sobre professores que castigavam alunos na escola por conta da frustração de serem dominados

por suas esposas em casa eram, na realidade parte dessa faixa, que termina com o grito de Waters para a entrada do riff “Não precisamos de nenhuma educação”, onde a faixa de “Brick 2” realmente começa, terminando no som do telefone que transita para a faixa “Mother”.

Descobriu-se, ainda, que diferente do que se tocava nas rádios, foi a abordagem pedagógica que “Brick 2” teve, em torno da qual se pensava que havia um libelo contra o cotidiano escolar e a opressão ditatorial promovida por professores. A canção soava então como uma forma de se rebelar contra o sistema educacional, e a solução talvez fosse “destruir” a escola do modo como ela era concebida. Essa premissa ficou ainda mais forte quando o videoclipe da canção saiu, com a animação dos alunos caindo na máquina de moer carne, e com as cenas de demolição de uma sala de aula pelos alunos, ao solo de David Gilmour, guitarrista da banda.

Acima de tudo, quem tinha o disco descobriu que as faixas, ouvidas do princípio ao fim, continham uma narrativa, e que o álbum *The Wall* foi concebido como uma ópera-rock: com características autobiográficas do líder Roger Waters, o disco conta a história do astro de rock com o nome de Pink Floyd, uma personagem atribulada desde a infância, tendo que lidar com toda a sorte de angústias, desde a perda do pai até a relação conturbada em um ambiente que se assemelha a um show, a grande metáfora do disco, metáfora que vai ficando cada vez mais clara na medida em que a banda lança a sua turnê, e adapta o álbum para o cinema. O videoclipe mencionado acima, aliás, é um corte do filme homônimo, lançado em 1981. Esse tripé álbum-show-filme condensa a essência do presente trabalho, cujo fito é

investigar as características de intermedialidade e multimídia que a banda condensa desde o fim dos anos sessenta, com o lançamento de seu primeiro trabalho, intitulado *Piper At the Gates of Dawn* (1968).

Obviamente, *The Wall* não foi a primeira ópera-rock que se tem notícia. Antes, trabalhos como *Ziggy Stardust*, de David Bowie (1972), *The Point*, de Harry Nilson (1970), *The Lamb Lies Down On Broadway* do Genesis (1974) e *Tommy*, do The Who (1975) são algumas dessas obras produzidas com o intuito de narrar uma história por meio de canções, obras repletas de *leitmotive* e linhas temáticas sólidas que, ao longo da execução, trazem a trajetória de um “herói” que geralmente é o líder da banda ou o próprio músico.

É interessante destacar, ainda, que discos de ópera-rock são álbuns conceituais; mas nem todo álbum conceitual traz uma história ou um enredo, pois o conceito é apenas um tema que é propagado ao longo das faixas. Discos como *Dark Side of The Moon*, *Animals* e *Wish You Were Here* são, assim como *Quadrophenia* do The Who, *American Idiot* do Green Day e *Sargeant Pepper's Lonely Heart's Club Band* dos Beatles, álbuns conceituais, que narram ou não uma história. São, antes, baseados em um tema ou conceito.

Por fim, descobriu-se, a partir de *The Wall*, uma grande conexão com suas interações com a performance, com a imagem e com o poder de contar histórias ou de criar discos conceituais, cuja força transcendia as obras e marcava presença nos shows da banda. Os concertos, por sua vez, eram

repletos de iluminação, animações e projeções que traduziam a potência sonora das canções.

Assim, busca-se entender um pouco mais essa relação entre mídias que existe nas obras da banda, pelo menos enquanto grupo, uma vez que as canções e concertos ainda gerem magníficos concertos por partes dos membros em suas carreiras solo. Entretanto, entende-se que a essência das canções do grupo permanece intacta enquanto o grupo esteve unido, e nos concertos posteriores a relação com os elementos multimídia se torna bem mais visível, o que daria um capítulo ou um novo trabalho. Nesta proposta fica apenas a intenção de se discorrer, ainda que de modo mais descritivo que analítico, o impacto da interação letra-som-música-imagem e performance, a fim de se observar quais traços são mais ou menos favorecidos quando expostos a uma interrelação.

Portanto, este trabalho está dividido em três capítulos, numa tentativa de trazer alguns elementos chave para a compreensão do cunho intermediático e multimidiático que a banda Pink Floyd utilizou para a construção de seus discos, e ainda possuem validade nas performances solo de seus membros. Assim, o capítulo 1 tem como foco a biografia da banda, as relações entre os membros e empresários, e a maneira como o desgaste interpessoal vai aumentando, proporcionalmente inverso ao sucesso da banda. Por mais que muitos dos fãs sejam adeptos da era Barrett, é com Roger Waters que o grupo ganha notoriedade com os cinco discos conceituais e com o uso de recursos visuais e sonoros em suas turnês, cujo

ápice ocorre em *The Wall*, com a turnê do álbum e sua adaptação para o cinema.

No capítulo 2, o foco está especialmente nas imagens das obras da banda Pink Floyd. Serão abordados os históricos de cada capa, além de selos e encartes que produzem uma primeira relação com o ato de ouvir cada álbum. As capas do Pink Floyd possuem uma carga imensa de símbolos e características estéticas, por isso uma visão sobre elas é sempre válida, sejam as do vinil original, sejam dos CDs ou relançamentos comemorativos. Há que se mencionar no capítulo a relação profunda com a empresa Hipgnosis e seus designers, Storm Thorgerson e Aubrey Powell, os quais participaram da concepção de quase toda a criação visual do Pink Floyd, com raras exceções, como há de se ver. Inegavelmente, o papel dos gênios criadores na visualidade da banda é de caráter imprescindível, pois os anos setenta passaram a promover uma estética que confluísse com o conteúdo musical dos álbuns; prova disso é a infinidade de produções visuais ligadas às capas de discos, em especial as produções dos artistas do rock e do pop.

No Capítulo 3, debruçar-se-á sobre a produção do álbum *The Wall*, sob a tríade disco-turnê-filme; aqui, a intenção é desvendar como o disco de estúdio foi produzido, transbordando de problemas de interrelação pessoal entre os membros, num projeto assumidamente solo de Roger Waters, em que os membros fizeram papel de figurantes para a gravação das canções. Além disso, os shows da turnê foram majormente construídos seguindo a batuta de Waters, assim como a adaptação cinematográfica. Sendo um

álbum conceitual e autobiográfico, a ideia girou em torno da vida de Waters enquanto indivíduo, músico e sua relação com o público e com a fama.

Em suma, a ideia neste trabalho é a detecção da importância de recursos multimidiáticos numa banda de tanta relevância como o Pink Floyd, uma vez que através de sua arte, o grupo moldou modos de fazer estéticos que serviriam de referência para música e para a arte pop dos anos setenta e oitenta. O rock progressivo, por sua relevância desde os anos sessenta, ainda ganha representatividade no século XXI, pois compreende-se a sua densidade artística, e sua projeção para o mundo da música.



Capítulo 1: Quando as Galáxias colidem

Um gigante com membros cujas juntas dificilmente aderiam umas às outras durante anos parece ser a melhor definição de como o Pink Floyd passou a se constituir como banda. Desde o princípio de sua formação, a banda teve diversos membros e demorou a se firmar com a formação que o grupo classicamente é conhecido. Mas é fato, entretanto, que a composição do grupo passou a se cristalizar a partir do momento em que Syd Barret, Roger Waters, Richard Wright e Nick Mason passam a criar mais sistematicamente suas composições com vistas ao lançamento de seu primeiro disco.

O grupo nasceu de amigos que se conheciam desde a adolescência, em Cambridge, e dessa relação, foram criando uma noção de que poderiam se tornar uma banda, ainda que com concepções divergentes no tocante à sua formação musical quase nula, mas com interesses muito similares em arte e em música. Vale lembrar que a década de 1960 foi um período em que muitos eventos estavam efervescendo cultural e politicamente, aliados aos movimentos de contracultura, de novos gêneros musicais, de novos rumos na arte e, principalmente, na música, pois é nos 60 que as raízes do rock se solidificarão. Aliado a esse catálogo de novidades, está também a experimentação de *LSD* e de novas drogas, sob a premissa de “expandir a mente” para novas criações estéticas.

Na esteira dos sucessos dos Beatles e também do The Who, dentre outros grupos emergentes na Londres dos anos 60, o Pink Floyd lança seu primeiro disco em 1967, *The Piper At the Gates of Dawn*, cuja recepção foi no geral bem aceita pela crítica, culminando em sua primeira turnê nos EUA.

Esses primórdios do Pink Floyd mostram o lado criativo de Syd Barret, mas também a sua decadência, especialmente pelo excessivo consumo de drogas e de LSD num período curto que compreendeu a formação da banda com o lançamento do primeiro disco. Vivendo sempre no limite do uso de drogas, Syd aos poucos foi se alienando do mundo e da própria banda, com episódios de letargia e de alucinações cada vez mais constantes, especialmente nos shows, por vezes incapaz de tocar ou cantar. Blake (2015, p. 56), afirma que:

Fora do palco, Syd também era um risco: não se comunicava com os representantes da gravadora americana da banda e foi monossilábico durante a entrevista com Dick Clark no popular programa de TV American Bandstand. De forma significativa, em uma performance com playback da música “Apples and Oranges”, Syd, com o cabelo de ninho de passarinho, mal parece se dar ao trabalho de mover a boca, com a câmera cortando o tempo todo para Roger Waters, cuja aparência estava bem melhor, e o sereno Nick Mason. Afinal, houve uma melhora na véspera de The Pat Boone Show, quando Syd passou a maior parte do tempo ignorando o entrevistador com uma encarada silenciosa e uma única palavra como resposta para a questão: “Do que você gosta?”, ao que ele respondeu: “América”.

Houve muitos episódios envolvendo a alienação de Barrett, seja em shows, seja em estúdio ou entrevistas. Pouco a pouco, o então vocalista foi deixando de contribuir cada vez mais com a banda, o que culmina com a entrada de Dave Gilmour, guitarrista e amigo de Syd, para o Pink Floyd.

A Saucerful of Secrets, o segundo disco da banda, é o único álbum que possui participação dos cinco membros do Pink Floyd, ainda que soasse como um novo rumo em termos de estrutura e de composições, o que mesclava novas tendências estéticas nas letras e na música com as raízes propostas por Syd Barrett. David Gilmour disse em depoimento que “Quando Syd saiu, a bola tinha definitivamente parado de rolar. Tivemos de começar tudo de novo. *Saucerful Of Secrets*, o primeiro álbum sem ele, foi um tipo de retorno. Foi o álbum de onde começamos a construir a carreira” (MILES, 2006, p. 174), alegando também que o álbum tinha muito pouco do que Syd acreditava ou queria fazer.

Obviamente, a entrada de Gilmour na banda propiciou de imediato dois benefícios: o primeiro foi o foco que o grupo passou a ter se certas intercorrências causadas por Syd, além de um direcionamento em modos de composição; o segundo foi que o controle da banda foi transferido para Roger Waters, o qual passou a ser o líder da banda, e também o compositor, um aspecto que iria definir a identidade do Pink Floyd de 1968 até 1983, com o lançamento de *The Final Cut*, último álbum com Waters na banda. Esses dois fatores tenderiam a entrar em constante choque ao longo desse período com

Waters, especialmente no que tange ao controle sobre os demais membros, e um aparente desejo confesso de fazer pessoas cederem às suas vontades.

Adiciona-se a esse desejo um fator muito peculiar, que parece ocorrer em muitos momentos da obra do Pink Floyd: o modo como os instrumentos são inseridos parecem partir de um arranjo por parte de Waters, a fim de fazer com que os outros músicos não se sobressaíssem demasiado nas performances. Naturalmente, essa pode ser uma leitura errônea do processo de composição de uma banda; no entanto, percebe-se que os solos de guitarra de David Gilmour aparecem de maneira “ocasional” em muitos momentos, o que se deve provavelmente ao fato de que o líder da banda poderia ter ditado em que canções os solos deveriam ou não figurar. Efetivamente, Gilmour e seus solos aparecerão no terceiro disco da banda, a trilha sonora do filme *More*, ainda que o baixo de Waters ganhe muito destaque nas canções para o filme.

É muito peculiar que, no tocante às experimentações do grupo, a guitarra deva, de certa forma, sobressair menos do que outros instrumentos. No entanto, adiciona-se aí um elemento decorrente de uma liderança não participativa, pois Waters, como se sabe, queria manter o controle de tudo em se tratando de Pink Floyd.

Em consonância com esse raciocínio, outras vozes também afirmaram que David Gilmour carecia de força instrumental no início de sua carreira no Pink Floyd, e apenas a partir de *Meddle*, obra pré *Dark Side of The Moon*, que passa a valorizar o trabalho do guitarrista:

Apesar da carreira fraca nos Estados Unidos, *Meddle* deu ao grupo várias boas resenhas, com a Rolling Stone aplaudindo “o surgimento de David Gilmour como a força que molda o grupo. Em seu lar, a imprensa musical estava dividida. A *Sounds* aplaudiu “Echoes” como uma das mais “completas canções que o Pink Floyd já havia feito”. A revista rival, *Melody Maker*, ficou menos impressionada. O editor Michael Watts, fã da banda de longa data, repreendeu “o lamacento *Meddle*” com seus “vocais fracos e trabalhos instrumentais que são certamente antiquados. (BLAKE, 2015, p. 91)

A partir desse disco, o gigante passou a encaixar seus membros perfeitamente, e chegou ao clímax de sua criatividade com (*The*) *Dark Side of The Moon*.¹ Para essa obra, Roger Waters quis manifestar o seu maior desejo, que era “Tentar arrastá-lo de volta das fronteiras do espaço, chutando e berrando, sair daquela extravagância em que Syd estava, para algo que, no meu entendimento, era muito mais político e filosófico” (Blake, 2015, p. 95). Essa ideia do baixista foi de fato inaugural em *Dark Side* e nos discos posteriores, ou seja, falar da condição humana era algo que despertou na banda uma tônica a guiar os chamados álbuns conceituais, os quais se definem basicamente pelo fato de que devem ser ouvidos e apreciados em seu todo, como uma obra completa.

Para uma melhor definição (e menos pessoal e simplista) do que seja um álbum conceitual, Rose (2015), afirma que essa característica em um álbum de rock foi inserida pela primeira vez em *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967). No entanto, para Rose, esse álbum não pode ser considerado totalmente conceitual pelo fato de “carecer de coesão entre as letras das canções” (ROSE, 2015, p. 8). Para Rose, a falta de conexão entre canções tem resultado em meras coletâneas, e “para diferenciar o álbum conceitual de um comum, então, é dizer que aquele no qual música, imagens e, talvez mais significativamente, letras estão conceitualmente ligadas a um tema único e abrangente ou uma história unificada” (ROSE, 2015, p. 8).

Quando a banda decidiu realizar o brainstorming para sintetizar os temas que iriam permear o disco, logo surgiram diversas possibilidades como tédio, maturidade, religião, ganância, violência política e religiosa, ansiedade e insanidade. De posse dessas ideias, o álbum começou a ser criado, especialmente com base no material que Roger Waters já possuía, aliado às possibilidades de se criar novas canções a partir da realidade visível e sensível. O processo de criação contou também com o uso de novos equipamentos que passaram a “traduzir” certos sentimentos e sensações. Insere-se aí o papel fundamental do sintetizador como elemento nas criações

¹ O “The” no título apareceu apenas na reedição de 2003, ano 30 do lançamento.

e experimentações do grupo, cujo uso em estúdio foi levado à exaustão, gerando uma mescla de sons e efeitos para *Dark Side*:

O VCS3 original foi usado em “Breathe”, enquanto o Synthi A apareceu em “Brain Damage”, “Time”, “Any Colour You Like” e, mais importante, “Travel Sequence”. Waters e Gilmour programaram uma sequência de oito notas na máquina contra a qual a banda adicionou um mëlée de chimbais tocados ao contrário, guitarras com slide, um órgão Farfisa e o som fantasmagórico dos passos do assistente de Alan Parsons, Peter James. Uma explosão retirada da biblioteca de efeitos sonoros do Abbey Road completou a peça. O som maluco do sintetizador se tornou o destaque da faixa, que agora seria renomeada para “On the Run”. Ela diferia de tudo o que o Floyd já tinha gravado antes. (BLAKE, 2015, p. 95).

Com esse disco, Waters assume o papel de escrever todas as canções do grupo, o que pode explicar a profusão de discos conceituais que o Pink Floyd passa a ter a partir da obra de 1973. Blake (2015) afirma ainda que ao contrário de outros artistas, Roger Waters é o único que se dedicou integralmente a essa tarefa de produzir álbuns do gênero, mesmo em sua carreira pós Pink Floyd. No caso de Pete Townshend, do The Who, Blake afirma que o artista apenas contribui para o desenvolvimento do gênero, intercalando obras conceituais com trabalhos que são apenas “coletâneas de canções” (BLAKE, 2015, P. 8).²

É inegável que *Dark Side* foi o álbum que deixou o Pink Floyd rico. Com o disco em primeiro lugar em vendas por várias semanas (algo que iria durar por muitos e muitos anos), e com o conforto de ter uma carteira de shows imensa na Europa e nos EUA, os membros da banda passaram a gozar do prestígio de viver dos royalties e investiram dinheiro em imóveis, não raro se incomodando com a veia capitalista propiciada pela fortuna, mas sempre tentando amenizá-la com doações a causas sociais.

² “No other artist has been as dedicated to the concept album as Roger Waters. Pete Townshend, for example, an artist who has contributed much to the development of the genre, has interspersed many of his conceptual works with albums that are collections of individual songs rather than extended unified works.” (BLAKE, 2015, P. 8).

Naturalmente, nesse ponto da carreira, todos os membros estavam exaustos e exauridos de novas ideias, e as “distrações capitalistas” pareciam um refúgio inconsciente, uma fuga dos estúdios. O próprio Roger Waters alegou que depois de *Dark Side*, as ideias pareciam ter fugido:

O Pink Floyd passou a primeira metade do ano em um estado geral de inércia. “Estávamos todos mentalmente incapacitados”, brincou Waters na época. “Estávamos completamente exaustos por um motivo ou outro.” Tendo alcançado o sucesso que eles tanto esperavam com *Dark Side of the Moon*, a banda ponderava sobre a inevitável questão: O que fazer agora? Como Waters explicaria depois, “todas as coisas que você queria quando começa uma banda tinham acontecido; tudo tinha se tornado verdade”. (BLAKE, 2015, p. 112)

Entretanto, por terem a fama de que nunca descartavam seus experimentos, o grupo se reuniu para a discussão sobre o próximo disco conceitual da banda, e ali Waters apresentou suas primeiras composições, focando no tema da ausência, o que calhou muito bem com o título que viria a seguir: *Wish You Were Here*.

Como Waters estava no comando do grupo, as composições foram escritas por ele, inclusive por ter a linha temática mais clara e um objetivo muito específico, aliás, para cada um dos discos que seriam gravados. O tema da ausência, por exemplo, era uma preocupação muito grande em torno do legado de Syd Barrett, sobretudo no modo como a imprensa lidou com a saída do ex-vocalista. Para esse álbum, portanto, a tônica foi a seguinte:

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 poderiam ser filtrados. Gilmour apenas queria gravar faixas que eles já tinham escrito e evitar outro grande conceito. Por seu lado, Wright lutava contra as ideias de Waters, já que ele simplesmente não partilhava das preocupações do baixista com os males da indústria musical. “A visão de Roger não era necessariamente a minha visão”, ele disse. (BLAKE, 2015, p. 117)

Fato é que a exaustão do grupo não se deixou transparecer nas gravações nem no setlist do álbum; o trabalho apresenta ao todo cinco temas, ou canções que lidam com uma determinada forma de ausência: “Shine on you Crazy Diamond” traz em suas nove partes uma das homenagens a Syd Barrett no disco; “Wish You Were Here” também é claramente uma “canção de amor” ao ex-vocalista; “Welcome to the Machine” traz o tema da opressão capitalista sentida por Waters e o restante do grupo; “Have a Cigar” é uma crítica ao mercado da música. Sobre essas duas canções, aliás, destaca-se uma fala de Waters: *“O sucesso precisa ser uma necessidade real. É o sonho: quando você for bem-sucedido, quando for um astro, quando tudo estiver bem, aí sim, tudo irá correr em sua mais perfeita condição. Esse é o sonho, e todo mundo sabe que ele é vazio. A canção fala sobre a situação do negócio no qual estou inserido.”* (BLAKE, 2015, p. 118)

O sucesso da banda, entretanto, passou a pesar para todos na segunda metade dos anos 70, mais especificamente pouco antes do lançamento do álbum *Animals*, de 1977. O disco é uma síntese das críticas de Waters ao sistema capitalista, representado pelo porco, pelo cão e pelo cordeiro, três animais símbolos de uma hierarquia de classes e também de opressão. As ideias ali retratadas remontam em muito ao conceito de classes e de crítica aos sistemas capitalista e socialista apregoado por George Orwell em *Animal Farm (A revolução dos bichos)*, de 1945, além da crítica do escritor britânico de vigilância e opressão social na obra *1984*. Sobre o álbum do Pink Floyd, ROSE (2015, p. 65-6), afirma que

Animals (1977) é uma crítica dos sistemas econômicos e ideológicos nas democracias liberais do século XX. Roger Waters documenta sua própria compreensão de superestrutura e, assim como Marx, tenta mostrar ao público a sua exploração e opressão. Parece que sua preocupação primária, no entanto, é revelar os efeitos que as relações econômicas capitalistas e tecnocráticas têm sobre a natureza dos seres humanos e as claras divisões que as estruturas não democráticas de poder criam em nós enquanto indivíduos. Assim como George Orwell em sua alegoria política *A Revolução dos bichos* (originalmente publicada em 1945), baseada em um pastiche de todas as grandes revoluções políticas até, e inclusive, a Revolução Russa de 1917, Waters

divide antropomorficamente os seres humanos em diferentes classes de animais. Para ele, entretanto, três espécies são suficientes – porcos, cães e cordeiros. Sua hierarquia dos bichos coincide com aquela estabelecida por Orwell, onde os porcos, protegidos pelos cães, são geralmente a “classe” dominante; os cordeiros, de todos os animais “menores”, são aqueles que mais ignoram a sua condição oprimida, tentando convencer-se de seu conformismo ao repetir, em tempos de dúvida, a máxima “quatro patas bom, duas pernas mau!” (Orwell 1983, 49). Embora essa seja a hierarquia social fundamental estabelecida pelo álbum, a caracterização de Waters é desenvolvida de maneira mais sutil e complexa, como será visto. (ROSE, 2015, p 65-6).³

A verdade é que toda essa construção em torno de uma opressão capitalista se pauta principalmente pela angústia dos membros em se encaixar no contexto de sucesso e da maratona de shows pela Europa e pela América. A turnê norte-americana *In the Flesh*, que promoveu o lançamento do disco *Animals*, trazia execuções dos álbuns anteriores, na maior parte *Dark Side* e *Wish You Were Here*, além das novas canções. A combinação de concertos grandiosos, verdadeiros espetáculos visuais, grande número de pessoas na equipe de trabalho e a logística das apresentações começam a demonstrar a exaustão da banda, maiormente Roger Waters, que por diversas vezes se mostrou enfurecido com o fato de as projeções, sincronias

³ *Animals* (1977) is a critique of the economic and ideological systems within late-twentieth-century liberal democracies. Roger Waters documents his own recognition of superstructure and, like Marx, attempts to illuminate for his listening public its exploitation and oppression. It would appear that his primary concern, however, is to reveal the effects that technocratic capitalist economic relations have on the nature of human beings and the evident divisions that undemocratic structures of power create among us as individuals. Like George Orwell in his political allegory *Animal Farm* (originally published 1945), based on a pastiche of all the major modern political revolutions up to and including the Russian Revolution in 1917,² Waters anthropomorphically divides human beings into different “classes” of animals. For Waters, however, three species suffice—pigs, dogs, and sheep. His hierarchy of animals coincides with that established by Orwell, where the pigs, protected by the dogs, are generally the ruling “class”; the sheep, of all the “lower” animals, are those who are most mindlessly unquestioning of their oppressed condition, continuously attempting to convince themselves of their contentedness by repeating, in times of doubt, the maxim “Four legs good, two legs bad!” (Orwell 1983, 49). Although this is the fundamental social hierarchy established on the album, Waters’s characterization of each animal is developed in more subtle and complex ways, as shall be seen. (ROSE, 2015, p 65-6).

entre imagem e música, e barulhos de fogos de artifício vindos constantemente da plateia foram cada vez mais impactando o líder do grupo. Um dos episódios mais marcantes dessas apresentações foi o de Milwaukee, em que o porco inflável, marca da banda até os últimos shows, incendiou-se, danificando diversos carros, gerando uma grande preocupação por parte da equipe. Outro incidente bem conhecido, ocorrido no último show da turnê em Montreal, é o fato de que Waters, no limite de sua fúria e descontentamento com o público, cuspiu em um fã que tentava subir no palco, apesar de todos os anúncios da banda com pedidos de silêncio para que a audiência apenas apreciasse o show; dentre outros diversos acontecimentos, o guitarrista David Gilmour declarou que foi “vergonhoso acabar uma turnê de seis meses com um show podre”, por conta da fúria de Waters, e um lacônico bis do qual o guitarrista se recusou a participar. Nesse ponto, o Pink Floyd sentiu que o sucesso estava pesando de forma prejudicial no psicológico de todos os membros, fazendo-os prisioneiros de um sistema do qual tanto queriam fugir. Assim, *Animals* refere-se a esse brutal paralelo entre as demandas que o grupo tinha que cumprir e o mundo em que eles tinham que viver:

Animals retrata inicialmente como porcos a classe capitalista ou a burguesia, (...) O álbum descreve como cães aqueles que não são porcos mas que desejam tornar-se porcos. Os cães representam aqueles que perseguem implacavelmente o ideal de prosperidade material (...), ao passo que os cordeiros ~são, obviamente, o proletariado livre de suspeita, alheios à ameaça imposta a eles pelos cães e à exploração dos porcos (ROSE, 2015, p 66-7).⁴

Vale lembrar que a relação entre a banda e o sistema político e econômico também reverberava dentro do próprio grupo, na medida em que os membros distanciavam-se cada vez mais. A conexão pessoal entre eles

⁴ *Animals* primarily portrays as pigs the capitalist class or bourgeoisie, (...) The album portrays as dogs those who are not pigs yet aspire to become pigs. The dogs represent those who ruthlessly pursue the ideal of material prosperity (...), while the sheep are, of course, the unsuspecting proletariat, oblivious to the threat posed to them by the dogs and to their continued exploitation by the pigs (ROSE, 2015, p 66-7).

fragmentava-se a cada concerto, com Waters isolando-se cada vez mais e aparecendo apenas para as performances, e Richard Wright, da mesma forma, sentindo-se relegado a um segundo plano e ameaçando sair da banda. Além de questões pessoais, havia também a rusga a respeito dos direitos de composição de cada faixa dos discos, uma vez que a maior parte do trabalho era de Waters.

Nesse sentido, retoma-se a questão sobre inserir um instrumento com mais ou menos frequência em uma canção, pois é sabido que o processo de composição de Waters priorizava especialmente o baixo e os teclados, e menos as guitarras de Gilmour. Tal afirmação pode ser contestável, em que pese a aparição de longos solos e bases de guitarra ao longo da obra do Pink Floyd. No entanto, a guitarra fica obliterada, aparecendo em relativamente poucos momentos, dada a extensão da obra da banda.

Assim, Waters cria um “muro” em torno de si, isolando-se quase por completo do resto da banda. Esse isolamento, somado aos conflitos da turnê e dos shows, vai criando um ambiente de certa forma propício à gravação de um novo disco, que passa a ser gestado a partir de 1978, após o fim da turnê *In The Flesh*. Aliás, muito do que será dito em *The Wall* (1979) é fruto da experiência de Waters nessa série de concertos, além dos questionamentos sócio-políticos e econômicos do contexto de fim dos anos 70, além de criar para si uma biografia, na qual a banda teria um papel meramente figurativo.

Dessa experiência dos shows, destacam-se à recuperação pós-divórcio de Waters e sua primeira esposa Judy Trim. Durante um dos shows para a turnê *Wish You Were* em 1975, ele telefona para a esposa e um homem atende, o que desencadearia na separação de um casamento já fragmentado; essa ligação seria representada em *The Wall* entre as canções “Young Lust” e “One of my Turns”. Outro episódio, que seria inspiração para a canção “Comfortably Numb”, foi pouco antes do show na Filadélfia, em que Waters sentiu fortes dores no estômago. Para subir ao palco, um médico aplicou um relaxante muscular, deixando-o quase sem sentir as mãos, e essa é uma das consequências das obrigações em se manter agendas de shows

para o artista, dentre diversos outros fatores. Obviamente, todas as canções de *The Wall* refletem a biografia de Waters por inteiro, conforme se verá em outro momento deste trabalho.

É válido salientar que no interstício entre o fim da turnê e a gravação do próximo álbum, os membros da banda estavam distantes e realizando seus próprios trabalhos solo. David Gilmour produziu discos de outros artistas e lançou seu primeiro disco, intitulado *David Gilmour*, em 1978; Richard Wright lançou o seu *Wet Dream*, também em 1978, com pouca aceitação por parte da crítica e do público; já o baterista Nick Mason produziu o disco *Green* de Steve Hillage. Waters, ao contrário dos outros membros, focou na produção de novo material, que culminaria em dois álbuns⁵, sendo um deles a base e o conceito do que viria a ser *The Wall*, ainda incipiente:

Contudo, todos eles ainda tinham reservas sobre o que haviam escutado. “Era como um esqueleto com vários ossos faltando”, afirmou Nick Mason. “Roger fez uma demo pavorosa, mas que ideia!” Gilmour foi mais cauteloso. “Era muito depressivo e chato em alguns pontos, mas gostei do conceito básico.” (BLAKE, 2015, p. 133).

Já ficaria claro, de uma vez por todas, que o trabalho seria de fato uma autobiografia disfarçada com o nome do protagonista chamado de “Pink Floyd”, a ser gravada pela banda Pink Floyd. Não raro, Roger Waters afirmou que o trabalho era seu, e que estava impositivamente trazendo para a banda, para que fosse gravada do modo como estava.

Para realizar a produção do disco, o produtor Bob Ezrin foi convidado, com o intuito de dar vazão à ideia de Waters de pensar um disco, um concerto e um filme a partir do material. Blake (2015, p. 139) detalha o trabalho de Ezrin junto à banda com relação à concepção proposta por Waters:

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

⁵ O outro material seria a base para o primeiro disco solo de Waters, *The Pros and Cons of Hitch-Hiking*, a ser lançado em 1984.

de Roger Waters'. Minha intuição, contudo, era a de que o público provavelmente não estaria interessado nas queixas de um roqueiro de 36 anos. 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 metade da história foi inspirada na experiência de Waters com a indústria musical e o legado de Syd Barrett. 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.

Durante as gravações do álbum e mesmo após o lançamento, muitas rugas surgiram entre os membros, em especial entre Richard Wright e Roger Waters, e entre Waters e David Gilmour. O tecladista teve muitos questionamentos sobre a produção do disco, como foi algo crescente, passou a ser um transtorno para a banda e os trabalhos, até que Waters opta por demiti-lo ao final das gravações, sob a alegação de que o músico não estava disponível quando foi convocado, em plenas férias. Já o embate com o guitarrista foi num campo musical, em que Gilmour se ressentia de sua participação nos arranjos e queria ser ouvido, mas como diria Ezrin, “era o álbum de Roger, Sobre Roger, para Roger” (BLAKE, 2015, p 141).

No fim das contas, o álbum *The Wall*, juntamente com a obra fílmica e os concertos, marca a ascensão de Roger Waters sobre os membros da banda, bem como sobre os produtores das transposições do disco. Apesar de uma atmosfera sempre pesada em torno dos trabalhos, os três produtos de *The Wall* foram de um grande sucesso, ainda que não refletisse aquele de *Dark Side*, ainda a obra-prima máxima do Pink Floyd.

A morte do Pink Floyd Versão II não veio com um tiro ou um lamento, mas com um tipo de ganido. *The Final Cut*, o último disco do Pink Floyd a trazer Roger Waters e David Gilmour, é, como o guitarrista pontuou na época, “o bebê de Roger”. Isso significava que Gilmour havia sido deixado de lado e feito os vocais principais em apenas uma canção. Roger fez o restante do álbum com aquele uivo do coração, histérico, afetado e, ocasionalmente, estrangulado. Seria impossível imaginar as canções sendo feitas por alguma outra pessoa. (BLAKE, 2015, p. 150)

Não há título melhor para um último trabalho de uma banda como *The Final Cut*, simplesmente pelo fato de que, diferentemente de *The Wall*, que ainda teve uma certa discussão elevada em torno de elementos musicais, esse novo disco, gravado em 1983, possui uma desconexão entre todos os componentes do grupo. Richard Wright estava fora da banda desde o fim da última turnê, David Gilmour e Roger Waters mal se falavam dentro ou fora do estúdio de gravação, e Nick Mason se ocupava de gravações aleatórias para serem utilizadas no novo disco.

O disco reflete exatamente a sombra de uma mente isolada e de um artista prestes a buscar no trabalho solo a sua grande satisfação na crítica política. A obra era, afinal, um disco “solo”, pois era desprovido de composições dos outros membros; David Gilmour tem apenas uma participação vocal, com poucos solos de guitarra, e nenhum crédito em composições, um sinal de colapso total da filosofia que uma banda deve ter. Se por um lado o Pink Floyd era utilizado para os desejos solo de Waters, por outro David Gilmour lançou esforços para o lançamento de seu segundo álbum, *About Face*, de 1984, o qual é considerado um genuíno disco de rock solo dos anos 80 por conta da utilização de recursos tecnológicos de ponta. Seguindo a esteira de Gilmour, Waters lança *The Pros and Cons of Hitch-Hiking*, seis semanas depois. Nesse disco, “o herói de Waters põe na balança os prós e contras da vida familiar monogâmica contraposta a encontros sexuais sem significado”. (BLAKE, 2015, p. 155)

Após as empreitadas solo principalmente de Waters e Gilmour (Nick Mason lançou seu segundo álbum, *Profiles*, em 1985), a banda começou a discutir sobre seu futuro. O fato é que trabalhar com Waters ficou insustentável e inoperante, e daí, como o guitarrista e o baterista não cederam ao desejo de Waters de despedir seu empresário, o baixista entrou com uma ação para impedir o uso do nome Pink Floyd, mas as suas tentativas judiciais foram frustradas, e em meio às turbulências judiciais, *A Momentary Lapse of Reason* foi lançado em 1987.

A Momentary Lapse of Reason finalmente chegou às lojas em setembro de 1987. Para tirar qualquer dúvida do público

sobre quem estava de fato dentro do Pink Floyd, o grupo rompeu com a tradição e incluiu uma fotografia no interior do disco, tirada por David Bailey, com Gilmour de terno e botas e Mason sorrindo presunçosamente para a tela. O nome de Richard Wright aparecia entre os numerosos créditos de outros músicos. (BLAKE, 2015, p. 165)

É importante ressaltar que a partir desse disco, a era dos discos conceituais do Pink Floyd chegou ao fim, após dez anos de lançamentos e quatro álbuns com essa característica. O que se vê, a partir dos três discos que a banda lançaria até 2014, é o que se chamou de “coletâneas de músicas”, que não teriam um fio temático a conectar as canções da primeira à última.

Bem-sucedido em termos de vendas e de crítica, o disco suscitou uma turnê com arrecadações interessantes para a banda, além de trazer Richard Wright de volta ao grupo como músico convidado. Dessa turnê resultou o disco ao vivo *Delicate Sound of Thunder*⁶ de 1987, com o vídeo sendo lançado em 1988, deixando à mostra a estrutura gigantesca de um show do Pink Floyd, com músicos de apoio para levar a cabo a interpretação de canções anteriores e recentes do grupo.

Waters, por seu turno, entrou em acordo na cessão do nome da banda, ditando cláusulas que preservariam os seus direitos sobretudo na obra *The Wall*. No final dos anos 80, dedicou-se a dois trabalhos: o lançamento de *Radio K.A.O.S.* em 1987 e constantes turnês para promover o disco, além do projeto de realizar o show *The Wall* sobre o Muro de Berlim em 1989.

Esse show nasceu de uma afirmação de Waters, ao ser indagado sobre a possibilidade de montar *The Wall* ainda outra vez, ao que ele disse algo como “apenas se o muro de Berlim cair”:

Em contraste com um show beneficente para meras 125 mil pessoas, Waters iria cronometrar sua próxima performance junto a um evento global de importância histórica. Em novembro de 1989, o governo comunista da Alemanha

⁶ Esse álbum tornou-se o primeiro disco a ser tocado no espaço, a bordo da espaçonave russa Soyuz TM7.

Oriental começara a renunciar ao controle do Muro de Berlim, uma barreira com 150 quilômetros de extensão, construída 28 anos antes para dividir a Alemanha em duas e manter os trabalhadores no Leste. A decisão do governo da Alemanha Oriental de permitir que seus residentes cruzassem a fronteira foi seguida de um desmantelamento e a derrubada do próprio muro pelos habitantes do lado oriental em júbilo e suas contrapartes ocidentais. Em junho de 1990, os militares da Alemanha Oriental começaram a destruir oficialmente a barreira. Foi um momento extraordinário da história moderna. (BLAKE, 2015, p. 172)

O concerto contou com diversos artistas convidados, e foi televisionado para diversos países via satélite, tendo sido bem recebido pela crítica e pelo público, tanto por seu caráter simbólico como pelo fato de ter interpretado na íntegra um dos shows mais intensos da história do rock.

Por outro lado, os membros do Pink Floyd, à esteira do lançamento de *Amused to Death*, de Waters, em 1992, reuniram-se no ano seguinte para trabalhar no que seria o penúltimo disco de estúdio da banda, *The Division Bell*. Ainda com Richard Wright não oficializado como membro, mas com créditos no disco, o grupo reuniu uma extensa lista de faixas e começaram a escolher o que foi reduzido a apenas onze das sessenta e cinco possibilidades

Lançado em março de 1994, o “Novo Floyd” emplacou o primeiro lugar nos dois lados do Atlântico. Ninguém estava surpreso. Em poucos meses, Gilmour estava dizendo à imprensa que *The Division Bell* soava mais como um genuíno disco do Floyd do que tudo o mais feito desde *Wish You Were Here*. A abertura instrumental, “Cluster One”, com sua estática e chilreares extraterrestres – como sinais de outra galáxia –, era sem dúvida território familiar para o Pink Floyd. Qualquer pessoa que passasse pelo seletor de faixas do CD player notaria que a maioria das onze faixas começava com algum teclado abstrato ou uma nota sonora de origem inidentificável. (BLAKE, 2015, p. 180)

O álbum do Floyd, de fato, chegou e agradou aos fãs e a uma nova geração de ouvintes dos anos 90, no auge do movimento grunge, atingindo o topo de vendas na Europa e na América, mostrando que a longevidade do grupo não dependia de Waters, nem vivia de passado; aliás, a banda mesclou

presente e passado no álbum *P.U.L.S.E.*, novo show ao vivo de 1995, em que tocou diversos sucessos, além de *Dark Side of The Moon* completo, para desprezo de Roger Waters. *P.U.L.S.E.* foi uma superprodução digna da renda que recebeu e preservou os elementos radicais do Pink Floyd, mantendo um espetáculo visual raramente visto em um show de rock.

Paralelamente aos trabalhos da banda ao longo dos anos 2000, Dave Gilmour continuou lançando seus trabalhos solo: *On an Island* (2006), *Live in Gdańsk* (2008), *Rattle That Lock* (2015) e a revisita do show *Live At Pompeii* (2017), gravado em Pompeia. Já Roger Waters focou nos trabalhos solo: *In the Flesh Live* (2000) (ao vivo) *Flickering Flame: The Solo Years Vol. 1* (2002) (compilação), a ópera *Ça Ira* (2005) e seu último disco de estúdio *Is This the Life We Really Want?* (2017); Richard Wright lançou seu terceiro disco solo intitulado *Broken China* em 1996, não lançando outros trabalhos além da parceria com o Pink Floyd. Por fim, Nick Mason atuou em parcerias com outros artistas, e lançou-se à publicação do livro *Inside Out: A Personal Story of Pink Floyd*, lançado em 2004.

À guisa de conclusão do capítulo, resta mencionar que, do trio remanescente do Pink Floyd, hoje restam apenas David Gilmour e Nick Mason à frente da banda, pois Richard Wright faleceu de câncer em 2008, uma perda sentida pelos amigos e colegas de banda, por tudo que ele representava para o mundo da música. Wright deixou muitas canções em meio àquelas escolhidas para o último disco do Pink Floyd de 1993 e 94.

Assim, baseando-se nas trilhas deixadas por Wright, o Pink Floyd reuniu-se mais uma vez para a construção de um novo álbum, lançado em 2014, sob o título de *The Endless River*, sendo este uma homenagem ao tecladista da banda, um dos pilares fundamentais da banda por cinco décadas. Com arranjos de Mason e Gilmour, o disco contemplou muitas canções de qualidade alta, podendo ser intitulado de disco conceitual, por ser uma elegia a um dos fundadores da banda, assim como as constantes homenagens a Syd Barrett também foram uma nota de que o ex-líder, morto em julho de 2006, ainda estava presente nos trabalhos da banda.

Finalmente, remete-se ao início deste capítulo, para revisitar a metáfora do gigante com membros e juntas desconexas, ou ainda para utilizar a metáfora de galáxias que colidem. Pensar a história da banda Pink Floyd sem considerar os atritos e conflitos ocorridos na trajetória do grupo é desconsiderar o amálgama que os uniu por tantas décadas, numa carreira lucrativa e memorável. Mais uma vez, como diversas bandas, uma grande história foi contada e marcada como das mais produtivas do rock mundial.

A large, flowing orange fabric is the central focus, billowing in the wind. It is set against a background of a field of tall, golden-brown grass. In the distance, a line of tall, thin trees stretches across the horizon under a bright blue sky filled with scattered white clouds. The overall scene is bright and airy, suggesting a clear, sunny day.

Capítulo 2: as capas de disco da banda Pink Floyd

Não havia retorno, Nat King Cole mostrou que o design de capas seria uma influência cultural massiva; era um dos poucos meios que alcançariam milhões de pessoas na era de ouro do rádio e antes do reinado da TV. Além disso, a indústria da música tinha um impacto global, pois oferecia designers com uma maneira de expressar sua criatividade e originalidade ao mundo todo. Uma leva de artistas renomados, incluindo Andy Warhol, Roger Dean e Burt Goldblatt impulsionaram carreiras fantásticas pelo design de capas de discos. (CHILTON, 2022)⁷

A evolução do mercado musical e da propaganda dos discos deve-se, em grande parte ao design de suas capas. Até o final dos anos 40, os discos eram meramente embalados em envelopes sem imagens ou atrativo algum, e o que “vendia” as gravações era, basicamente, o nome do artista e sua expressão nacional ou internacional.

Num contexto em que tudo parecia preto e branco, ou cinza, surgem as primeiras ideias de se mostrar algo nas capas dos discos, para criar um atrativo maior e, obviamente, mostrar uma faceta do artista para além da sua música, ou mesmo em confluência com ela. Assim, nasce um campo de trabalho (e de estudos) a princípio com pouca rentabilidade, mas que ao longo das décadas mostra-se extremamente lucrativo tanto para os designers quanto para os artistas.

Nessa esteira de inovação mercadológica, é a partir dos anos 40 que o desenvolvimento de capas passa a impulsionar a venda de discos. De uma forma tímida, o mais comum a se notar nessas capas é imagem do artista ou dos grupos, especialmente os de jazz da época. Note-se que uma das capas que marcariam a estética diferenciada de capas é a de Nat King Cole, intitulada *The King Cole Trio*, de 1944. CHILTON (2022) vai afirmar que,

⁷ There was no turning back. Nat King Cole showed that cover design was going to be a massive cultural influence; it was one of the few mediums which reached millions of people in the golden age of radio and before television had become king. Moreover, the music sales industry had a global impact, because it provided designers with a way to express their creativity and originality to the whole world. A host of renowned artists, including Andy Warhol, Roger Dean and Burt Goldblatt, kick-started amazing careers by designing album covers.

após a bem-sucedida capa, muitos outros artistas iriam aderir às imagens como porta de entrada para suas gravações.

Tendo o gênero jazz como precursor das capas mais bem concebidas, é com a chegada do rock que o ramo das artes decola de vez, em fins dos anos 50, com letreiramento e fotografias não raro conectadas aos cartazes de cinema e trilhas sonoras dos filmes da época. Avançando para os anos 60, as capas denotam uma nova característica, que é a cultura psicodélica e a cultura hippie, como sinônimos de liberdade ou a pregação dela.

Ainda que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* “tenha estabelecido o padrão de experimentação e sucesso artístico sobre o qual as capas posteriores seriam julgadas” (JONES; SORGER, 1999, p.9), o grau de inovação e de design artístico estava em franco desenvolvimento, especialmente na virada dos anos 60 para os 70. É nesse cenário que surge uma das empresas mais conceituadas no ramo, a Hipgnosis. Capitaneada por Storm Thorgerson e Aubrey Powell, a firma produziu muitas das mais memoráveis capas de discos da cena do rock, cujo impacto atravessa cinco décadas com um nível de influência ainda extremo:

A arte de capas de disco era a tendência do momento, e os designers britânicos Storm Thorgerson e Aubrey Powell estavam na vanguarda com a empresa Hipgnosis. Algumas de suas criações tornaram-se símbolos da música no século XX, tais como o porco inflável gigante sobre a Usina de Energia Battersea em Londres que figurou na capa do disco *Animals* do Pink Floyd (1977); ou a perturbadora imagem de crianças loiras seminuas escalando a Calçada dos Gigantes para o disco *Houses of The Holy* do Led Zeppelin (1973). Thorgerson disse que eles queriam encapsular em sua arte o que as bandas estavam tentando dizer em sua música: “Fotos de uma banda, como os Beatles ou Take That, te dizem o que? Elas te dizem como elas se parecem, mas nunca o que está em seus corações ou em sua música”, diz ele. “Se você pretendia transmitir uma emoção, ou um sentimento, ou uma ideia, ou tema, ou obsessão, ou perversão ou preocupação, para que você colocaria quatro rapazes na capa?” (CHILTON, 2022)⁸

⁸ Album art as a concept was the new thing, and British designers Storm Thorgerson and Aubrey Powell were at the forefront with the firm Hipgnosis. Some of their

Thorgerson e Powell, portanto, quebram as barreiras da inovação artística, produzindo quase duzentas capas para as mais diversas bandas e artistas, tais como Peter Gabriel, Led Zeppelin, Paul McCartney e Wings, Nazareth, Scorpions, Genesis, Electric Light Orchestra, dentre muitos outros.

É exatamente nessa época que a Hipgnosis começaria as interações artísticas com a banda Pink Floyd, e passaria a produzir a quase totalidade das capas do grupo, à exceção de três: *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), o primeiro disco da banda, *The Wall* (1979) e *The Final Cut* (1983). Mesmo após fechamento da firma em 1983, tanto Thorgerson quanto Aubrey Powell continuaram a trabalhar nos desenhos dos discos do Pink Floyd, além de outras bandas. Powell, por exemplo, possui estreita relação com as criações para a banda britânica The Who.

Nesse breve e muito incompleto arrazoado sobre a evolução das capas de discos e sua relevância para a história do rock e da música em geral, a ideia é introduzir um panorama sobre as capas de discos da banda Pink Floyd, desde *The Piper at the Gates of Dawn*, de 1967, até o (por ora) último trabalho em estúdio da banda, *The Endless River*, de 2014. Ao longo dessa trajetória, ainda que sucinta, poder-se-á perceber como o texto da imagem dialoga, no todo ou em parte, com as letras e com o som do Pink Floyd, o que fica demonstrado, também, na própria evolução da Hipgnosis enquanto criadora de elementos conceituais, característica que congrega perfeitamente com as ideias dos músicos da banda.

The Piper at the Gates of Dawn (1967)

designs have become symbols of music in the 20th Century, such as the giant inflatable pig over London's Battersea Power Station which graced the cover for Pink Floyd's *Animals* (1977); or the disturbing image of blonde-haired, nude children climbing the Giant's Causeway for Led Zeppelin's *Houses of The Holy* (1973). Thorgerson said they wanted to encapsulate in art what bands were trying to say in their music: "Pictures of a band, like The Beatles, or Take That, what do they tell you? They tell you what they look like, but nothing about what's in their hearts, or in their music," he said. "If you were trying to present an emotion, or a feeling, or an idea, or a theme, or an obsession, or a perversion, or a preoccupation, when would it have four guys in it?" (CHILTON, 2022)

O primeiro disco do Pink Floyd possui uma característica psicodélica, a começar pelas imagens que compõem sua capa e seu encarte originais. A ideia de muitos grupos de rock, em finais dos anos 60, era inspirada por uma carga sonora e visual que embutia os elementos psicodélicos de distorção e efeitos de embaçamento nas imagens dos discos. O efeito que começava nas capas expandia-se para os encartes e para a música, obviamente, pois a época era de experimentação sonora e visual, por meio de uma inovação no uso de instrumentos e novas formas de composição musical.

Artistas como The Beatles e Beach Boys produziram capas que antecipariam o que o ouvinte iria encontrar ao ouvir o vinil: sons difusos, mas totalmente convergentes a fim de produzir um efeito alucinógeno. *Smiley Smile* dos Beach Boys, de 1967, traz um letreiro convertido da fumaça de chaminé de uma casa de campo em meio a uma mata com alguns animais ali inseridos; *Revolver* dos Beatles, de 1966, traz um desenho dos quatro integrantes com diversas fotos “disfarçadas” por toda a capa; já *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de 1967, marcaria o início do rock progressivo com uma capa extremamente enigmática, com diversos motivos e mensagens subliminares a serem desvendadas pelo olhar de quem a percebe.



Figura 1: Capa - *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Beatles (1967)

Fonte: https://rollingstone.uol.com.br/media/_versions/legacy/2017/img-1044099-beatles-sgt-peppers_widelg.jpg. Acesso em: 10 jul. 2022.

Aqui é interessante ressaltar que há uma discussão saudável do ponto de vista de qual foi a banda que inaugurou o rock progressivo. De um lado, os Beatles lançaram um álbum com todos os elementos passíveis de receberem a comenda de inventores do rock progressivo. No entanto, o Pink Floyd também revolucionou o campo musical com elementos inovadores na composição e execução musical, haja vista o modo como os videoclips mostram uma conexão entre som e imagem, além das letras e instrumentos musicais utilizados.

É claro que, no sentido estrito da análise musical, as músicas dos dois discos em questão possuem similaridades sonoras que saltam aos olhos quando postos lado a lado, tanto em termos de experimentação sonora quanto de composição. Sem fugir de uma resposta quanto a qual álbum realmente inaugura o rock progressivo, a tendência é acreditar que os Beatles realizaram um experimento que aos poucos vai se enveredando para outros caminhos musicais, ao passo que o Pink Floyd assimila sua própria experimentação e passa, pouco a pouco, a se introjetar cada vez mais no que se convencionará ser chamado de rock progressivo.

Voltando à capa do primeiro disco da banda, ela demonstra um aparentemente simples processo de composição e sobreposição de imagens. No entanto, há algumas considerações a serem feitas a seu respeito.



Figura 2: Capa - *The Piper at the Gates of Dawn*, Pink Floyd (1967)

Fonte: Acervo Pessoal

Criada pelo fotógrafo Vic Singh, essa capa apresenta os quatro integrantes da banda em efeitos desorientadores, numa forma de

caleidoscópio em que as imagens de cada integrante são repetidas no mínimo três vezes. Na parte de cima vê-se Roger Waters à esquerda e Syd Barret à esquerda, e abaixo vê-se Nick Mason à esquerda, trajando uma túnica vermelha, e Richard Wright à direita. O espectador não consegue, num primeiro momento, entender qual é o ponto de fuga da imagem, pois os rostos ganham uma multiplicidade por toda a capa, alguns mais nítidos e outros mais embaçados e diluídos na imagem. o nome da Banda logo abaixo do centro parece deixar a imagem ainda mais distorcida, pois a ideia de algo uniforme, que poderia ser propiciada com o nome ao centro, acaba por deixar a imagem mais desfocada. Assim, essa é toda a informação que se tem na imagem frontal do disco, pois é apenas quando se vira para a contracapa é que se lê o título da obra, seus integrantes e os devidos créditos.



Figura 3: Contracapa - *The Piper at the Gates of Dawn*, Pink Floyd (1967)

Fonte: Acervo Pessoal

É interessante notar que na contracapa as informações são muito enxutas. Se por um lado se tem título do álbum e das canções, de outro nota-se apenas quatro créditos: do produtor (Norman Smith), do engenheiro de gravação (Peter Bown) do designer da contracapa (Syd Barrett) e, logo acima deste, o do responsável pela capa, Vic Singh.

O trabalho da capa foi o único trabalho de Singh para a banda, que posteriormente teria como criadores da maioria das capas o artista Storm Thorgerson e a companhia Hipgnosis, detentora da grande leva de capas do Pink Floyd. No entanto, para o trabalho que Singh fez, a aparente simplicidade da capa necessitou de alguma preparação e de um pouco de

engenhosidade para as fotos. O fotógrafo utilizou uma câmera com lentes de prisma que havia ganhado de presente do Beatle George Harrison, de quem era amigo e com quem partilhava sobre assuntos da Índia. A sessão de fotos durou um dia, com cerca de quarenta fotos tiradas, com pouca estrutura e sem maquiagem, com os quatro membros da banda contra um fundo branco, resultando no efeito caleidoscópico que traduziu as canções que estão no disco, como “Interstellar Overdrive” e “Astronomy Domine”, dentre outros.

Ainda sobre o trabalho de Singh para a capa, Blake (2008) destaca o trabalho do fotógrafo indiano da seguinte maneira:

Photographer Vic Singh, hired to shoot the band for the album's cover, was similarly unsure. 'Their music seemed alien and quite surreal,' he says now. 'When I first heard it, I thought: This is never going to work.' Then sharing a studio with, among others, David Bailey, Singh was an up-and-coming society photographer and friends with George Harrison. 'George had been given a prism lens. He didn't know what to do with it, so he passed it to me.' Singh told Jenner and King to raid whatever boutiques they could to get the brightest clothes in which to dress the band. This time, even Syd seemed happy to play by the rules. Vic relaxed the band 'with a few joints and a couple of shots of Scotch in the coffee – and then snapped away'. The Quiet Beatle's prism lens split the finished image, rendering the Floyd in duplicate. 'It was unusual and different, and they were delighted with it,' says Singh. 'And Syd did his own little drawing on the back cover.' The *Piper at the Gates of Dawn* would be one of the few Pink Floyd studio album sleeves actually to feature the group on its front cover. (Blake, 2008, p. 92)⁹

⁹ O fotógrafo Vic Singh, contratado para fotografar a banda para a capa do álbum, estava da mesma forma inseguro. “A música deles parecia de outro planeta e bem surreal”, diz. “quando ouvi pela primeira vez, pensei: isso nunca vai dar certo”. Naquela época, dividindo um estúdio com David Bailey e outros, Singh era um fotógrafo emergente da sociedade e amigo de George Harrison. “George tinha ganhado uma lente de prisma. Ele não sabia o que fazer com ela, então me deu”. Singh contou a Jenner e King para percorrer quaisquer butikues para comprar as roupas mais brilhantes para vestir a banda. Nesse tempo, até Syd parecia feliz em fazer o combinado. Vic acalmou a banda “com alguns baseados e doses de uísque no café – e então comecei a fotografar”. A lente de prisma do “Calmo Beatle” separou as imagens, duplicando os membros. “Foi inusitado e diferente, e eles ficaram deleitados com o resultado”, afirma Singh. “E Syd fez o seu próprio desenho para a contracapa”. *The Piper at the Gates of Dawn* teria uma das poucas capas de estúdio do Pink Floyd a trazer a foto de seus membros.

Pela descrição do trabalho, Singh dá a ideia de que fazer as fotos foi algo rudimentar, cujo resultado foi devido a um experimento de câmera, que ironicamente assimilou com o que a própria banda também buscava em suas canções.

No fim das contas, o texto da capa propicia um diálogo muito íntimo com as canções de *The Piper at the Gates of Dawn*. A tradução da essência das letras e também de um novo som sendo produzido por uma nova banda passa a ser peça chave para outras relações entre letra, som e imagem na carreira da banda, precursora do rock progressivo e geradora de efeitos alucinógenos por meio de suas obras.

A Saucerful of Secrets (1968)

O segundo álbum do Pink Floyd, intitulado *A Saucerful of Secrets*, possui uma capa com muito mais detalhes do que a anterior. Para esse trabalho, entra em cena um dos mais inventivos e proeminentes artistas gráficos do campo do rock: Storm Thorgerson, criador da empresa Hipgnosis, que iniciaria seus trabalhos justamente com essa capa, a primeira de muitas outras memoráveis e seu portfólio.

Numa tentativa de descrição da capa, encontram-se ali alguns elementos que, em conjunção, criam uma sensação de estados alterados da percepção. Separadamente, pode-se detectar a imagem dos integrantes da banda numa espécie de bola de cristal; detecta-se também um mago em meio a uma floresta no centro da imagem, e acima do mago, uma “roda da fortuna” ou elementos do zodíaco; na parte de baixo da capa, aparecem seis frascos com um líquido verde, provavelmente fazendo alusão ao absinto ou algum elemento alucinógeno. A sequência de frascos vai se diluindo, e por trás dos dois últimos, há um portal. Por fim, uma sequência de planetas e dois outros personagens que trazem forte conexão com o Universo Marvel, sobre o qual tratar-se-á abaixo.

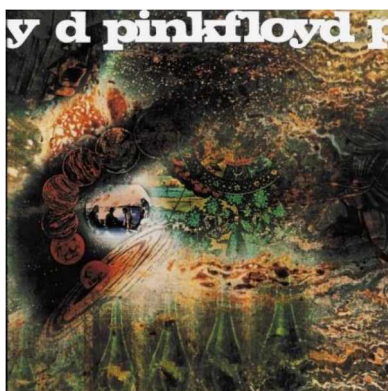


Figura 4: Capa – *A Saucerful of Secrets*, Pink Floyd (1968)

Fonte: Acervo Pessoal

Para o caso de *A Saucerful*, especificamente, Thorgerson montou uma base com uma imagem dos quadrinhos: está presente ali, de maneira diluída, mas visível, uma cena de um episódio do Dr. Estranho, do número 158, publicado em 1967. A imagem, do livro *Strange Tales*, ilustrada por Marie Severin, é, portanto, um dos elementos que aparecem diluídos na capa do segundo disco do Pink Floyd.

Na imagem, mostrada abaixo, tem-se o Dr. Estranho frente ao Tribunal Vivo, decretando o fim do Planeta Terra e impondo ao Dr. Que vislumbre o modo como o planeta vai se extinguir: congelando toda a esfera e depois estilhaçando até virar pó cósmico. A imagem, aliada ao texto, traz a exata noção do porquê foi reutilizada para a composição da capa do segundo disco do Pink Floyd: ela remete à destruição de mundos e conexões intergalácticas, bem como a relação entre outros mundos e a Terra. Ao ser inserida na capa com outros elementos, a cena, que possui grande carga de movimento, alia-se a outros elementos – roda da fortuna, frascos fumegantes, bola de cristal e constelações, para trazer o efeito de “viagem interestelar” proposto também nas canções do disco.



Figura 5: Prancha da narrativa gráfica *Marvel's Strange Tales #158* (1967)

Fonte: <<http://marcelodonati.blogspot.com/2016/11/pink-floyd-e-dr-estranho.html>>. Acesso em: 15 mai 2022.

O modo como o quadrinho se encaixa na capa é uma das marcas da genialidade de Thorgerson. Acredita-se os pontos de dualidade entre o Dr. Estranho e o Tribunal Vivo são amalgamados pelos outros elementos inseridos na capa. O modelo abaixo é um exemplo de como se destaca o quadrinho (sem os balões de fala), e as cores são levemente modificadas para criar um tom de verde e laranja em todos os motivos da imagem.



Figura 6: Mescla da Capa do disco *A Saucerful of Secrets* (1968) e a prancha da narrativa gráfica *Marvel's Strange Tales #158* (1967)

Fonte: <<http://marcelodonati.blogspot.com/2016/11/pink-floyd-e-dr-estranho.html>>. Acesso em: 15 mai 2022.

A menção ao Dr. Estranho aparecerá outra vez na letra de “Cymbeline”, canção que integra o álbum *More*, em que David Gilmour canta

"Suddenly it strikes you that they're moving into range / And Dr. Strange is always changing size"; obviamente essas menções se configuram como uma das preferências dos membros da banda, que também estavam interessados na cultura pop e na mescla de elementos artísticos que eram já comuns no final dos anos 60 e dominariam a cena cultural dos anos 70.

O trabalho de Thorgerson, portanto, foi criar elementos de conexão com a música do Pink Floyd, e fazer o espectador perceber que as canções carregarão os motivos psicodélicos que estavam presentes em *The Piper at the Gates of Dawn* e que se repetirão em *A Saucerful of Secrets*. Esse álbum, inclusive, é o único que foi feito pelos cinco integrantes do Pink Floyd, pois com a permanência de Syd Barret e a entrada de David Gilmour, o disco também se destaca pelo trabalho de Syd Barret em canções como “Jugband Blues” e “Set the Controls for the Heart of the Sun”, uma das mais psicodélicas do Álbum.

Quanto à contracapa do disco, ela assimila-se ao efeito caleidoscópico de *The Piper*, com as imagens dos membros da banda se remontando dentro de si mesmas. A ideia, apesar de inovadora, parece ser destituída de criatividade quando se tem o trabalho de Vic Singh com o mesmo tema no disco anterior.



Figura 7: Contracapa – *A Saucerful of Secrets*, Pink Floyd (1968)

Fonte: Acervo Pessoal

Finalmente, vale lembrar que *A Saucerful of Secrets* representa uma fase de transição – de membros da banda, de designer gráfico, e de experimentações que irão acompanhar a banda ao longo das próximas obras.

O caráter psicodélico do Pink Floyd passará a ter um estilo bem mais elaborado, e com uma carga de visualidade muito acentuada ao longo dos anos 70, e isso se demonstra pelo modo como a capa do disco em questão é unificado por constelações, buracos negros, e estrelas nos espaços entre os símbolos alocados na imagem.

More (1969)

More, lançado em 1969, é o produto de uma trilha sonora do Pink Floyd para o filme homônimo dirigido por Barbet Schroeder. Schroeder era fã da banda, e conseguiu com que gravassem as canções e peças musicais para a trilha sonora.

O filme retrata o contexto de contracultura dos anos 60 e retrata o idealismo incutido nas mentes jovens daquela época. Rodado em Paris e na Espanha, a obra fílmica lança um olhar sobre o lema “sexo, drogas e rock ‘n roll” na perspectiva do casal Stefan e Estelle, que aos poucos entra na dependência da heroína e suas vidas vão cada vez mais girar em torno da necessidade da droga.

Quanto à capa, produzida pela Hipgnosis, Storm Thorgerson utilizou uma cena do filme, em que aparecem dois personagens (provavelmente Stefan e Estelle), e essa imagem foi tratada com o objetivo de transformá-la em um sinônimo de uma viagem psicodélica, o que relaciona a capa às canções do Pink Floyd para o disco, e também conecta com a trama da obra. O moinho de vento ao fundo também parece ser intensamente sugestivo de que a batalha prestes a travarem será quixotesca e desesperançada.

Os tons azulados e alaranjados da imagem contribuem para o efeito psicodélico, e a característica visual resulta em uma imersão de um universo paralelo, surreal, em que a natureza muda seus tons por conta do uso de drogas. Essas cores remontam, em certa extensão aos tons da capa do disco anterior da banda, em que o laranja é um dos tons predominantes.



Figura 8: Capa e Contracapa – *More*, Pink Floyd (1969)

Fonte: Acervo Pessoal

Já o texto da contracapa mostra algo totalmente oposto: vê-se uma imagem em preto e branco do casal protagonista sentado à beira e um penhasco, olhando para longe, sem direção definida.

Portanto, a ideia simples e bem executada de Thorgerson e da Hipgnosis fazem com que, a partir da capa, a trilha sonora do Pink dialogue de forma sincrônica com o filme de Schroeder.

***Ummagumma* (1969)**

Quando a banda Pink Floyd estava gravando a trilha sonora de *More*, O álbum duplo *Ummagumma* já estava sendo gravado; com o primeiro disco contendo gravações ao vivo, e o segundo disco com canções originais em estúdio.

Para a capa do álbum, Storm Thorgerson e a Hipgnosis utilizaram-se do efeito “Mise en Abyeme” ou “Efeito Droste”, em que uma mesma imagem é inserida repetidamente em si mesma, provocando um efeito de “loop” ou de infinito. Nesse caso, há uma diferença que o olhar atento irá detectar, pois a cada inserção da imagem, os membros da banda alternam-se nas posições: Gilmour, Waters, Mason e Wright estão sentados nas primeiras quatro fotografias, por exemplo. Fora essa alternância, o restante da imagem permanece o mesmo: a natureza ao fundo, um jarro no canto inferior

esquerdo, um álbum da trilha sonora do filme *Gigi*¹⁰ recostado na parede e, imediatamente abaixo desse disco, o nome da banda grafado.

Sobre a inserção dessa capa da trilha sonora, parece não haver explicações sólidas a respeito dessa presença; das poucas teorias a respeito, existe a versão de que o disco estava no carro de Roger Waters, e uma das assistentes de fotografia o colocou encostado na parede por brincadeira. Fato é que a inserção cobre um espaço que aparentemente ficaria vazio, e teve a sua utilidade nesse sentido, embora na versão americana do álbum os elementos da capa do disco de *Gigi* tenham sido apagados, ficando apenas um quadrado branco (na edição australiana, o disco é removido por completo). Storm Thorgerson, ao falar sobre a capa, admite que não há nenhum significado para a capa de *Gigi*, apenas um gatilho para debate sobre o disco do Pink Floyd.



Figura 9: Capa – *Ummagumma*, Pink Floyd (1969)

Fonte: Acervo Pessoal

A foto da contracapa é a primeira da banda em cores, lembrando que nas obras anteriores, tem-se apenas os motivos em preto e branco. No álbum em vinil, os *roadies* Alan Styles e Peter Watts aparecem em meio aos instrumentos do Pink Floyd, arranjados numa espécie de triângulo sobre uma pista de pouso do Aeroporto de Biggin Hill, próximo a Londres.

¹⁰ *Gigi* é um musical que foi lançado em 1958, e dirigido por Vincente Minnelli, adaptado do romance de 1944 da escritora Sidonie-Gabrielle Colette.

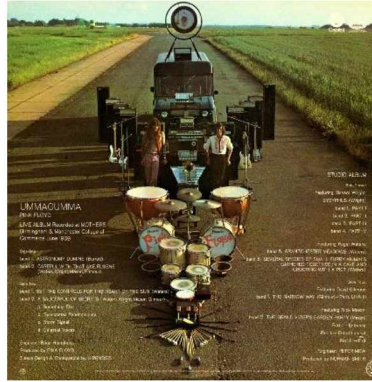


Figura 10: Contracapa – *Ummagumma*, Pink Floyd (1969)

Fonte: Acervo Pessoal

Nas laterais do conjunto dos instrumentos, aparece o setlist do álbum ao vivo à esquerda, e à direita a lista de canções do álbum de estúdio. Alguns dos instrumentos, aliás, aparecerão no filme *Live at Pompeii*, gravado em 1971 e lançado em 1972.

***Atom Heart Mother* (1970)**

Em mais um trabalho da Hipgnosis, o quarto disco de estúdio do Pink Floyd apresenta algumas características totalmente inusitadas. A primeira delas é a ausência de quaisquer letreiramentos na capa e na contracapa do álbum, e a segunda é que a foto da capa é, como se sabe, uma vaca. Na contracapa, tem-se a imagem de outras três vacas. Apesar de causar impacto em alguns críticos, a banda aprovou o trabalho e, acima de tudo, o disco tornou-se o primeiro a atingir o primeiro lugar na lista de mais tocados, ainda que na atualidade seja mais conhecido pela capa com a imagem da vaca.

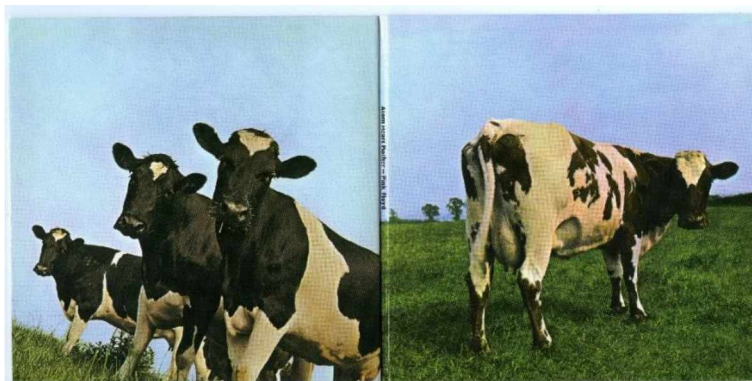


Figura 11: Capa e Contracapa – *Atom Heart Mother*, Pink Floyd (1970)

Fonte: Acervo Pessoal

Aubrey Powell, um dos criadores da Hipgnosis, conta que a criação da capa partiu do fato de Roger Waters ter pedido a eles uma capa e que ficassem livres para decidir o que seria. A partir daí, em conversas com John Blake, um artista surrealista, surgiu a ideia de utilizar imagens de vacas. Para executar as imagens, partiram para o campo para a sessão de fotos. Segundo Powell, trabalhar com crianças ou animais é sempre muito difícil, “mas aquela vaca simplesmente estava ali e olhou para nós” (POWELL, 2017). Quando mostraram as imagens para a banda, apenas disseram: “É isso. Do jeito que está. É isso” (POWELL, 2017).

Para complementar o relato de Powell, Thorgeron havia comentado antes sobre a capa:

“Eu queria produzir uma não-capa, algo que não era como as outras capas, particularmente não como outras capas de rock ou psicodélicas – algo que as pessoas simplesmente não esperariam. Nem chocante, nem psicodélica, apenas inusitada. A vaca era, na realidade, mais cativante do que eu poderia ter imaginado; era muito diferente porque era tão normal; tão comum de tão óbvia” (THORGERSON, 1994)¹¹

¹¹ “I wanted to design a non-cover, something that was not like other covers, particularly not like other rock or psychedelic covers – something that one would simply not expect. Not shocking, not mind altering, just unexpected. The cow was, in fact, more eye-catching than I had ever dared imagine; it was so different because it was so normal: so ordinary it stood out a mile.” (THORGERSON, 1994)

Ainda que a gravadora quisesse os créditos na capa, a banda foi reticente e optou por resistir. Logo após o lançamento, o que ficou claro é que as pessoas tiveram uma curiosidade aguçada, pois queriam ouvir a música, e saber o que havia dentro do álbum em termos de canções.

***Meddle* (1971)**

Mais um dos trabalhos da Hipgnosis, a capa para um dos discos mais emblemáticos do Pink Floyd é a imagem de um ouvido, na posição horizontal, embaixo d'água. As distorções que aparecem sobre o ouvido são de ondas sonoras. Para esse trabalho, Storm Thorgerson havia idealizado uma imagem do ânus de um babuíno, mas a banda não concordou, e pediu a imagem de um ouvido. E assim, a capa recebeu a imagem, fotografada por Bob Dowling.

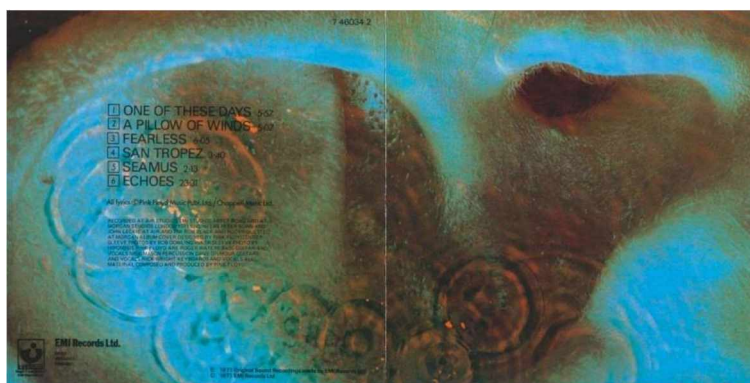


Figura 12: Capa e Contracapa – *Meddle*, Pink Floyd (1971)

Fonte: Acervo Pessoal

É válido lembrar que essa capa foi odiada tanto por Thorgerson quanto por Powell, sendo um dos trabalhos que menos apreciavam. Nesse sentido, a afirmação de que as músicas são muito melhores do que o trabalho gráfico é de senso comum de seus criadores. De fato, é um dos discos mais subestimados da banda, especialmente pelos novos experimentos trazidos pela faixa que abre o lado A (“One of These Days”) e a que integra totalmente o lado B (“Echoes”, com 23 minutos de duração).

***Obscured by Clouds* (1972)**

A produção do álbum *Obscured by Clouds* foi iniciada em meio às gravações do disco *The Dark Side of the Moon*, lançado em 1973. O álbum em questão é uma nova trilha sonora, desta vez para o filme *La Vallée*, de Barbet Schroeder, o mesmo diretor de *More*.

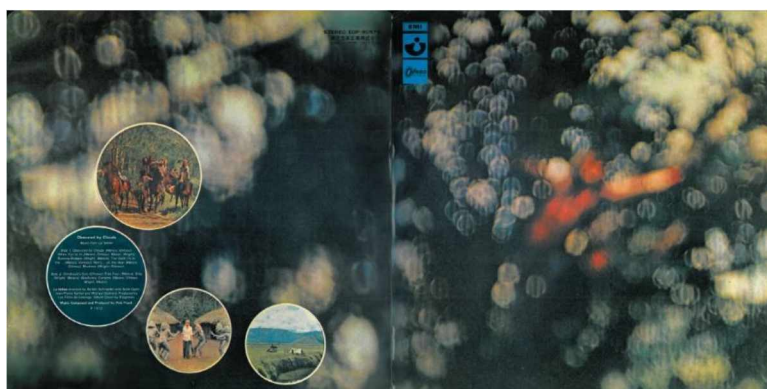


Figura 13: Capa e Contracapa – *Obscured by Clouds*, Pink Floyd (1972)

Fonte: Acervo Pessoal

Se as canções foram feitas com um fim de trilha sonora, a arte da capa produzida pela Hipgnosis retrata muito do que se encontrará nas canções: uma atmosfera inicialmente nublada e obscurecida, especialmente na faixa-título. O que se vê na capa à primeira vista é uma imagem desfocada de uma pessoa em uma árvore, e a distorção da foto pode também ter sido pelo efeito de gotículas na câmera.

Na contracapa, a imagem se prolonga com o mesmo desfoque, com a inserção de quatro fotos em formato de círculo, uma delas contendo os créditos. No entanto, menos “obscura” que a capa, é a lista das canções, todas com uma média de quatro minutos (a mais curta possui 2 minutos e 30 segundos, a mais longa possui 5 minutos e 50 segundos), diferente dos álbuns anteriores, que contêm canções de 23 minutos.

***The Dark Side of the Moon* (1973)**

Esta é mais uma das icônicas capas de disco produzidas pela Hipgnosis, e uma das mais conhecidas dentre os álbuns gravados até hoje. *The Dark Side of the Moon* marca algumas das características marcantes da banda. A primeira delas é que esse foi o álbum que permaneceu na lista dos discos mais vendidos da Billboard 200 por 777 semanas, de 1973 a 1987. Este álbum também figura em segundo lugar na lista dos discos definitivos do Rock and Roll Hall of Fame, atrás apenas de *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles.

De acordo com Rose (2015, p. 32-3), “a ideia de expectativas frustradas está presente na capa. Em sua frente está um prisma transparente, que separa um raio de luz branca em um espectro de cores”, o qual penetra para o interior da capa e transforma-se em uma pulsação cardíaca (em alusão à primeira faixa do disco, “Breathe”). A pulsação percorre toda a capa interna e retorna na forma do espectro de cores na contracapa, passando por um prisma e retornando à sua condição de feixe branco de luz, para reencontrar-se com o prisma da capa. Essa ideia cíclica da capa remonta ao conceito de que o prisma ali está concentrando os raios à espera do ouvinte, pois assim que a capa é aberta ou o disco é tocado, a vida flui, e essa ideia de ciclo reverbera nas canções do disco, do princípio ao fim.

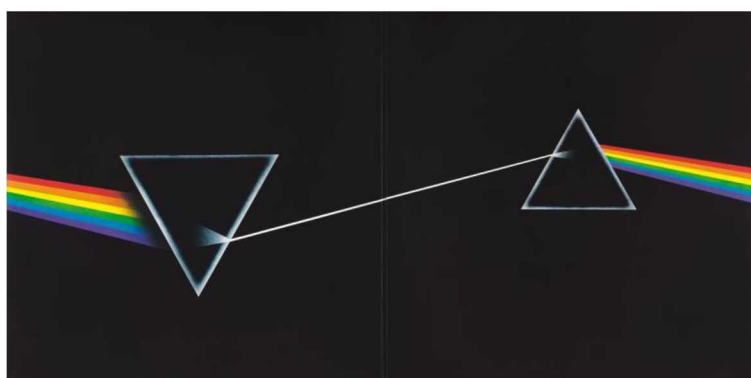


Figura 14: Capa e Contracapa – *The Dark Side of the Moon*, Pink Floyd (1973)

Fonte: Acervo Pessoal

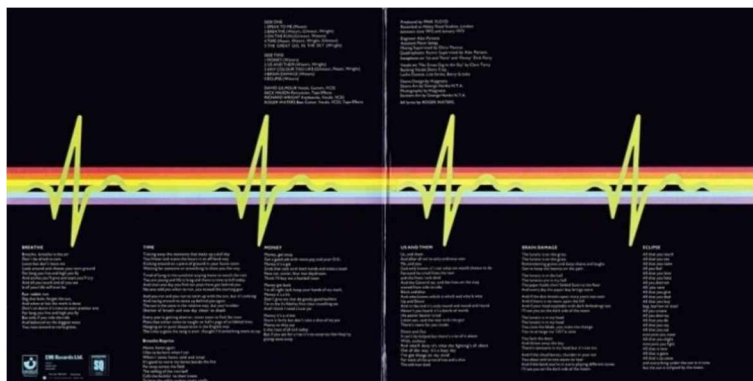


Figura 15: Parte interna – *The Dark Side of the Moon*, Pink Floyd (1973)

Fonte: Acervo Pessoal

Em entrevista à *Revista Rolling Stone* em 2011, Storm Thorgerson afirmou, em primeiro lugar, que uma das ideias da capa era a imagem do personagem Surfista Prateado, da Marvel, mas a banda a rejeitou. Em seguida, descreveu como a concepção da capa se deu:

(...) eu nunca digo nada, realmente, sobre a música. Eu apenas deixo fluir. Meu trabalho é reinterpretá-la, na verdade. Então não importa muito o que eu penso, o que importa é o que sai no final. E com *Dark Side* teve muito a ver com a insanidade das letras e sobre algo que Rick [Wright, tecladista original da banda morto em 2008] me disse: “Poderíamos não ter desta vez uma de suas fotos engraçadinhas, Storm?”. E eu disse: “O que você quer dizer? É isso que eu sei fazer. Fotos”. Wright disse: “Que tal uma mudança?”. Eu disse: “Mas eu não faço desenhos”. Então ele me disse: “E por que isso seria um desafio?”

A ideia do prisma, de alguma forma, explica o que você estava captando no disco, diretamente?

Não, tem a ver mais com um show de luzes. Eles não tinham realmente celebrado este lado. Isso era uma coisa, a outra era o triângulo. Eu acho que o triângulo, que é um símbolo de reflexão e ambição, foi muito sobre o assunto nas letras de Roger [Waters, baixista e principal letrista da banda]. Então o triângulo foi muito útil – como nós sabemos, obviamente – no aspecto de ser um ícone para transformá-lo em um prisma – e você sabe, o prisma pertencia ao Floyd. (Rolling Stone, 2011)

De fato, a ideia do prisma foi de Roger Waters, num momento em que havia pressões das turnês, de loucura e de ambição, sendo o triângulo um símbolo de ambição. Já Richard Wright, conforme a fala de Thorgerson,

queria algo mais “elegante. Por fim, algo que também diz respeito à capa são os “erros” ali contidos:

O desenho do prisma possui dois erros deliberados. Primeiro, não há a cor violeta no espectro que sai do prisma. São sete as cores que compõem o espectro, e a violeta foi retirada para simplificar o desenho. O segundo erro ocorre no desenho situado no interior da capa: há uma ondulação em uma das cores do espectro, o que é fisicamente impossível. Entretanto, a ondulação se assemelha a um eletrocardiograma, fazendo referência à batida de coração que introduz e encerra o álbum - ideia de Roger Waters. (WEILER Jr., 2019)

Assim, a concepção de uma capa que conecta canções e imagens, além do texto, inaugura a fase de álbuns conceituais do Pink Floyd. Em diversos depoimentos, Waters afirma que *The Dark Side of the Moon* marca o fim da banda, pois nessa obra ocorreu o ápice da criatividade e da inventividade do grupo, ainda que o baixista subestimasse o fato de que a partir desse disco, o guitarrista David Gilmour passaria a expor seu talento de maneira mais sólida e constante nos trabalhos do Pink Floyd, fato esse que traria longevidade ainda maior ao grupo.

***Wish You Were Here* (1975)**

O Pink Floyd chega à produção de *Wish You Were Here* num clima extremamente enfadonho e fatigado, especialmente devido aos shows e ao sucesso de *The Dark Side of The Moon*. Aliado a essa indisposição da banda, estava instaurado o debate sobre o ramo musical e sua hipocrisia. Pensando nas noções de insinceridade e ausência, especialmente pela lacuna deixada por Syd Barrett no Pink Floyd, o disco foi produzido com base nesses dois elementos: “Have a Cigar trabalha a hipocrisia dos empresários da música, e “Shine on you Crazy Diamond” trata, sobretudo, da ausência.

Com a mesma ideia em mente, a Hipgnosis buscou criar algo baseado nos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. Além disso, a ideia central para a capa seria dois empresários apertando as mãos, e um deles pegando fogo, o que resultou na ida aos EUA até os estúdios da Warner para

uma sessão de fotos com Aubrey Powell e o dublê Ronnie Rondell, que aceitou ser “incendiado”. A “queimadura” da capa foi ideia de Thorgerson, o que agradou a muitos, mas nem todos.



Figura 16: Capa – *Wish You Were Here*, Pink Floyd (1975)

Fonte: Acervo Pessoal

Rose (2015, p. 55) traz a a concepção de Roger Waters quanto à mecanicidade das relações humanas no contexto de produção desse disco; um incremento especial à capa foi um adesivo com um aperto de duas mãos mecânicas, o que representava uma interação vazia a contrapor a presença física em oposição à ausência psicológica dos membros da banda.

Essa interação vazia leva à imagem da contracapa, que revela um vendedor de discos, que pode ser o narrador personagem da canção “Have a Cigar”, que vê muito mais o lucro em bandas de enorme sucesso, e cujo rosto inidentificável refere-se à indústria musical. (ROSE, 2015, p. 56)



Figura 17 (Montagem): Contracapas – *Wish You Were Here*, Pink Floyd (1975)

Fonte: Acervo Pessoal

As imagens contidas no disco também são expressivas, na medida em que traduzem os motivos presentes nas canções, conforme descreve Phil Rose:

O tema da aparência versus realidade é também significativa na capa. O disco veio com um cartão postal, apropriado por causa do título do álbum, que é frequentemente utilizado como um clichê de cartão insignificante. O cartão descreve um homem mergulhado num lago sem ondas, e sem movimento da água. (ROSE, 2015, p. 57)¹²¹³

Vale lembrar que algumas edições não trazem algumas dessas imagens, daí a importância de se buscar os elementos nos LPs originais de lançamento.



¹² This theme of appearance versus reality is also significant in the album's packaging. The record originally came with a postcard, appropriate because of the album's title, which is often used as a meaningless postcard cliché. The card depicted a man diving into a lake without making a splash, or disturbing the water at all.

¹³ Sobre essa imagem do cartão postal, Aubrey Powell afirma o seguinte: A foto que mais amo em *Wish You Were Here* é o mergulhador, que está na capa interna. Eu tinha feito um sobrevoo do Lago Mono no norte da Califórnia e pensei "este é um lugar interessante, com todas essas estalagmites e estalactites e tudo mais". E nós tivemos que conseguir uma cadeira de ioga especial feita para sentar na lama, e contratei um dublê que conseguia segurar o folego por um longo tempo. Estava ventando e, enquanto ele ficava na posição, o vento bateu e o lado ficou plano. E era uma tarde muito, muito bonita e calma. E eu tirei a foto. Aquela tranquilidade, sem ondas, é o sentido de ausência. Não há sinal algum de movimento. (POWELL, 2019)

Figura 18 (Montagem): Encartes internos – *Wish You Were Here*, Pink Floyd (1975)

Fonte: Acervo Pessoal

***Animals* (1977)**

O sucesso de *Animals*, lançado em 1977, começa a priori pela capa do disco, em que se vê um porco inflável sobre a Usina de Energia Battersea de Londres, sob um céu nebuloso. Na imagem pode-se ver fumaça saindo de duas das quatro chaminés, e a fumaça mescla-se com as nuvens. Quando se abre a capa totalmente, percebe-se que o porco inflável, rosa, está quase ao centro da imagem, e entre duas chaminés.

Para se chegar a esse efeito, foram necessários três dias de sessões de fotos por parte da Hipgnosis de Storm Thorgerson, pois além de o porco ter demorado muito para ser inflado no primeiro (e perfeitamente fotogênico) dia, nos outros dias o céu e o vento não favoreceram, o que gerou uma sobreposição de imagens da foto do porco do terceiro dia (já que no segundo dia o porco se soltou e flutuou para longe) à imagem com nuvens do primeiro dia, algo que contrariou Roger Waters, cuja única exigência era uma foto sem colagens.

Além disso, o resultado final agradou a muitos, mas desagradou Waters porque, como a ideia original havia sido sua, o staff da Hipgnosis creditou a foto a Thorgerson, o que gerou um rompimento com a empresa, que não participaria do design das capas dos dois próximos álbuns: *The Wall* e *The Final Cut*.

Em suma, a ideia da capa sintetiza o pensamento da banda, ou de Waters, para as canções, e há que se destacar três elementos na imagem: o céu nublado e infinito, o porco rosa sobrevoando a usina imponente, e suas torres fálicas apontando para o céu. Essa ideia de poder, cobiça e ambição irá perdurar nas canções “Dogs”, “Pigs” e “Sheep”, longas e cheias de experimentação sonora, envolvidas por “Pigs on the Wings” partes 1 e 2, que abrem e fecham o disco numa espécie de pano que se abre e que se fecha ante a acidez das letras das três principais canções. Sobre o tema do álbum

e sua relação com a capa, Phil Rose (2015) afirma que a relação entre capitalismo, produção e segregação social permanecem no disco do início ao fim:

Animals descreve primariamente a classe capitalista ou a burguesia como porcos, “os quais detêm o senso de produção econômica”, embora possa ser correto referir-se a uma classe “administrativa” atualmente. Em todo caso, como consequência de seu controle sobre as decisões principais na sociedade, os porcos são a classe dominante. Eles representam o pináculo do progresso materialista, dos símbolos de ambição que o sistema de capitalismo consumidor promove, por sua própria natureza. Isso é descrito na capa do álbum, o porco enorme inflável suspenso acima da Usina de Energia Battersea de Londres – esta um símbolo de tremendo poder, já que foi a fonte principal dos interesses comerciais e industriais de Londres. É significativo, no entanto, que em cada foto que descreve a cena (o encarte traz diversas fotos tiradas de vários ângulos), a vista está ou por trás de algum tipo de barreira (arame farpado, portões de ferro altos) ou vista de uma longa distância, sugerindo que o indivíduo comum é sumariamente excluído de quaisquer influências políticas reais dentro da ordem social. Pela natureza de sua posição social, tal meta é virtualmente inatingível. (ROSE, 2015, p. 63)¹⁴

¹⁴ *Animals* primarily portrays as pigs the capitalist class or bourgeoisie, “which owns the means of economic production,” although it may be more accurate in the present day to refer to a “managerial” class. In any event, as a consequence of their control over the key economic decisions in society, the pigs are the ruling class. They represent the pinnacle of materialistic progress, the symbols of ambition that the system of consumer capitalism by its very nature promotes. This is depicted on the album’s cover, the huge, inflatable pig suspended high above London’s Battersea Power Station—itself a symbol of tremendous power, as it was once the primary source for London’s industrial and commercial interests. It is significant, however, that in every photo depicting this scene (the album’s sleeve boasts numerous shots taken from various angles), the view is either from behind some type of barrier (barbed wire, tall iron gate) or seen from an incredible distance away, suggesting that the average person is effectively excluded from exercising any real political influence within the social order. By the nature of their social position, such a goal is virtually unattainable. (ROSE, 2015, p. 63)

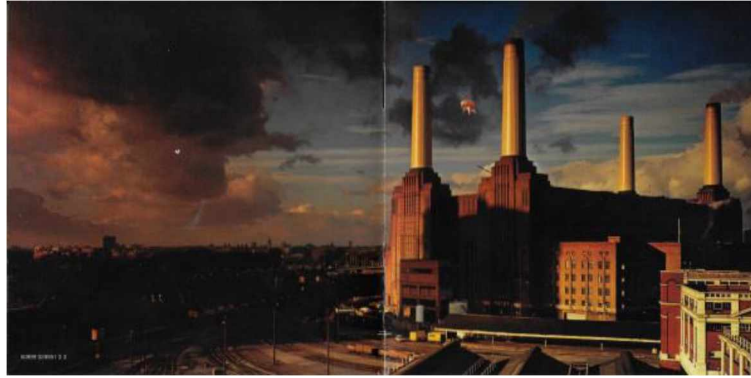


Figura 19: Capa e Contracapa – *Animals*, Pink Floyd (1977)

Fonte: Acervo Pessoal

As diversas imagens tiradas de ângulos diferentes, conforme aponta Rose (2015), estão na parte interna do álbum em preto e branco, transmitindo a mesma característica aterradora, ou pelo menos amedrontadora que a capa; todas as imagens são impressas com uma espécie de bloqueio, de fato, mas sobretudo, todas as fotos possuem um ângulo específico, seja de close-up, seja de distanciamento; em quaisquer dos casos, a identificação se torna dificultada pela distância ou pela aproximação de determinado objeto.

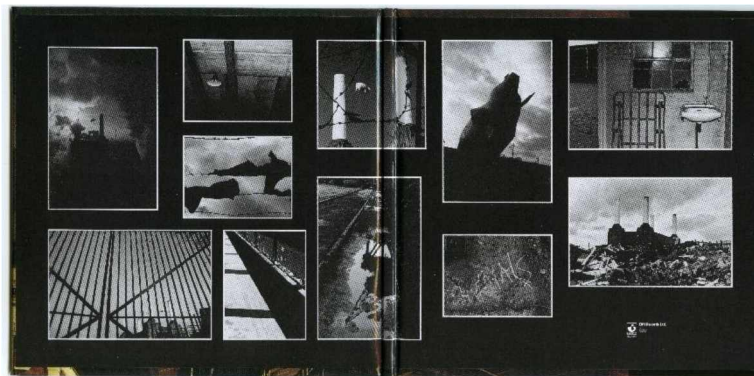


Figura 20: Parte interna – *Animals*, Pink Floyd (1977)

Fonte: Acervo Pessoal

Por fim, vale ressaltar os selos dos discos em vinil, que trazem a imagem de um cão (referência à canção “Dogs”, no lado 1 e um porco juntamente com um cordeiro no lado 2 (referência às canções “Pigs” e “Sheep”).

Aqui, é interessante ressaltar que os animais retratados no álbum parecem destoar dos animais descritos nas letras (talvez com exceção do cordeiro), caso semelhante ao poema “The Tyger”, de William Blake, e que o tigre descrito é feroz e voraz, mas o animal desenhado por ele parece dócil¹⁵. No caso dos selos, o cão destoia da ferocidade e da traição que a letra apregoa, assim como o porco não parece o animal dominador representado na letra da faixa homônima.



Figura 21: Selos do Disco – *Animals*, Pink Floyd (1977)

Fonte: Acervo Pessoal

Em todo caso, o disco *Animals* tende a representar uma conexão muito mais direta em torno de imagem e letra, pois a mensagem é, concretamente, demonstrar a figuratividade dos símbolos do disco, os quais sintetizam o pensamento de Roger Waters frente à sociedade do fim dos anos 70, e essa visão social culminará com o lançamento de *The Wall*, em 1979.

***The Wall* (1979)**

The Wall, lançado em 1979, marca o início do fim da era Roger Waters no Pink Floyd; além disso, há diversas implicações em torno da concepção desse álbum na trajetória da banda. A mais marcante delas é a

¹⁵ Afirma WELLEK (1947), ainda que tenha discutido o caso do múltiplo talento (o poeta-pintor) que o tigre desenhado por Blake difere em “caráter”, e também “a qualidade das pinturas é diferente, é mesmo divergente do da poesia. O desenho de um animalzinho grotesco parece pretender representar o ‘Tyger, Tyger burning bright’”.

relação que se criou entre Roger Waters e Gerald Scarfe, o artista responsável pelo desenho da capa, e também pelas animações que iriam compor o filme *The Wall* e os shows da banda. Em entrevistas com Scarfe, nota-se que a conexão do designer era principalmente com Waters, e a comunicação com o resto da banda ficava imiscuída diante dessa relação. Vale lembrar que a ideia de a capa ser um muro veio do estresse gerado pelos shows e a relação com os fãs, que estava cada vez mais deteriorada nos concertos; daí vem a ideia de que o Pink Floyd deveria construir um muro entre eles e os fãs. Construir uma imagem de uma parede foi relativamente fácil para Scarfe, que também escreveu “The Wall” em um plástico transparente que foi inserido na parte da frente do álbum. Mesmo sendo algo quase que desleixado da parte do desenhista, o texto escrito, em preto, com aquele tipo de fonte, traz um caráter amedrontador para a capa, e quando aberta, mostra outros aspectos ainda mais amedrontadores para o espectador. Sobre este disco, tratar-se-á mais adensadamente no capítulo 3.

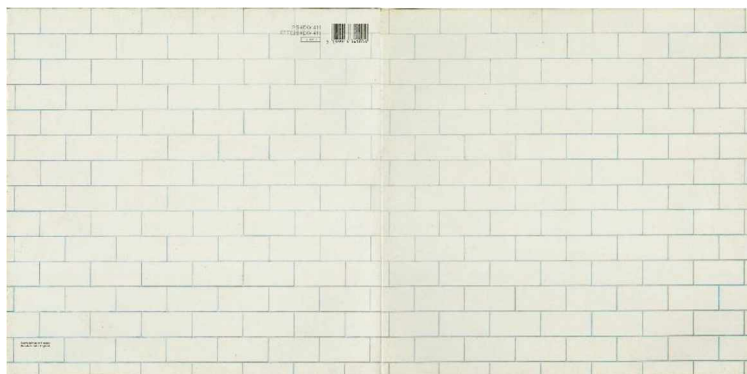


Figura 22: Capa e Contracapa – *The Wall*, Pink Floyd (1979)

Fonte: Acervo Pessoal

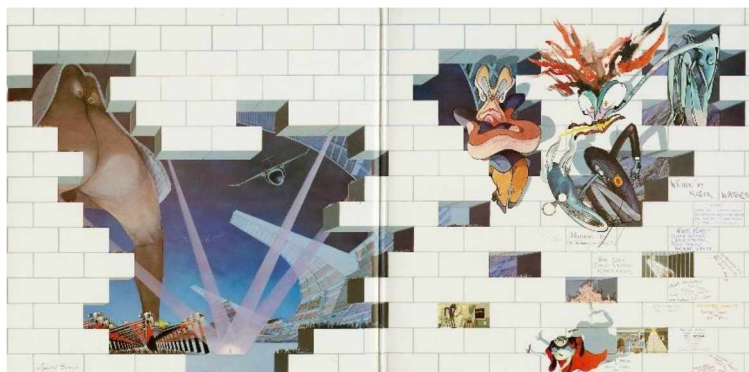


Figura 23: Capa Interna – *The Wall*, Pink Floyd (1979)

Fonte: Acervo Pessoal



Figura 24: Selos dos discos – *The Wall*, Pink Floyd (1979)

Fonte: Acervo Pessoal

The Final Cut (1983)

The Final Cut, ironicamente, marca o fim da segunda fase do Pink Floyd, se for considerado que a fase Syd Barrett foi a primeira. Este álbum, na realidade, é uma construção de resquícios do disco anterior, *The Wall*, que Waters aprimorou e transformou num trabalho solo, com a participação de Gilmour e Mason (lembrando que Richard Wright não estava na banda desde *The Wall*). O projeto de *The Final Cut* (cujo significado é emprestado do cinema, quando um filme é editado de forma definitiva antes de ser inserida a trilha sonora) foi uma parceria entre o baixista da banda e o cineasta Alan Parker¹⁶ sobre a guerra das Malvinas e a desilusão frente às questões

¹⁶ O diretor do filme *The Wall*.

políticas e a condução do Reino Unido por Margaret “Maggie” Thatcher, então Primeira-Ministra da Grã-Bretanha.

O conceito da capa foi desenvolvido pelo próprio Roger Waters, e a foto foi feita pelo seu cunhado, Willie Christie. A imagem traz um uniforme em close, mostrando símbolos de guerra. No alto, à direita, está um detalhe da chamada Remembrance Poppy (Papoula da Lembrança), utilizada como símbolo de memória aos soldados mortos em combate. As papoulas são colocadas em túmulos como elemento de consolação, ou mesmo como representativo do sono, traços que Waters queria de certa maneira marcar nessa obra. Além da papoula, há na capa quatro medalhas de honra: a *Cruz de Distinção em Voo* (Distinguished Flying Cross), a *Estrela de 1939-1945*, a *Estrela da África* e a *Medalha da Defesa*, respectivamente. Obviamente, os símbolos trazidos na capa possuem uma representatividade que vai além da preocupação com as Malvinas, pois Waters ainda está conectado à própria condição de filho que perdeu o pai na guerra. Então, os temas tratados em *The Final Cut* vão desde a 2ª. Guerra Mundial, passando pelos conflitos da Guerra Fria e do contexto do Oriente Médio, até a fragilidade política dos anos 80, algo que ficou excedente em *The Wall* e virou base para o presente disco.

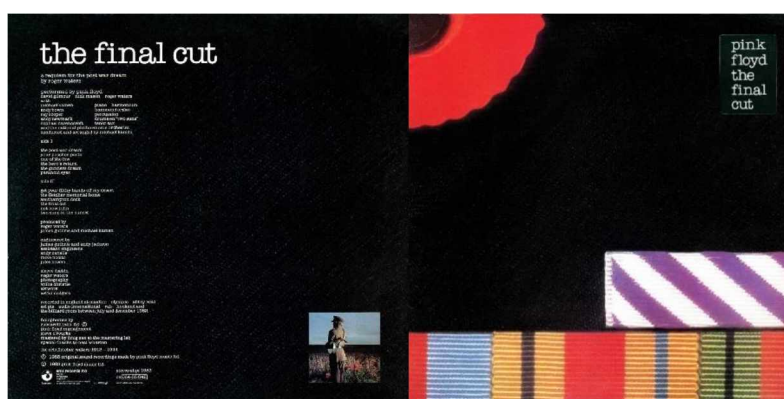


Figura 25: Capa e Contracapa – *The Final Cut*, Pink Floyd (1983)

Fonte: Acervo Pessoal

Quanto à contracapa e à capa interna, é interessante notar o modo como o símbolo da papoula está em todas as imagens. Na foto da contracapa, há um oficial perfilado, segurando uma caixa de filme, com uma faca nas

costas, em meio a papoulas. Na capa interna, em duas das três imagens a papoula reaparece como símbolo ou motivo recorrente.



Figura 26: Capa Interna – *The Final Cut*, Pink Floyd (1983)

Fonte: Acervo Pessoal

As imagens dos selos dos discos de vinil também trazem a papoula como motivo, remetendo à ideia de lembrança e de constatação de que o projeto de Waters se liga à sua subjetividade, construída a partir da perda do pai na guerra.



Figura 27: Selos dos Discos – *The Final Cut*, Pink Floyd (1983)

Fonte: Acervo Pessoal

***A Momentary Lapse of Reason* (1987)**

O álbum *A Momentary Lapse of Reason* marca o ressurgimento do Pink Floyd sem Roger Waters. Após disputas judiciais, a banda conquistou o direito de utilizar o nome e, assim, continuar com a carreira bem-sucedida. O

intervalo de lançamento entre *The Final Cut* e o álbum de 1987 foi relativamente curto, com canções originais, sem a influência de Waters. O disco marca também o retorno de Richard Wright, tecladista, que tinha sido demitido da banda por Waters durante as sessões de *The Wall*.

Outro ressurgimento na história da banda é o de Storm Thorgerson na linha de frente da criação de arte para o Pink Floyd. A Hipgnosis havia sido fechada em 1983, mas Thorgerson e Powell continuaram desenvolvendo trabalhos em parceria, e este foi mais um projeto de capa para o Pink Floyd, algo que não acontecia desde *Animals*. Thorgerson, para a sessão de fotos, dispôs uma sequência de camas numa praia (a mesma praia em que uma cena inicial de *The Wall* foi filmada). No entanto, o efeito na quantidade de camas foi tal que apenas 49 eram reais; as restantes eram de papelão. Vale salientar que a capa sofreu uma alteração em 2019, com uma inserção de um avião maior sobre a praia e também com a onda do mar adentrando as camas, e os personagens impassíveis.

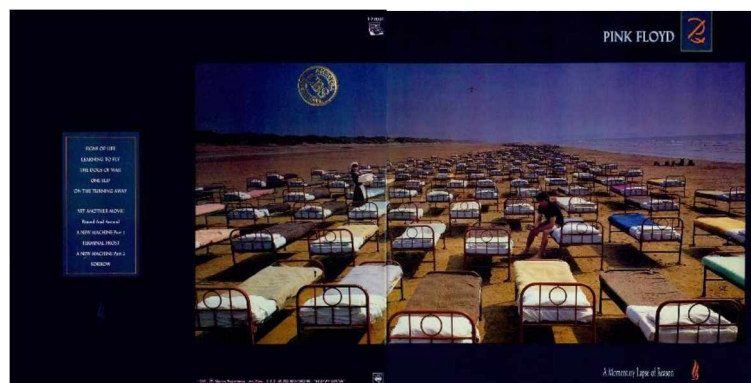


Figura 28: Capa e Contracapa – *A Momentary Lapse of Reason*, Pink Floyd (1987)

Fonte: Acervo Pessoal



Figura 29: Selos dos discos – *A Momentary Lapse of Reason*, Pink Floyd (1987)

Fonte: Acervo Pessoal

Os selos do disco de vinil vêm com duas imagens, sendo que uma remonta à capa no lado 2, em um ângulo diferente; e no lado 1, um homem num barco remando. Essa é, conforme se tem percebido, a estratégia midiática da banda ao longo de sua trajetória.

***Delicate Sound of Thunder* (1988)**

Quando o álbum *Delicate Sound of Thunder* foi lançado, em 1988, foi mais um grande sucesso de vendas. O disco duplo foi lançado em vinil com imagens dos shows realizados no Nassau Coliseum em Long Island, Nova York. A arte foi concebida mais uma vez por Storm Thorgerson, sobre a qual ele afirma:

Qual foi a maior, ou uma das maiores qualidades do Pink Floyd ao vivo? Eles apresentaram o melhor em experiência audiovisual, o melhor em som e a melhor exibição de luz e filme. O melhor na combinação habilidosa de luz e som. Um concerto do Pink Floyd era onde o Sr. Luz encontra o Sr. Som". (Thorgerson, 2008)¹⁷

¹⁷ "What was the most, or one of the most, impressive qualities of Pink Floyd live? They presented the very best in audiovisual experience, the best in good sound and the best light and film show. The very best in the deft combination of light and sound. A Pink Floyd concert was where Mr. Light meets Mr. Sound." (THORGERSON, 2008)

Essa combinação entre luz e som, obviamente, está minimamente marcada nas imagens do álbum, em confluência com as grandes cargas de laser e vídeos que são mostrados. Felizmente para os fãs da banda, no ano seguinte foi lançado o filme do show, em que a exata combinação entre luz e som se faz compreendida por todos que apenas tinham acesso ao vinil. Uma informação adicional é a de que o vídeo foi lançado em todas as mídias possíveis para a época, incluindo uma versão em videolaser, muito executada nos showmícios de candidatos às prefeituras em 1989 e em campanhas políticas posteriores.

Quanto aos três baobás na contracapa, provavelmente referem-se aos três membros da banda, e a sua vitalidade e longevidade marcando os mais de vinte anos à frente do Pink Floyd.

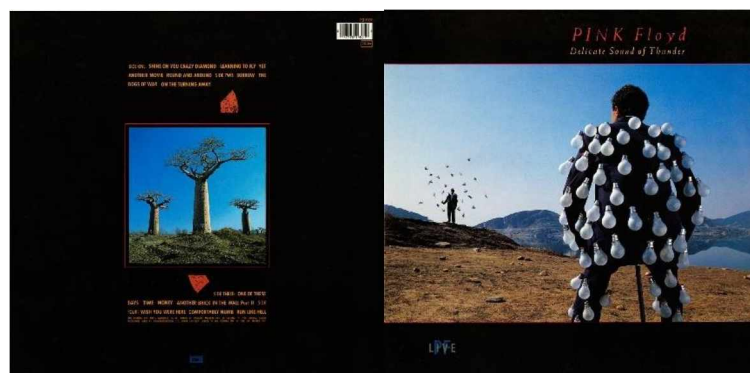


Figura 30: Capa e Contracapa – *Delicate Sound of Thunder*, Pink Floyd (1988)

Fonte: Acervo Pessoal



Figura 31: Capa Interna – *Delicate Sound of Thunder*, Pink Floyd (1988)

Fonte: Acervo Pessoal

Um detalhe interessante, mais uma vez, é a presença dos selos dos discos de vinil, com as imagens do telão circular em quatro projeções de luz diferentes, que vão marcando diferentes momentos do show.

Além disso, um fator digno de atenção é o setlist do álbum, que inclui apenas duas canções de *The Dark Side of the Moon*: “Time” e “Money”; Na versão fílmica, no entanto, são adicionadas as faixas “On the Run”, “The Great Gig in the Sky” e “Us and Them”. Já no show P.U.L.S.E. de 1995, o álbum é tocado integralmente.



Figura 32: Selos dos discos – *Delicate Sound of Thunder*, Pink Floyd (1988)

Fonte: Acervo Pessoal

***The Division Bell* (1994)**

The Division Bell, lançado em 1994, é o segundo álbum de estudo sem o baixista Roger Waters e com a liderança de David Gilmour. O álbum foi muito bem recebido pela crítica e pelo público, e antecedeu o concerto P.U.L.S.E., um dos maiores concertos de rock que já foram realizados. Esse

álbum, porém, de característica mais intimista, teve duas canções que foram mais executadas em estações de rádio (“Take it Back” e “Lost for Words”), ao passo que as outras canções não tiveram o mesmo espaço.



Figura 33: Capa e Contracapa – *The Division Bell*, Pink Floyd (1994)

Fonte: Acervo Pessoal

A capa do disco foi produzida por Storm Thorgerson mais uma vez, e traz duas faces de metal, uma virada para a outra. O título do disco conecta essas duas faces, uma vez que o chamado “sino da divisão” é uma marca política, remontando à tradição do Parlamento inglês, que se utiliza do sino para dirimir as divergências de uma votação.¹⁸

O encarte do disco possui diversas imagens, que são marcadas por números escritos em diversas línguas. Além disso, imagens aparentemente aleatórias são colocadas nos encartes, e são decifradas na medida em que se ouve as canções. A imagem do observatório Cerro Tololo Interamerican Observatory no Chile, por exemplo, remonta à canção “Cluster One”, cujos sons de ventos solares (alvorecer) fazem referência aos modos de exploração do espaço.

¹⁸ O Sino da Divisão é um sino que toca em diversas partes do Parlamento inglês, ou mesmo fora dele, para convocar os membros para uma votação.

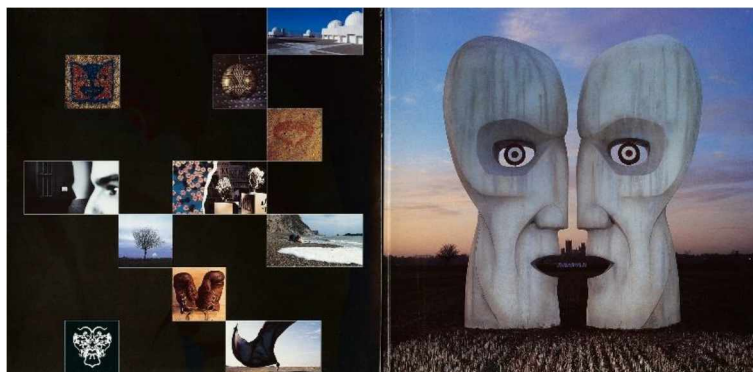


Figura 34: Encarte interno – *The Division Bell*, Pink Floyd (1994)

Fonte: Acervo Pessoal



Figura 35: Selos dos discos – *The Division Bell*, Pink Floyd (1994)

Fonte: Acervo Pessoal

***P.U.L.S.E.* (1995)**

Segunda exceção dentre os álbuns de estúdio a figurar neste capítulo, *P.U.L.S.E.* foi lançado em 1995 em vinil e CD, marcando uma característica de inovação em uma capa de disco: a obra traz uma luz de led piscando na lombada, movida a bateria (uma ideia de Storm Thorgerson). A obra foi a sensação das lojas de discos nos anos 90, e teve um grande sucesso comercial logo no seu lançamento.

A concepção da capa possui uma variedade de elementos a combinar com o título "Pulse".



Figura 36: Capa e Contracapa – *P.U.L.S.E.*, Pink Floyd (1995)

Fonte: Acervo Pessoal

Na capa, nota-se claramente o conceito de evolução da vida a partir da água. Num sentido anti-horário, os elementos água, terra e ar se conectam com a origem da vida, das bactérias aos pássaros chocando e voando, e tudo isso aliando-se à inteligência humana com a inserção de uma aeronave rumo às pirâmides do Egito. Esse ciclo de evolução concentra-se em todo de uma forma semelhante a um olho humano, com um planeta “Terra” escurecido, em cuja superfície se percebe uma marca de digital, como se esse planeta tivesse sido segurando entre dedos. Dentro desse olho, há luzes na forma de um telão circular, provavelmente uma referência aos telões utilizados pela banda em seus shows, todos de característica circular. Por fim, ainda dentro da íris na capa, vê-se alguns objetos a flutuarem: engrenagens de relógio, sinos, um avião, uma garota, um machado. Muito provavelmente, há uma relação desses objetos como sendo uma espécie de “coletânea” das canções do Pink Floyd: “Bike”, “Careful With that Axe, Eugene”, “Time”, “Astronomy Domine”, dentre outras. Os raios inseridos dentro da íris também são representativos da vida na obra, e a contracapa traz um “pulso” formado por uma linha sobre as bactérias, partículas iniciais da evolução.

Dentro da capa, na versão em CD, há um livreto com cerca de cinquenta imagens do palco, do show e das luzes utilizadas pela banda durante as gravações, ocorridas no London Earls Court.

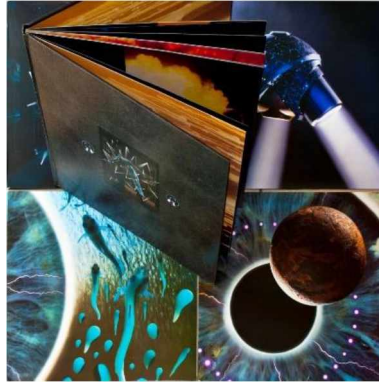


Figura 37: Capas e Livreto – *P.U.L.S.E.*, Pink Floyd (1995)

Fonte: Acervo Pessoal



Figura 38: Selos dos Discos de vinil – *P.U.L.S.E.*, Pink Floyd (1995)

Fonte: Acervo Pessoal

Os selos dos discos de vinil trazem os elementos da capa, citados anteriormente. Em contrapartida, os CDs trazem a imagem de uma variação do Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci em azul e vermelho no CD 1, e no CD 2 vê-se marcas da evolução da vida em um fundo verde.

Vale lembrar que, após a concepção de *Delicate Sound of Thunder*, o show P.U.L.S.E. foi um dos que mais utilizaram efeitos de luz e imagem em evento de rock, rivalizando apenas com os concertos de U2 e dos Rolling Stones.

Is There Anybody Out There? (2000)

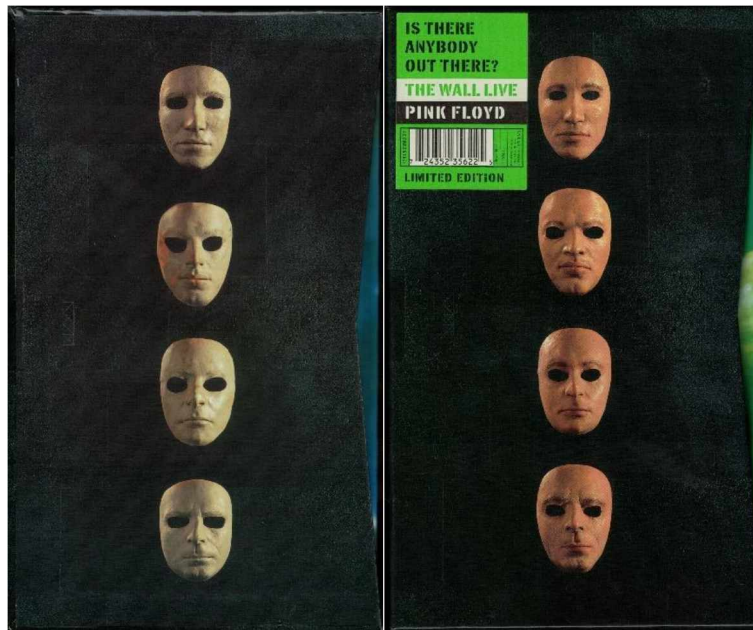


Figura 39: Capa e Contracapa – *Is There Anybody Out There?*, Pink Floyd (2000)

Fonte: Acervo Pessoal

Considerado um dos maiores shows de rock da história, a turnê do disco *The Wall* resultou em uma série de shows ao vivo entre os anos de 1980 e 1981, antes do lançamento do filme homônimo. Desses shows, resultou o disco *Is There Anybody Out There?*, lançado vinte anos depois, em CD.



Figura 40: Selos dos CDs – *Is There Anybody Out There?*, Pink Floyd (2000)

Fonte: Acervo Pessoal

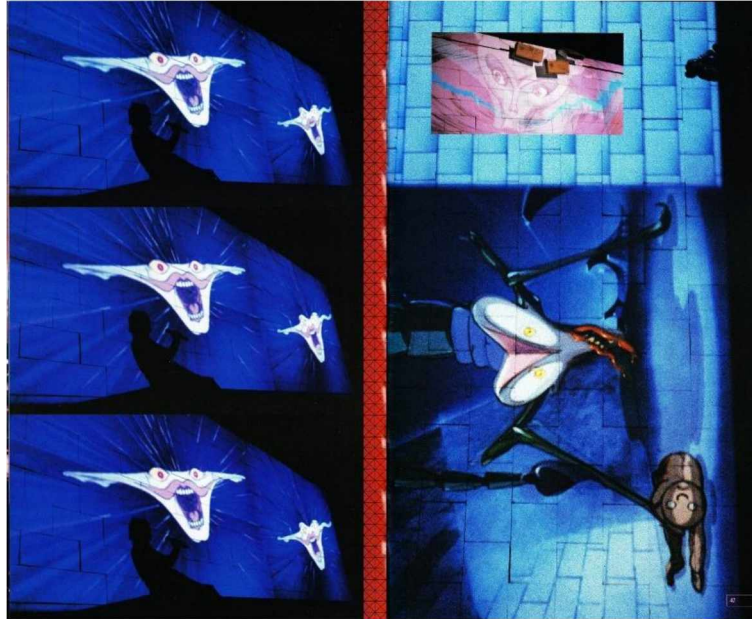


Figura 41: Encarte interno (Mãe e esposa) – *Is There Anybody Out There?*, Pink Floyd (2000)

Fonte: Acervo Pessoal

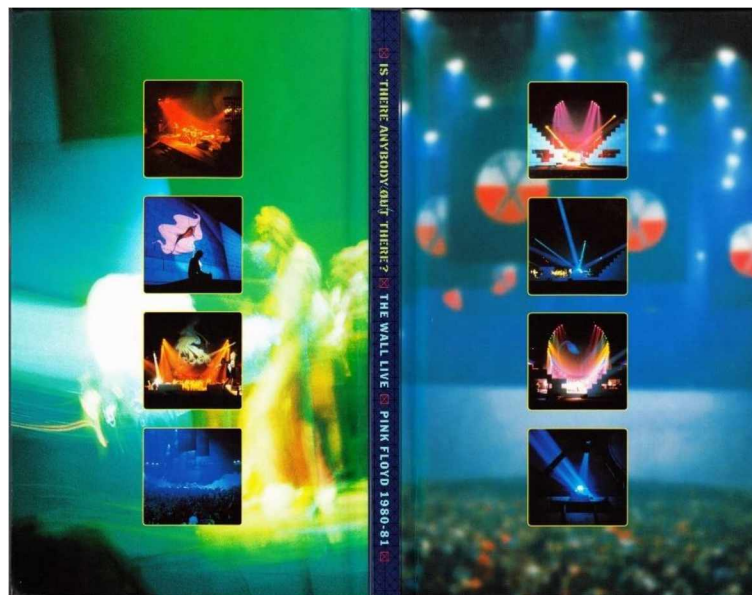


Figura 42: Capas internas – *Is There Anybody Out There?*, Pink Floyd (2000)

Fonte: Acervo Pessoal

The Endless River (2014)

O último álbum de estúdio do Pink Floyd foi lançado em 2014, num momento em que os fãs já não esperavam que uma produção da banda fosse

de fato sair. Ainda que David Gilmour estivesse produtor e realizando shows e lançando trabalhos solo (*On an Island* de 2006 e *Rattle that Lock* de 2015, além dos álbuns ao vivo *Live in Gdansk* de 2008 e *Live at Pompei* de 2017), e os outros membros do grupo também cuidando de suas carreiras solo.

O álbum, no entanto, possui uma relevância mais de tributo do que de novas criações musicais. Em primeiro lugar, o disco marca uma homenagem ao tecladista Richard Wright, que havia falecido em 2008; o tecladista havia realizado muitos dos arranjos que compõem o “novo” material que na realidade era da época do álbum *The Division Bell*, e os músicos remanescentes decidiram lançar o material, com inserções de letras e arranjos adicionais de Gilmour e de Nick Mason. Como essa compilação de gravações se mostrou suficiente para mais um álbum, a homenagem a Richard Wright se concretizou, seis anos após a morte do músico e com vinte anos de intervalo entre uma produção e outra. Gilmour diz que

“Ao longo do último ano, adicionamos partes novas, regravamos outras e usamos novas tecnologias de estúdio para fazer um disco do Pink Floyd no século 21. Como Rick se foi – e com ele a chance de fazer isso novamente - parecia justo que essas faixas revisitadas e retrabalhadas fossem disponibilizadas como parte do nosso catálogo”. (GILMOUR, 2014)

Já Nick Mason, o baterista, alega que “*The Endless River* é um tributo a Rick. Acho que esse disco é uma boa maneira de reconhecer muito do que ele fez e como o jeito que ele tocava era o coração do som do Pink Floyd. Ouvir aquelas sessões me deu a sensação real do quão especial ele era como músico”. (MASON, 2014)

The Endless River possui uma capa que literalmente traz uma ideia de homenagem, e de uma marca de presença x ausência. Mais uma criação de Aubrey Powell, desta vez a imagem principal traz um rio de nuvens, e um barqueiro navegando em direção ao pôr do sol. A foto da capa mostra o barqueiro remando, mas a contracapa mostra o barco flutuando à deriva, com os remos repousados.

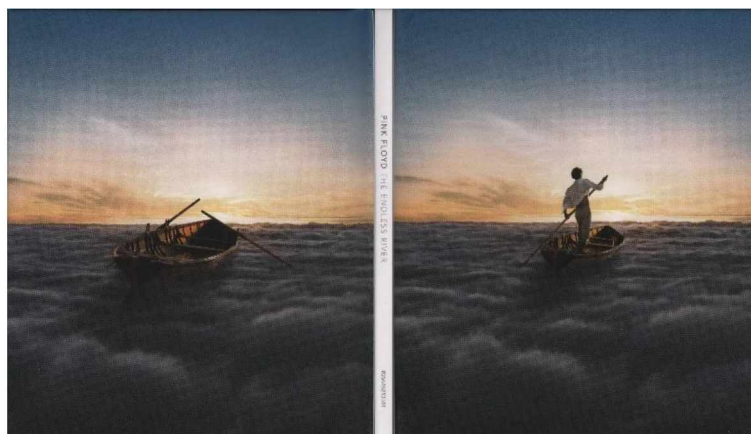


Figura 43: Capa e Contracapa – *The Endless River*, Pink Floyd (2014)

Fonte: Acervo Pessoal

A concepção da capa foi desenvolvida por um jovem artista chamado Ahmed Emad Eldin, de apenas dezoito anos, contatado pela Hipgnosis para ceder uma de suas artes para o trabalho da banda. O jovem artista conheceu a fama de maneira imediata, e sobre o seu trabalho, ele mesmo afirma o seguinte:

Muitos de vocês vieram ao meu portfolio por causa da minha arte. Caso vocês não saibam da história, deixem-se contar como o meu envolvimento com o Pink Floyd mudou a minha vida verticalmente. Em 2013 eu assisti a um filme intitulado *Due Date (Um parto de viagem)*, e uma canção tocou durante uma cena que era diferente de tudo que eu tinha ouvido! Literalmente era algo de outro mundo. Era “Hey You” do Pink Floyd, eu não os conhecia antes mas pesquisei e descobri que era uma banda chamada Pink Floyd e eu me tornei um grande fã. Um dia eu estava ouvindo a mesma canção, e recebi um e-mail do Pink Floyd querendo comprar uma das minhas artes para ser a capa do seu último álbum! E foi assim. (ELDIN, 2014)

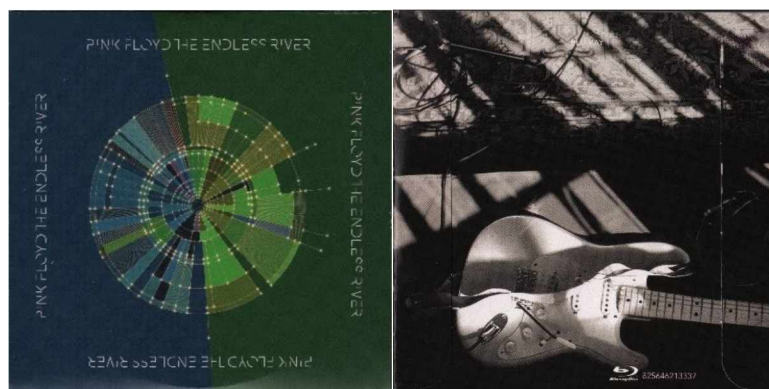


Figura 44: Capas internas do CD e do Blu-ray – *The Endless River*, Pink Floyd (2014)

Fonte: Acervo Pessoal



Figura 45: Selos do CD e do Blu-ray – *The Endless River*, Pink Floyd (2014)

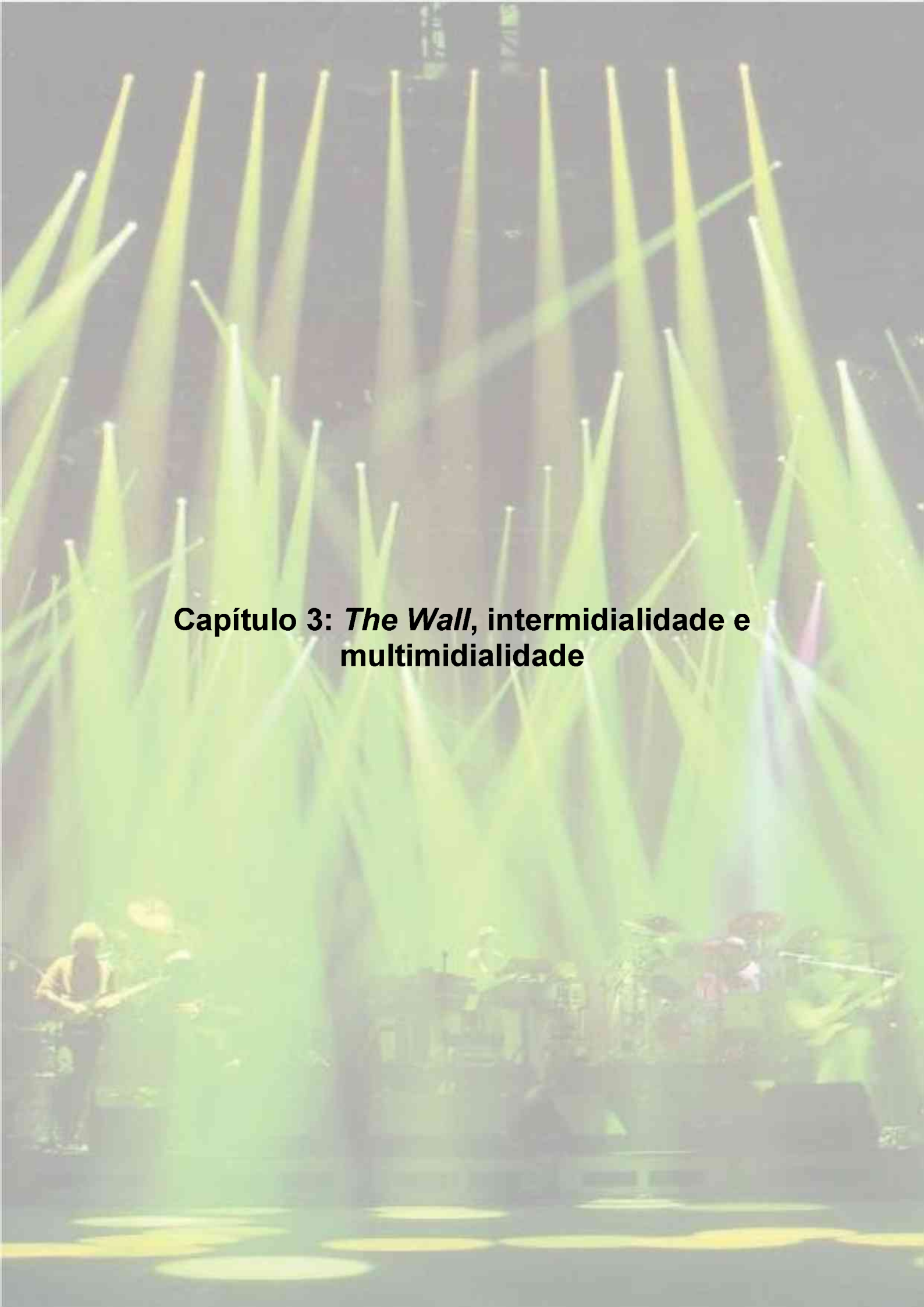
Fonte: Acervo Pessoal

O trabalho do desenhista egípcio foi descoberto por Aubrey Powell, o qual descobriu uma forte conexão com o desenho e os trabalhos da banda, pelo fato de essa arte ser extremamente aberta a interpretações. Vale lembrar que esta foi a segunda capa, juntamente com *The Piper at the Gates of Dawn*, que não foi produzida por Storm Thorgerson, que faleceu um ano antes do lançamento do disco do Pink Floyd. A obra, entretanto, tem o nome dele nos créditos, por seu conjunto da obra e pela eterna presença ao longo da carreira do Pink Floyd.

Ao longo deste capítulo, pode-se perceber uma linha temática duradoura nas capas dos discos do Pink Floyd. Desde os primeiros álbuns até *Ummagumma*, a presença dos membros da banda nas capas era uma constante, pois firmava-se na percepção de que as imagens dos artistas por

meio de fotos eram reminiscentes dos anos 50 e 60, primórdios da inovação artística e mercadológica na venda de músicas. A partir de *Atom Heart Mother*, as fotos dos membros serão cada vez mais raras ou inexistentes, dando lugar apenas a imagens conceituais. Com a saída de Waters, no entanto, as imagens dos artistas voltarão a figurar nos encartes internos, como em *A Momentary Lapse of Reason* e *The Endless River*, ou mesmo nos álbuns ao vivo.

Aqui, portanto, destaca-se a força com a qual a banda Pink Floyd mostrou-se sólida e constante ao longo das cinco décadas de sua criação, subsistindo a conflitos e a reformulações. É uma banda, portanto, que marca seu lugar na história não apenas como um grupo de rock, mas como uma corporação multimídia a aproveitar-se das diversas inovações e incrementos musicais de última geração, de modo a transmitir suas mensagens sonoras com o melhor que os estúdios pudessem proporcionar.



Capítulo 3: *The Wall*, intermedialidade e multimidialidade

A combinação de mídias encontra-se em grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais (dependendo do ponto de vista); ela é *per definitionem* um aspecto marcante de todas as mídias plurimidiáticas. Mas, enquanto “plurimedialidade” se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, chamamos de “multimedialidade” a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. (CLÜVER, Claus, 2012, p. 8–23)

Sempre achei uma coincidência maravilhosa que eu tivesse um psiquiatra ali comigo naquela noite, diz Ezrin. Então levamos Roger ao pronto-socorro para ver seu pé e, quando voltávamos para o hotel, ele começou a falar sobre seu senso de alienação na turnê e de como às vezes ele se sentia construindo um muro entre si e seu público. Meu amigo, o psiquiatra, ficou fascinado. E, para mim, foi um momento em que uma faísca surgiu. Não sei se fui eu, Roger ou o psiquiatra quem disse primeiro, mas um de nós falou ‘Uau! Sabe que isso poderia ser uma boa ideia?’.” (BLAKE, 2015, p. 132)

Há um grande desenvolvimento da relação intermediática dentro das performances do grupo Pink Floyd, que culminam com a obra *The Wall*. Existem algumas diferenças entre a concepção e execução dessa obra, em que pese a magnitude de duas das últimas turnês da banda, a saber: *Dark Side of The Moon* e *Animals*. Na primeira, a banda idealizou uma sequência de imagens e de efeitos para serem projetados ao longo dos concertos, de modo a transmitir uma experiência sensorial para além da sonoridade da banda. Nesse período, portanto, a ideia era a de perpetuar o propósito de produzir efeito no espectador, por meio da música quanto por meio das imagens projetadas no telão. Para cada canção, foi concebida uma sequência diferente, que a banda sincronizava com as canções.



Figura 46: Instantâneo da animação sincronizada com a canção “Time”
(*Dark Side of The Moon*)

Fonte: Acervo Pessoal

Ir a um show do Pink Floyd era vivenciar uma experiência única, carregada de elementos sonoros e visuais. Dois exemplos de como os concertos de *Dark Side* cativaram o público seguem abaixo:

No Radio City Music Hall de Nova York, a entrada do Pink Floyd em cena se deu por volta de uma da manhã, e foi tão portentosa e dramática quanto seu novo álbum exigia. Uma plataforma elevada os transportava ao nível do palco, onde eles se materializavam como divindades hippies desalinhadas, com fumaça colorida ao redor dos pés, luzes ardentes e um sistema quadrifônico com vinte alto-falantes retransmitindo os vibrantes batimentos cardíacos e relógios históricos de *Dark Side of the Moon* para um público arrebatado. Jeff Dexter diz: “Foi um dos maiores shows de todos os tempos”.

Na medida em que a banda gostaria de mostrar o que era um álbum conceitual para a sua plateia, muito dessa essência foi então transposta para os vídeos, luzes e efeitos em geral ao longo do show. O disco em questão marca, inclusive, uma lógica nos shows do Pink Floyd, que é a de por vezes executar todo o disco em seus shows posteriores, o que ocorreria com determinada frequência ao longo das próximas décadas. Vale ressaltar que *Dark Side* provocou impacto tanto nos EUA quanto na Inglaterra:

De volta à Inglaterra, os heróis conquistadores esgotaram duas noites no Earls Court, em Londres. Assim como nos Estados Unidos, eles bombardearam o público com luzes cegantes, gongos em chamas e quantidades industriais de gelo seco, fazendo com que um crítico comparasse o palco com uma “explosão macbethiana”.

Assim, todos esses efeitos ganham intensidade para produzir um efeito ao mesmo tempo psicodélico e inebriante na plateia, algo que passaria a se manter nos próximos shows, dentro de uma perspectiva um tanto diversa dos concertos anteriores. Na turnê *Animals*, o porco da capa será transposto para o palco, flutuando sobre a plateia durante as canções, mas maiormente

quando da performance da canção “Pigs”, adicionando-se às animações de Gerald Scarfe para as performances ao vivo.



Figura 47: Porco inflável na turnê do disco *Animals* (1977)

Fonte: Acervo Pessoal

há muito que se comentar quanto à obra midiática do Pink Floyd em termos de espetáculo, visualidade e sonoridades inculcadas nas performances da banda. Antes, no entanto, é necessário tecer o fio teórico que vai nortear as análises neste capítulo, maiormente no que tange à obra *The Wall*. É interessante buscar, acima de tudo, uma tentativa de se abranger o conceito de intermedialidade, por meio de algumas já cristalizadas definições.

Em linhas gerais, o termo intermedialidade congrega duas ou mais mídias na tentativa de criar uma determinada obra de arte, ou mesmo um texto. Na visão de Rajewsky, por exemplo, tem-se uma definição do termo que se desenvolve da seguinte forma:

Intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo -inter) de alguma maneira ocorrem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que tem a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramidiáticos* assim como dos fenômenos *transmidiáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes). RAJEWSKY, I., 2012, p. 39)

A noção de mídia encontra esteio mais fundamentado quando se utiliza o seu entrecruzamento com outras mídias. Mídia, em geral, carrega um

significado e uma mensagem, seja ela por meio de uma canção, de uma obra fílmica, ou de uma imagem. Na acepção de Müller (2012), a definição de mídia passa pelos seguintes pressupostos:

Conhecemos uma dezena de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações e padrões de ações, simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos – para mencionarmos apenas alguns. McLuhan, por exemplo, usa as noções de mídia e mídias em um sentido bem amplo, às vezes vago ou de forma vaga. Os vocábulos mídia, mídias ou tecnologias incluem palavras orais e escritas, bem como as noções de dinheiro, relógios, revistas em quadrinhos, rodas, bicicletas, automóveis, telégrafos, fonógrafos, luz, cinema, rádio, televisão, armas, automação – para mencionar apenas as mais importantes. (MÜLLER, 2012, p. 76)

Em complementação à noção acima, tem-se a de GAUDREAULT e MARION (2012), que afirmam:

Cada mídia, de acordo com os modos como explora, combina e multiplica materiais de expressão familiares – ritmo, movimento, gestos, música, discurso, imagem, escrita, (em termos antropológicos nossa “primeira mídia”) – cada mídia, para recapitular, possui sua própria energética comunicativa. Essa é a natureza do poder da inércia evocado anteriormente. A metáfora da inércia, emprestada da física, talvez traga com ela conotações excessivamente negativas. Poderíamos priorizar conceitos como “a força da gravidade” ou mesmo “força da atração”. Esses apelos sem dúvida apontam mais efetivamente para o potencial expressivo e narrativo de uma determinada mídia quando pode-se dizer, olha-se para ela como abstração. Essa observação evoca a distinção, proposta alguns anos atrás, entre a narratividade intrínseca e extrínseca. Portanto, o filme ou a história em quadrinhos, por sua própria natureza, tem uma certa narrativa *je ne sai quoi* quando são definidos em termos de como ativam e desencadeiam uma sucessão de imagens, assim como o modo pelo qual eles estimulam a possibilidade de introduzir princípios de transformação dentro daquela sucessão. (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 120)

Mídia, portanto, condensa a unidade mínima da mensagem, por assim dizer, ou seja, a mídia é um elemento único com um propósito ou

mensagem específica. Por outro lado, quando se fala de intermedialidade, ocorre a fusão de uma imagem e seu uso em um videoclipe, por exemplo. Ocorre, ainda, uma releitura de determinada obra de arte em uma capa de disco, ou mesmo referências diversas que são condensadas em diferentes mídias e suportes, tais como as narrativas gráficas, as animações, as artes produzidas a partir de um outro texto como as adaptações, dentre outros. Essas adaptações são, inclusive, denominadas por Rajewsky de “remediação”:

O conceito de remediação pode ser considerado adequado para cobrir todo o leque de exemplos heterogêneos (...) As mídias digitais de fato, *remediam* formas de mídia preexistentes via simulação, apropriando e (em maior e menor grau) remodelando suas qualidades, suas estruturas, suas técnicas ou práticas representativas específicas (por exemplo, a perspectiva linear em computação gráfica), incluindo, pode-se acrescentar, até mesmo suas respectivas estratégias de remediação. Mas é claro também que inúmeras maneiras em que as mídias não digitais reagiram (e continuam a reagir) tanto às mídias digitais quanto às anteriores podem ser classificadas sob o rótulo de remediação, já que todas elas indicam que as práticas midiáticas não ocorrem em isolamento, mas em uma “dialética constante” com outras mídias. RAJEWSKY, 2012, p. 18)

Remediar, em suma, é o ato de se reler uma mídia anterior, ou mídias anteriores. É, também, uma forma de atualizar determinada mídia para um contexto diferente do original, a fim de ampliar o seu sentido e sua abrangência. É bom lembrar que a “dialética constante” com as outras mídias sempre foi objetivo da banda Pink Floyd, cuja música sempre pautou na busca de experiências mais aguçadas de percepção; evidentemente, os concertos da banda buscavam uma tentativa de remediar as canções por meio do uso de slides, luzes, vídeos, sintetizadores, e sempre acompanhando a evolução tecnológica a fim de traduzirem a essência de sua música. Assim, a atividade da banda conecta-se teoricamente com a noção de intermedialidade, exemplificada por Rajewsky da seguinte forma:

Efetivamente, no domínio dos estudos literários bem como nos de história da arte, música, estudos de teatro e estudos fílmicos, o foco recai repetidamente sobre uma variedade de fenômenos de cunho intermediário. Exemplos incluem aqueles fenômenos designados, há bastante tempo, por termos como escrita fílmica, éfrase, musicalização da literatura, além de fenômenos como adaptações fílmicas de obras literárias, novelizações, poesia visual, manuscritos iluminados/iluminuras, sound Art, ópera, história em quadrinhos, shows multimídia, “textos” multimídia de computador ou instalações, dentre outros. Todos esses fenômenos apontam, de uma certa maneira, para um cruzamento de fronteiras entre mídias e caracterizam-se por uma qualidade de intermedialidade em sentido amplo. (RAJEWSKI, 2012, p. 57)

Podemos ver, portanto, que a intermedialidade tem estado circunscrita como possibilidade de identificação estética na medida em que se instaura a necessidade um estudo aprofundado quanto a outros elementos que necessitem de análises complementares sobre determinado objeto. Enquanto campo de estudos e inserção na academia, a intermedialidade tem ganho cada vez mais espaço para o estudo de confluências possíveis dentro das mídias e suportes, tendo como representante o estudioso Claus Clüver, sobre o qual destaca-se a seguinte afirmação de Bonacin (2021):

Segundo Claus Clüver (1997/2006, p. 52) “há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais”. Boa parte das pesquisas contemporâneas, portanto, privilegia as funções culturais, motivações ideológicas (abordando produtos e práticas socioculturais), “ao mesmo tempo em que se juntam a preocupações de outras disciplinas ‘não-artísticas’ no interior de vários discursos transdisciplinares” (CLÜVER, 1997/2006, p. 53, grifo do autor). Nesse contexto surge o termo intermedialidade, abarcando uma área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades. Considerado um termo guarda-chuva e ainda eivado de contradições teóricas, tem conhecido sucessivas reformulações de definições nas áreas de investigação provenientes da História da Arte, dos Estudos em Comunicação (*media studies* ou *communication studies*), dos Estudos Interartes (*interarts studies*) das Literaturas Comparadas e dos Estudos Culturais. O termo intermedialidade surge, portanto, para designar um vasto campo de estudos e teve origem no contexto cultural alemão (*Intermedialität*) passando a ser usado, a partir dos anos

1990, em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes. Mas é somente a partir das mudanças no âmbito das artes, de um posicionamento mais questionador acerca do próprio conceito do que é ou não arte e, principalmente, a partir das vanguardas do século 20, que temos a inserção do conceito de mídia. A intermedialidade, portanto, trata da relação entre as diversas mídias, não apenas as impressas, mas também as performativas (Cinema, Televisão, Rádio e Vídeo, por exemplo) e ainda as novas mídias eletrônicas e digitais, entre outras. (BONACIN, 2021, p. 19-20)

É sempre pertinente lembrar o caráter tradutório ou de adaptação da intermedialidade, pois a relação entre uma mídia e outra se dá especialmente dentro um caráter de releitura de uma mídia anterior. Portanto, considerar a concepção de texto adaptado (Hutcheon), texto fonte e texto alvo, hipotexto e hipertexto (Genette) é o mesmo que dispor de instrumentos de análise da tradução, pois os mecanismos são praticamente os mesmos. Quanto aos termos hipotexto e hipertexto, Diniz (2005) apresenta uma caracterização ainda mais clara que Genette ao tratar da sua relação:

O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos preexistentes, outras reescrevem-nos em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. Mas, em muitos casos, o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero. Um conceito abrangente de hipertextualidade inclui portanto os “remakes”, as “sequels”, as versões revisadas de “Westerns”, os pastiches genéricos e as reelaborações e as paródias. A maioria desses tipos pressupõe a competência do leitor para a leitura dos diversos códigos, cujos desvios são apreendidos apenas pelos iniciados. (DINIZ, 2005, p. 44-5)

Tratando de estudos de adaptação, a autora reforça o caráter transformador do hipertexto, pois o texto traduzido/adaptado possui outras especificidades em termos de autoria, flexibilidade, liberdade criativa com vistas à produção de outra obra. Além disso, o texto adaptado pode ser beneficiado com a relação entre texto e imagem. Na visão de Hoeck (2006),

por exemplo, enfatiza a importância do discurso misto, que pode muito bem ser reconhecido no escopo da relação verbal/não verbal, mas acima de tudo representando uma ótica diferenciada na produção de um novo discurso:

Partindo do ponto de vista da produção da relação texto/imagem (como na ilustração) ou se ocorre o inverso (no caso da *ekphrasis*). A primazia do texto sobre a imagem e a primazia da imagem sobre o texto constituem, da perspectiva da produção, duas categorias distintas. Ao contrário, quando se escolhe a perspectiva da recepção, duas outras categorias se impõem: de um lado, a apresentação simultânea, quando discurso visual e discurso verbal são combinados – como no discurso misto (cartazes, selos, propagandas_ ou imediatamente justapostos – caso dos livros ilustrados. (HOECK, 2006, p. 169-70)

Em confluência com Hoeck, tem-se a visão de Higgins (2012) sobre a definição de mídia mista, contrapondo-se com a definição de intermídia:

Mídia mista... é um venerável termo da crítica de arte, que cobre obras realizadas em mais de uma mídia, como óleo e guache. Mas, por extensão, ele também é apropriado para formas como a ópera, em que a música, o libreto e a *mise-en-scene* são bem separados: em nenhum momento o público de ópera tem dúvida quanto ao fato de estar olhando a *mise-en-scene*, o espetáculo no palco, ouvindo a música etc. muitas obras têm sido feitas em *mixed media*: pinturas que incorporam poemas dentro de seu campo visual, por exemplo. Mas sabemos o que é cada um. Na intermídia, por outro lado, o elemento visual (pintura) se funde conceitualmente com as palavras. Podemos ter caligrafia abstrata, poesia concreta, “poesia visual” (não *qualquer* poema com um elemento visual forte, mas o termo é às vezes usado para circunscrever obras visuais em que algum poema aparece, sempre como uma fotografia, ou em que o material visual fotografado é apresentado como uma sequência com uma gramática própria, como se cada elemento visual fosse uma palavra em uma sentença. (HIGGINS, 2012, p. 47-8)

Assim, um objeto de mídia mista possui elementos reconhecíveis e identificáveis em uma obra; na intermídia os elementos se fundem. Em uma banda de rock como o Pink Floyd, por exemplo, elementos de *mixed media* e de intermídia irão dialogar o tempo todo, seja a partir do conceito das capas

de seus álbuns, seja por meio dos selos dos discos, ou nos concertos apresentados, ou ainda na divulgação das obras. Portanto, o universo apresentado como mídia mista ou intermídia, e até mesmo o termo multimídia foi explorado pela banda em instâncias elevadas, e essas experimentações foram cada vez mais adensadas, como se percebe ao se analisar a discografia e os concertos do Pink Floyd.

A evolução da banda se inicia especialmente nos anos 70, onde a arte e a cultura pop tornaram-se extremamente populares, e a música aparece como um elemento essencial dessa cultura. As diversas bandas de rock, em especial e em número crescente no início dessa década, trazem uma correlação muito peculiar quanto à performance e modos de criação dos concertos, aliados à estética visual e apelos diversos concebidos pelos artistas. Nessa época, surge uma sinergia artística intensa, descrita por Goldberg (2006) da seguinte maneira:

Quatro anos de arte conceitual, mais ou menos a partir de 1968, exerceram um poderoso efeito sobre uma geração ainda mais nova de artistas que saíam de cursos de arte ministrados por artistas conceituados. Por volta de 1972, as questões mentais que se colocavam tinham sido, até certo ponto, absorvidas nos novos trabalhos. Contudo, o entusiasmo, pela transformação social e pela emancipação – de estudantes, mulheres e crianças – tinha sido consideravelmente sufocado. As crises monetárias e de energia do mundo alteraram sutilmente tanto os estilos de vida quanto a natureza das preocupações. A instituição da galeria, outrora rejeitada por sua exploração dos artistas, foi reafirmada como um conveniente mercado para a produção artística. Não surpreende que a performance tenha refletido essas atitudes. Em parte como reação ao cerebralismo da arte conceitual, em parte como reação às extraordinárias produções dos concertos de música pop – de Rolling Stones a The Who, de Roxy Music a Alice Cooper –, a nova performance tornou-se estilosa, extravagante e bem-humorada. GOLDBERG, 2006, p. 143-44)

Por volta de 1972, o Pink Floyd alçava sua trajetória para a série de cinco álbuns conceituais que iniciaria com *Dark Side of the Moon*. A partir desse disco, fica muito mais clara a noção de entrelaçamento das mídias a serem utilizadas nos concertos da banda, mas acima de tudo há uma simbiose

que nasce a partir da capa: um feixe de luz branco que se transforma em um prisma, jorra para dentro da contracapa e lá dentro emite pulsações nesses raios coloridos, dando a impressão de que, se o ouvinte abre o disco e o ouve, a vida inicia, em conjunto com os batimentos cardíacos que iniciam a sequência de músicas. Ao se terminar de ouvir, o disco se fecha e, ao som das batidas do coração que encerram a sequência de faixas, tudo se torna mais uma vez um feixe branco de luz. Quanto aos concertos de *Dark Side*, a sequência de videoclipes projetados no telão circular traz o efeito desejado pela banda de, visualmente, fazer o espectador experimentar sensações das mais intensas por meio do jogo de luzes, vídeos, e sensações sonoras.

É nesse contexto que se busca atribuir às performances da banda Pink Floyd o caráter de “happening”, essa mescla de performance com música, efeitos visuais, slides projetados nos telões, dentre outros elementos:

Assim, o happening se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica entre a colagem, a música e o teatro. Ele não é governado por regras; cada obra determina seu próprio meio e forma de acordo com suas necessidades. O próprio conceito é melhor entendido pelo que ele não é, mais do que pelo que ele é. Abordando-o, somos pioneiros novamente, e devemos continuar a ser, enquanto há muita margem de manobra e ninguém por perto. É claro, um conceito como este é perturbador para a mentalidade compartimentalizada. *Time*, *Life* e os sumos-sacerdotes têm anunciado a morte dos happenings regularmente desde que a forma ganhou *momentum* no final dos anos cinquenta, mas isto diz mais sobre a precisão de sua informação do que sobre a vivacidade da forma. Higgins, 2012, p. 45)

Ainda que seja um termo controverso, o happening é universalizante, pois encerra possibilidades de encaixe em determinados eventos ou performances que fogem a convenções preestabelecidas. Pode-se, portanto, chamar os concertos do Pink Floyd de happenings, especialmente por dois fatores, dentre vários outros; o primeiro é a sobreposição do uso de diversas mídias que permeiam a carreira da banda a cada disco, desde a produção até as turnês. Da capa ao show, há uma quantidade imensa de mídias que transcendem a música, ou pelo menos fazem a experiência sonora ganhar uma elevada carga sensorial por parte do

ouvinte. O segundo fator que caracteriza o happening dessa banda é, evidentemente, a relação entre fazer música e relação com os designers naturezas diferentes, tais como os artistas que produzem as imagens para os discos, os diretores e produtores dos shows, os elementos de marketing, os engenheiros de som e toda a equipe que concebe os espetáculos.

No fim das contas, o happening se estabelece com o disco *The Wall*, lançado em 1979, no qual se concentrará a discussão neste capítulo, quanto às letras, as imagens do álbum, os shows e a adaptação cinematográfica.

***The Wall* e a concepção do álbum**

A história da concepção do disco *The Wall* é, em muitos sentidos, conhecida pela maioria dos fãs e conhecedores do trabalho da banda. Esse disco, ainda que não seja o mais vendido, ou o mais apreciado pelo público e mesmo pelos membros do Pink Floyd, talvez seja o mais performático e o que carrega o maior índice de multimídia, pois trabalha com abordagens diferenciadas em termos de mediação: do disco tem-se os shows das turnês, e desses hipotextos, tem origem o filme. Além disso, a mediação persiste com os shows solo de Roger Waters com o título homônimo, e também as performances de canções esparsas do disco em shows da banca.

É importante ressaltar o histórico desse disco pois, conforme dito em outro capítulo, *The Wall* precipitou o fim da banda, cujos conflitos emergiram na turnê *Animals*. Durante a turnê desse último disco, Roger Waters mostrou-se extremamente desgastado com a carga de viagens, a superexposição como artista e a relação com os fãs. Essa relação se deteriorava a cada concerto, exacerbada pelo comportamento da plateia, pelos gritos e fogos de artifício que soltavam durante a execução das canções. Por vários momentos, Waters interrompia a performance e se dirigia à plateia pedindo um melhor comportamento, mas sua irritação tornou-se cada vez mais agressiva. O sobrepeso de cuidar dos detalhes dos shows e

da equipe era facilmente contornado pelos outros membros da banda, mas para Waters, um perfeccionista ao extremo, era muito difícil lidar com o erro.

Para Waters, suas execuções dos discos conceituais no palco tinham que soar perfeitas e muito próximas do que foi idealizado para as músicas. Assim, quando a banda saía em turnês, sempre havia a preocupação de como essas exigências seriam cumpridas nos moldes do líder do Pink Floyd. Para o disco *Animals*, um dos desgastes pairou sobre o porco inflável, o símbolo que permaneceu até as últimas performances da banda e dos shows solo de Waters; isso porque um objeto inflável e ao mesmo tempo inflamável causou acidentes àquela época, e a equipe a cada vez mais tinha que se desdobrar para manter esse elemento flutuando com segurança. Outro desgaste, que perdurava desde o álbum *Dark Side*, era a sincronia das imagens com a execução ao vivo, e sempre havia algo a ser repensado para que o conjunto de vídeos e slides projetados em tela fossem passados sincronicamente conforme a banda ia tocando, o que por vezes não acontecia.

No entanto, o que mais se sobressaía, para Waters, era o crescente estresse, dor e angústia em meio a performances mal executadas, em que a plateia era o epicentro dos dissabores:

A última noite da turnê foi em Montreal, no recém-inaugurado Olympic Stadium. A equipe de construção tinha acabado de sair, deixando para trás um gigantesco guindaste, que pouco fez para dispersar a atmosfera impessoal da arena. Após poucos versos de "Pigs on the Wing", o ar foi tomado por algumas explosões altas: mais fogos de artifícios. "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, 2015, 131)

Esse comportamento de Waters (que inclusive se arrependeu profundamente do ocorrido), obviamente, abre caminhos para uma revisão da própria carreira da banda. Assim, após o recesso da malfadada turnê, a banda se reuniu para decidir sobre o próximo disco da banda, cujo material foi apresentado por Waters. Mesmo sendo recebido com sentimentos opostos pela banda, o que impulsionou a produção da obra foi a necessidade de fazer dinheiro, por conta de problemas com a gestora de suas finanças.

Assim, entre a possibilidade do lucro com um novo lançamento e uma nova ideia de Waters, houve a união de ambos os propósitos. Na esteira desse novo disco, Waters estava decidido a concentrar-se em algumas ideias, as quais reverberariam na recente experiência dos shows e também refletiriam a biografia do músico. A primeira ideia a ser incluída no projeto era a de que a banda iria construir um muro entre ela e a plateia, numa espécie de crítica ao relacionamento com os fãs, e ao mesmo tempo uma tentativa de se blindar física e psicologicamente do assédio do público. Um muro que separasse uma banda de rock das pessoas que a assistisse era completamente impensável naquele momento, mas em termos de happening, poderia ser uma excelente ideia. Assim, o conceito foi encabeçado por Waters e por Bob Ezrin, que trouxe uma história para o projeto do Pink Floyd, centrado em algumas linhas narrativas:

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 enquadrava, o que estava funcionando e o que não, e do que mais eles precisariam. “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.” A história de Roger Waters foi dividida em duas partes, com seu personagem principal, que depois seria conhecido como Pink, efetivamente remembering 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, 2015, 134)

Neste momento já se percebe que a obra em questão é *The Wall*, derivada do título original *Bricks in the Wall*. Essa obra vai permear muitas questões biográficas de Waters, além de discussões que estavam em voga ao final dos anos 80, em especial o consumismo e o pós-guerra, que sempre voltava às páginas dos jornais de uma forma ou de outra. Além do excerto acima, Ezrin aponta os dados adicionais do conceito de *The Wall*:

A segunda metade da história foi inspirada na experiência de Waters com a indústria musical e o legado de Syd Barrett. 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, 2015, 134)

Assim, tem-se um enredo complexo que conta com elementos a retratarem os signos de uma época, criado por um baby boomer, cujos complexos foram crescentes nas décadas anteriores, dentro de um contexto de incertezas. Por meio da personagem Pink, Roger Waters, exponencia as angústias de uma época e revela o quão difícil é lidar com a psiquê humana e a fama em si, algo em que o antigo parceiro Syd Barrett tinha se perdido. Todo esse enredo é disposto em um disco duplo, e seus quatro lados trazem capítulos de uma ópera fascinante. Projetada conforme o setlist abaixo, o Pink lança o disco focando numa trajetória da personagem, do nascimento à “morte”, cujo arco inicia em *medias res* com a canção *In the Flesh* (parte I), encerrando com *Outside the Wall*.

Lado 1 (Disco 1):
1. In The Flesh? (3:19)
2. The Thin Ice (2:27)
3. Another Brick In The Wall (Part I) (3:21)
4. The Happiest Days of our Lives (1:46)
5. Another Brick In The Wall (Part II) (3:21)
6. Mother (5:36)

Lado 2 (Disco 1):
1. Goodbye Blue Sky (2:45)
2. Empty Spaces (2:10)
3. Young Lust (3:25)
4. One Of My Turns (3:35)
5. Don't Leave Me Now (4:16)
6. Another Brick In The Wall (Part III) (1:14)
7. Goodbye Cruel World (1:13)

Lado 3 (Disco 2):
1. Hey You (4:40)
2. Is There Anybody Out There (2:44)
3. Nobody Home (3:26)
4. Vera (1:35)
5. Bring The Boys Back Home (1:21)
6. Comfortably Numb (6:24)

Lado 4 (Disco 2):
1. The Show Must Go On (1:36)
2. In The Flesh (4:13)
3. Run Like Hell (4:19)
4. Waiting For The Worms (4:04)
5. Stop (0:30)
6. The Trial (5:13)
7. Outside The Wall (1:41)

Nessa sequência de faixas do disco, a história de Pink é contada do início ao fim, sob a égide de um tema musical recorrente ao longo do disco: “We don’t need no education” é acompanhado de um leitmotiv que irá se repetir nas três partes de “Another Brick in the Wall”, bem como em outras canções, tais como “Hey You”, “Waiting for the Worms”, “Run Like Hell” e “The Trial”. Esse tema reconfigura-se a cada canção, de modo que seu simbolismo se transforma em uma mensagem diferente, mas sempre retomando a anterior.

Em termos de design e concepção artística para esse álbum, conforme dito em outro capítulo, as ilustrações foram feitas por Gerald Scarfe, e foram inseridas no interior da capa, uma vez que a imagem frontal foi composta de um muro branco, apenas (em algumas versões, com o nome da banda e o título da obra). Scarfe, que havia colaborado com uma animação

para a canção “Welcome to the Machine” (do álbum *Wish you Were Here*) para a turnê In the Flesh (do álbum *Animals*).

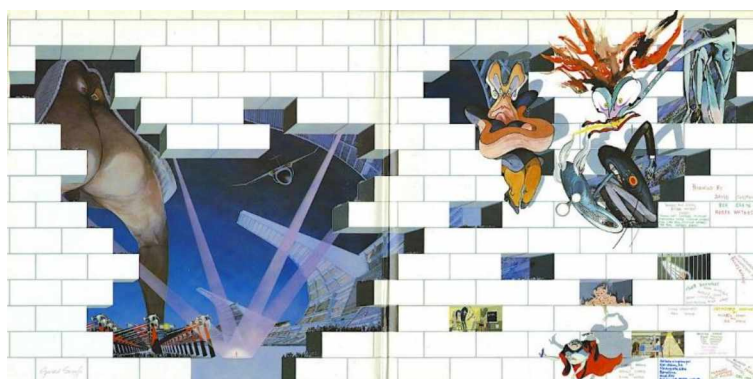


Figura 48: Interior da Capa do disco *The Wall* (1979)

Fonte: Acervo Pessoal

No interior da capa encontram-se algumas das imagens de Scarfe, a saber: a Mãe, a Esposa, o Professor e o Juiz; Pink também está ali, num tamanho quase miniatura, em três momentos: em um berço em casa, na sala de aula sendo oprimido pelo Professor e na cadeia. O tamanho dessas imagens representa a pequenez do personagem em relação aos “tijolos” sociais e emocionais que construiriam o muro em volta de Pink, dentro de uma sociedade representada por um grande palco ao fundo com o protagonista aparecendo ao centro mais uma vez, e um exército de martelos em marcha, representando a opressão absoluta de sistema que se quer eficiente, mas apresenta-se falho. Na constituição do interior da capa, pode-se também pensar em proporções para cada personagem, ou seja, o deslocamento dos tijolos da parede para adequar aos personagens varia: quatro tijolos para o Professor, seis tijolos para a Esposa e oito para a mãe, ao passo que quase toda a primeira parte é retirada para mostrar o palco e o exército que subjaz nessa parede. Pink, em contrapartida, está miniaturizado e lhe é dedicado um tijolo para cada episódio, provavelmente numa tentativa de projetar-lhe aquilo que se diz no título da canção: “Outro tijolo no muro”.

Enquanto roteiro, vale dizer, a capa concentra os elementos centrais da história de Pink. Ali estão sintetizados os temas dos “tijolos” da construção em que Pink irá habitar. A começar pela figura materna, o enredo

é construído dentro de uma teia de proteção que isola a personagem da sociedade, uma vez que a mãe é a figura responsável pelo molde social projetado no garoto. A mãe superprotege, isola, provavelmente numa angústia decorrente da perda do marido na guerra. Essa mesma perda faz com que Pink cresça sem quaisquer referências masculinas, a exemplo do que nota na letra de “Brick in The Wall Part 1”, em que se ouve um misto de melancolia, lamento e saudade ao retratar a morte do pai: ele deixa apenas a memória e uma fotografia. Portanto, a mãe concentra esse elemento de poder e opressão sobre o filho desde o início de sua vida.

Outro símbolo de opressão e cerceamento é do Professor, também presente na capa. Essa figura tem um papel extremamente reducionista na formação de Pink, cujo objetivo é minar quaisquer sentidos de estética ou de emoção no ambiente escolar. Classificado como um poço de mágoas em “The Happiest Days of Our Lives”, que é a canção-transição entre “Brick 1” e “Brick 2”, o Professor é também o oprimido em casa, submisso à esposa, o que pode ser interpretado como uma deficiência social à qual todos estavam fadados. A lógica do sistema educacional, portanto, desconhece o conceito de liberdade, seja criativa, seja social, pois destrói sonhos e individualidades.

A Esposa, outro símbolo a aparecer na capa, é o tijolo retratado em “Brick 3”, e aqui há mais um elemento autobiográfico de Roger Waters, retratado anteriormente, cujo divórcio provocado pela traição remete à ideia de uma mulher fatal, cruel e devoradora de sentimentos, mas que também se ressentida da carência afetiva derivada da ausência física e emocional de Pink, e Waters não se furta a assumir a sua própria culpa no texto das canções. Pelo contrário, ele também se coloca em autoisolamento provocado pela celebridade, o que o afasta pouco a pouco do relacionamento.

Obviamente, o símbolo que vai amalgamar esses anteriores é o Martelo, símbolo de opressão social e marca de constante vigilância. Na capa, Scarfe desenhou um exército de Martelos, cuja referência é todo e qualquer elemento dos governos totalitários, e esse será um motivo recorrente ao longo da obra, mas com mais ênfase na 2ª parte da obra.

Por fim, a figura do Juiz condensa a ação desses elementos opressores; Pink é julgado em um tribunal de vermes, e é condenado a expor seus temores por meio da derrubada do muro. Essa derrubada inculca a culpa em Pink, uma vez que em uma sociedade opressora, as responsabilidades são sempre das vítimas. Se houver, no entanto, o questionamento sobre quais as culpas de fato atribuídas ao protagonista, notar-se-á que é característico condenar o mais fraco a uma exposição, seja moral, seja física, seja psicológica, e é essa a crítica que se encerra no álbum, do primeiro ao último tijolo.

***The Wall* – O show e a metáfora do Muro**

O primeiro concerto da turnê do Pink Floyd para o disco *The Wall* ocorreu na Los Angeles Memorial Sports Arena, nos EUA. Os gastos com a turnê foram bem maiores do que o arrecadado, muito em função da megalomania de Roger Waters em trazer o conceito do álbum para o palco, o que não era muito simples: construir um muro entre a plateia e a banda, trazer bonecos infláveis gigantes, criados pelo arquiteto Mark Fischer a partir dos desenhos de Gerald Scarfe como elementos visuais, além das próprias animações que seriam a posteriori utilizadas na adaptação cinematográfica. Até então, a experiência com os infláveis havia sido apenas o porco na turnê de *Animals*, além de bonecos aleatórios a descrever algumas das metáforas daquele disco. Em *The Wall*, no entanto, a ambição de Waters era subdivida entre construir o muro dividindo banda e plateia, e narrar a história de Pink por meio das canções, conectando-as com as animações e os infláveis, buscando uma performance que se adequasse ao show e à trajetória de Pink numa remediação da narrativa musical. Quanto à ideia de construir o muro isolando a banda, o guitarrista David Gilmour foi veementemente contra, alegando que esse ainda era o trabalho dos músicos trazer o entretenimento para os fãs e o muro impediria a fruição do público.

Outra ideia que Waters buscou para o show foi a de projetar um palco dentro de um Verme inflável gigante, com pequenos vermes a escalar o muro durante a performance. Esse palco-verme seria então esvaziado e

levado de helicóptero de cidade em cidade, como uma forma de ser anunciado e visto pelas pessoas por onde passasse.

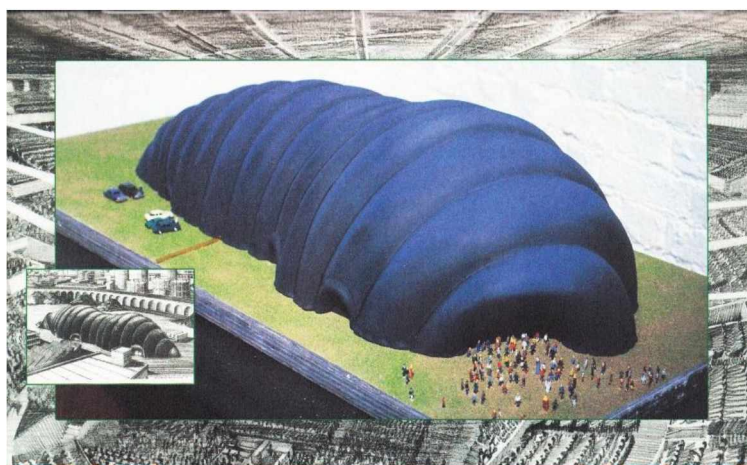


Figura 49: Conceito do Palco para o show *The Wall*

Fonte: Acervo Pessoal

Essa ideia, naturalmente, foi revista e abandonada, uma vez que o transporte e toda a operação de desmonte e reconstrução seria praticamente impossível. Ficou, portanto, a proposta de instalar os shows em espaços de no máximo vinte mil pessoas, em que se pudesse manejar os equipamentos de som (quarenta e cinco toneladas de equipamentos e cerca de 106 db de som quadrifônico¹⁹), os bonecos, as animações e, além de tudo, a construção de um muro, tijolo por tijolo, ao longo da primeira parte da performance.

A estratégia de se construir o muro foi decidida em torno de tijolos de papelão com um peso de cerca de dez quilos cada (foram utilizados 450 tijolos com tamanho de 1,5mx0,75mx0,50m); estes eram dobráveis e de fácil transporte ao longo da turnê, o que tornava o desmonte e remonte do muro mais prático. Assim, foi possível para a equipe e a banda projetarem uma parede de dez metros de altura e cerca de oitenta metros de extensão, o que cobria todo o palco e transformava-se, também, em um telão para a projeção das animações. Eventualmente, durante a segunda parte dos concertos, abria-se alguns buracos no muro para a execução de algumas das canções.

¹⁹ Som Quadrifônico, ou som estéreo 4.0, utiliza quatro canais de áudio onde os alto-falantes são posicionados em quatro cantos de um ambiente reproduzindo sons inteiramente ou parcialmente independentes em cada caixa de som.

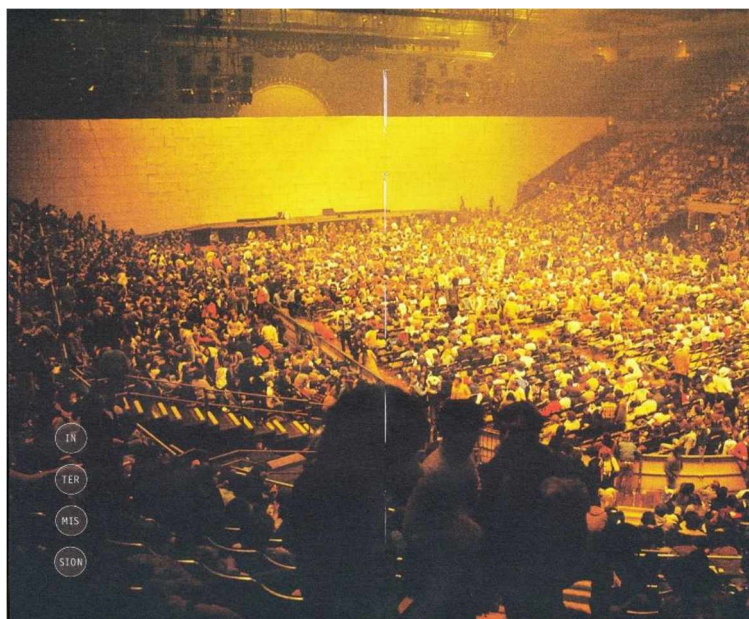


Figura 50: Muro totalmente construído durante o show *The Wall* (1980-81)

Fonte: Acervo Pessoal

Vale lembrar que, *a priori*, a ideia do muro é a separação da banda e da plateia, a imposição de um limite para a tietagem ou invasão de palco, ou mesmo o impedimento de quaisquer interações entre fãs e banda. Isso evitaria toda a frustração do próprio Waters, que havia se irritado com barulhos de fogos de artifício, gritos e tentativas de invasão de palco no passado.

Agora, portanto, a mensagem derivada de uma frustração traduz uma nova estratégia: contar uma história e manter a plateia focada em assistir a essa narrativa, com alto índice de teatralidade, o que se convencionou chamar os shows do Pink Floyd de *happenings*, na visão de Higgins (2012).

Com relação aos papéis da banda na turnê, destaca-se a função de David Gilmour enquanto diretor musical, o que o tornava responsável pela parte de sincronização entre música e a parte visual, uma vez que cada animação tinha função importante na execução de cada canção, e essa sincronização já havia sido objeto de frustrações em turnês anteriores. Roger Waters, por outro lado, tinha a função de dirigir as animações e efeitos sonoros.

A iluminação dos concertos foi responsabilidade do designer Mark Brickman, um conhecido da área de shows e que tinha trabalhado com Bruce Springsteen, e esse trabalho trouxe os resultados que Waters gostaria em termos de luzes e foco para o show, além de melhorar um dos pontos principais de um show do Pink Floyd, que era a iluminação.

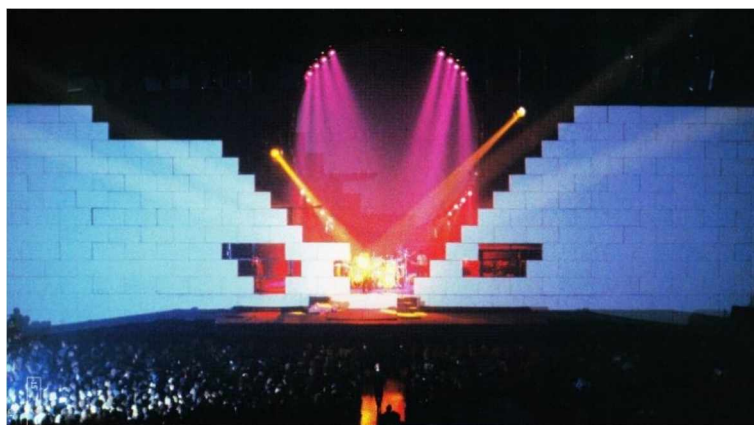


Figura 51: Construção do muro durante o show *The Wall* (1980-1981)

Fonte: Acervo Pessoal

Quanto à experiência do espectador, assim que adentrava a arena, conseguia ter a visão de um muro sendo construído, com o telão de cerca de dez metros ao fundo, sendo esta a marca da banda já em uso durante muitas de suas turnês.

Assim, com o muro parcialmente erigido, a banda iniciava os shows e, tijolo a tijolo, ele ia se fechando, com a última peça sendo colocada ao final de “Goodbye Cruel World”, o que encerrava a primeira metade do concerto, deixando a plateia totalmente separada da banda.

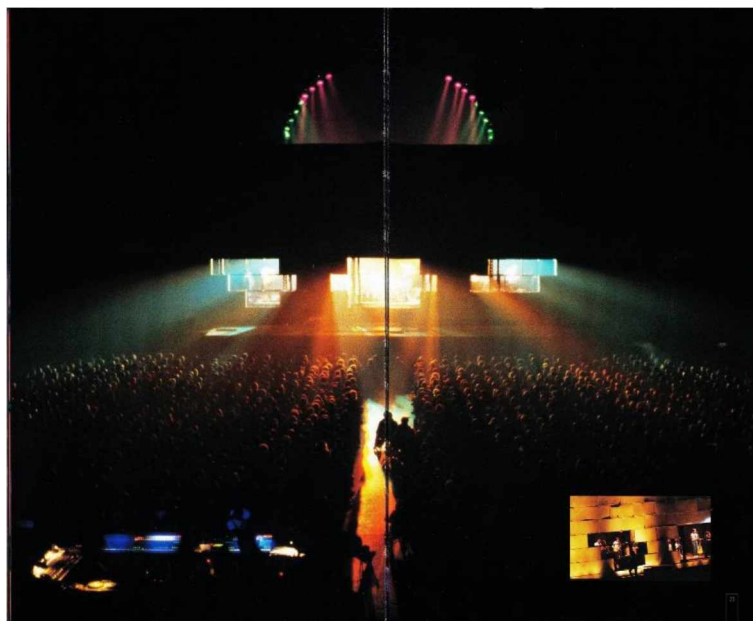


Figura 52: Construção do muro durante o show *The Wall* (1980-1981)

Fonte: Acervo Pessoal

Vale adicionar que os shows tinham duas características surpresas em seu início. O primeiro fator é o de que todas as apresentações contavam com um Mestre de Cerimônias para fazer o anúncio do concerto, no qual restrições eram feitas (sem câmeras com flash, sem fogos de artifício, dentre outros) para melhor performance da banda e melhor fruição da plateia, lembrando que a ideia do muro foi justamente por conta dos incidentes na turnê *Animals*. Assim, o MC iniciava os anúncios e, repentinamente, sua voz era abafada pelo início de “In The Flesh?”, com a banda aparecendo em frente ao palco; ao final da canção, um avião colidia por trás do muro parcialmente construído, e ao fim da explosão a banda “congelava” e o público então se dava conta de que era uma banda de figurantes, usando máscaras, e só então a banda real se revelava, criando o segundo elemento surpresa para os fãs. A banda substituta é inserida como representação daquela que assume os shows de Pink, uma vez que ele estava isolado em seu próprio mundo, e recusava-se a subir ao palco. Essa banda, na narrativa, inicia o show e retorna na segunda metade, quando Pink está isolado, e canta “In The Flesh?” parte 2, “Run Like Hell” e “Waiting for The Worms”, canções que Pink supostamente não cantaria.



Figura 53 (Montagem): Máscaras usadas pela banda substituta (Waters, Gilmour, Mason, Wright) durante o show *The Wall* (1980-1981)

Fonte: Acervo Pessoal

Além dos recursos de áudio e vídeo, da iluminação e das animações, foram também construídos os bonecos infláveis que representavam os personagens de *The Wall*, que apareciam ao longo do show: A Mãe em “Mother”, o Professor em “Another Brick in The Wall Part 2”, e a Esposa, além do já conhecido Porco inflável da turnê anterior. O Professor possuía holofotes nos olhos, que apontava para a plateia, criando um aspecto ameaçador, enquanto a parte 2 de “Brick in The Wall” era tocada.

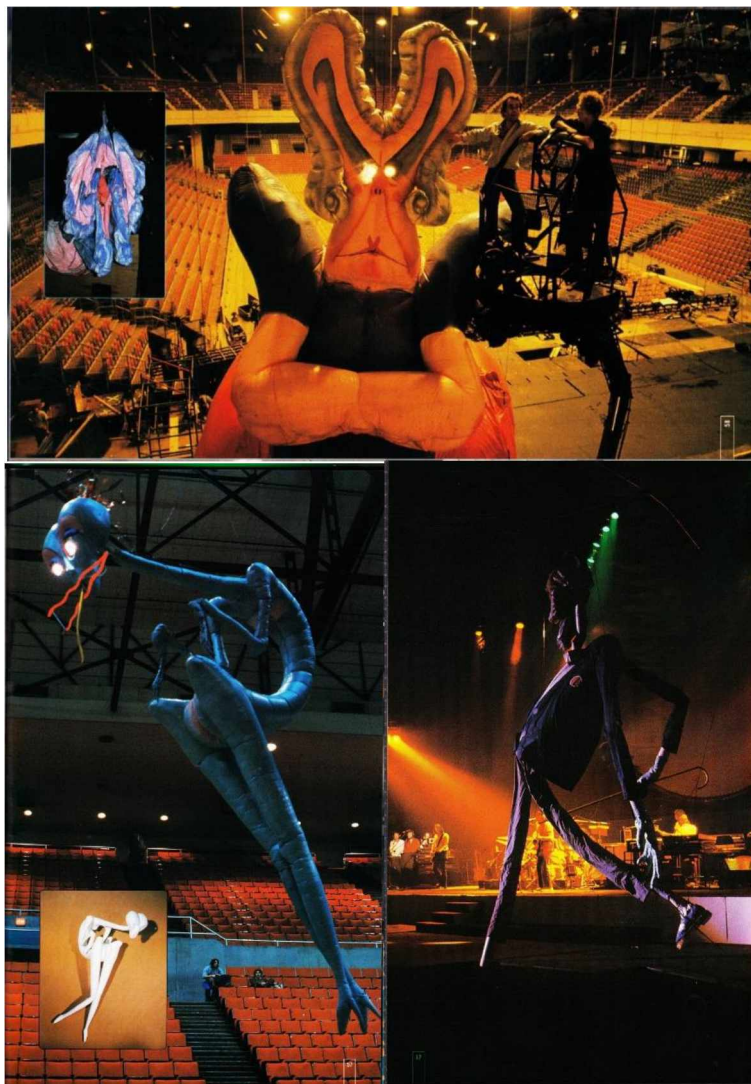


Figura 54 (Montagem): Bonecos Infláveis usadas pela banda durante o show *The Wall* (1980-1981)

Fonte: Acervo Pessoal

Obviamente, um dos momentos mais marcantes dos shows ocorria durante a canção “Comfortably Numb”, em cuja narrativa mostra um Pink fragilizado, sendo socorrido por um médico que lhe ministra uma droga para que ele vá ao show. O diálogo entre médico e Pink é interpretado por Waters e Gilmour, e ganha um caráter de plasticidade significativo durante o show, com Waters de jaleco branco sob a luz de um holofote, e Gilmour no topo do muro, do lado oposto do palco, realizando os dois solos da canção; este é, na realidade, um dos poucos momentos em que Gilmour de fato se destaca na obra *The Wall*, ofuscado pelas imposições de Waters.

No fim das contas, apesar de a banda ter tido prejuízos com a turnê em cerca de mais de meio milhão de dólares, o show foi tido como bem-sucedido, e mostrou a banda muito bem sincronizada em estúdio e palcos, a despeito das brigas internas. *The Wall* marca, também, o fim da era Pink Floyd sob o comando de Waters, ainda que a banda estivesse por lançar o chamado “pós-réquiem” *The Final Cut*. Entretanto, o grupo já mostrava, há muito, sinais de que a separação era iminente. Não obstante, *The Wall* mostrou-se um happening bem construído, repleto de interações multimídia, a culminar com imagens, vídeo, som, performance, e ícones extremamente importantes para a remediação de uma obra que se iniciou com um disco, tornou-se show e depois foi transposta para filme.

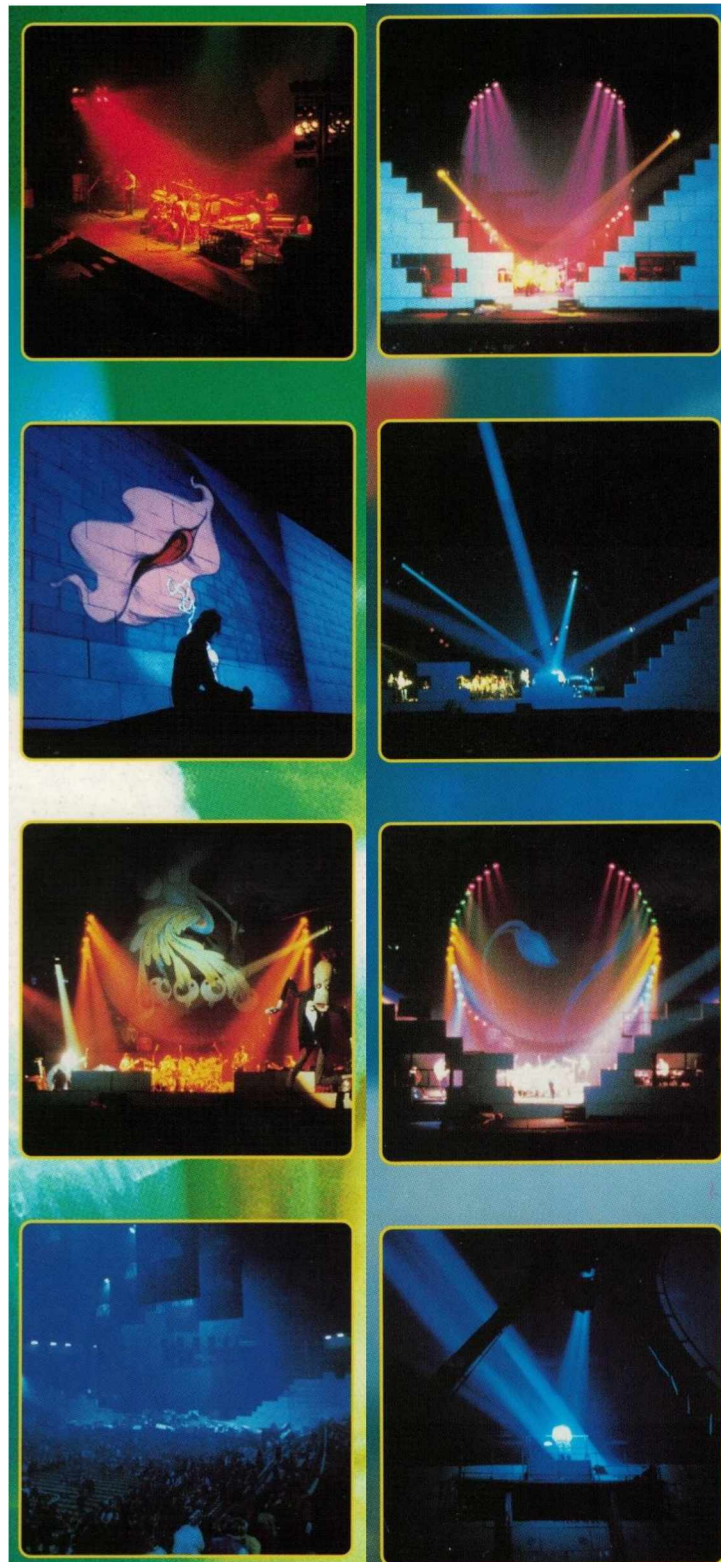


Figura 55 (Montagem): Cenas dos concertos da turnê *The Wall* (1980-1981)

Fonte: Acervo Pessoal

Nesse contexto, tem-se uma demonstração de como uma banda poderia levar para o palco os elementos multimídia. O início dos anos oitenta

mostrou-se promissor para os experimentos musicais no palco, ainda que o rock progressivo estivesse aos poucos sendo ofuscado pelo punk, pela disco music, pelo pop. Em todo caso, longe de rivalizar claramente em termos de espetáculo, cada gênero passou a mostrar como o palco poderia ser um espaço para diversas manifestações intermediáticas, e a banda Pink Floyd seria uma das primeiras a levar essas experimentações ao extremo.

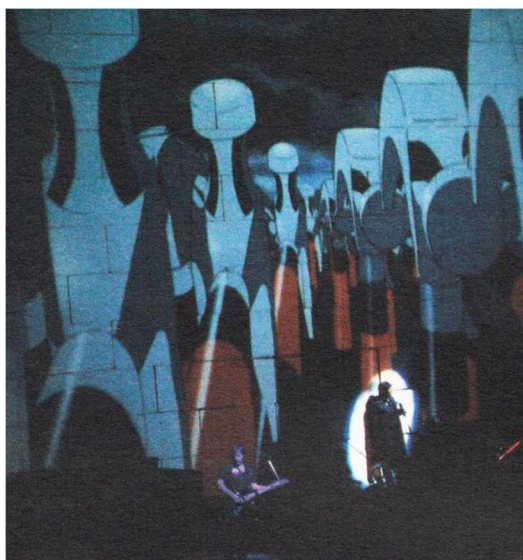


Figura 56: Marcha dos Martelos em execução na turnê *The Wall* (1980-1981)

Fonte: Acervo Pessoal

Infelizmente para as gerações posteriores aos anos oitenta, não há registros dos concertos de *The Wall* em qualidade aceitável, nem se tem notícia de que algum dia esses shows serão lançados em vídeo, para além do registro dos shows em áudio lançado no disco *Is There Anybody Out There?*. No entanto, é possível ver Roger Waters com o show *The Wall* em dois momentos: em 1990 na celebração da queda do Muro de Berlin, e em 2010, quando Waters fez turnê solo com a obra homônima. Já a banda Pink Floyd jamais apresentou o disco em sua íntegra, por questões judiciais e por questões de autoria, uma vez que a obra é praticamente assinada por Waters em sua totalidade.

***The Wall* – o filme e suas relações com o disco**

Todas essas questões mencionadas acima são, naturalmente, abordadas no filme *The Wall*, dirigido por Alan Parker, com animações de Gerald Scarfe, tendo como protagonista o músico Bob Geldoff. Essa transposição cinematográfica traz em essência o roteiro já pronto e as canções do disco, excluindo-se a canção “Hey You” e inserindo-se a canção “When The Tigers Broke Free”, inserida no início da obra após “In The Flesh”.

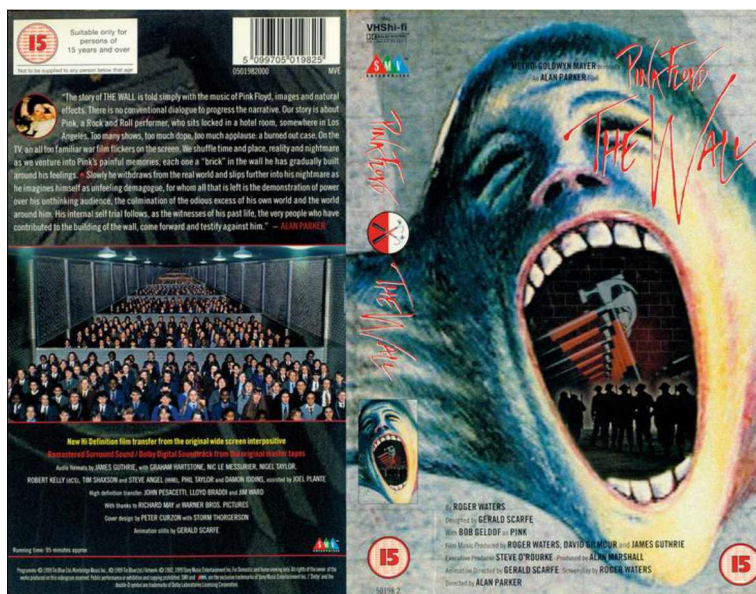


Figura 57: Capa do Filme *The Wall* (1981)

Fonte: Acervo Pessoal

É interessante perceber que na adaptação o que se destaca são as animações criadas por Scarfe, e nas passagens mais significativas do filme, são as sequências animadas que marcam esses momentos, tais como a metáfora da guerra, a cena do moedor de carne em “Brick 2”, a interação das flores metaforizando a relação tempestuosa entre Pink e sua Esposa, a marcha dos Martelos e o Julgamento de Pink, dentre outras. Durante os cerca de vinte minutos de animação que compõem o filme, nota-se o trabalho de Scarfe para traduzir o disco do Pink Floyd, conforme se nota no *storyboard* abaixo:



Figura 58: Storyboard de Gerald Scarfe para o filme *The Wall* (1982)

Fonte: <<https://sfae.com/Artists/Gerald-Scarfe/Original-Storyboard-for-Pink-Floyd-The-Wall-c-1981#maincontent>>. Acesso em: 15 jul 2022.

O projeto de Scarfe foi desenvolvido em pouco tempo, haja vista o intervalo entre o lançamento do disco de 1979, a sequência de shows principalmente em 1980, e o lançamento do filme em 1981. Assim, o artista tentou trazer para o filme a história de Pink conforme ele vislumbrou nas letras e nas conversas com Roger Waters:

Contando a história de um personagem chamado Pink, Scarfe visualizou um misto distorcido de elegância e horror. No centro da história estava a Parede: uma barreira defensiva que Pink construiu para isolá-lo de um mundo cruel. Por meio das canções de Waters sabemos da morte do pai de Pink durante a 2^a. Guerra Mundial; descobrimos como a sua mãe o dominava; como sua escola o satirizava; o governo o controlava; e como sua esposa o traía. Scarfe trouxe esses elementos à vida com um punhado de tinta. Esse elenco grotesco de personagens foi concebido para tornar-se figuras icônicas no cenário da cultura pop. (KENNEDY, PHILLIP. *The Illustration Chronicles*)²⁰

Das sequências de animação realizadas por Scarfe, destacam-se duas: a relação entre Pink e sua Esposa com a trilha de “What Shall We do

²⁰ Telling the journey of a character called Pink, Scarfe visualized his life as a twisted mix of elegance and horror. At the core of the story was the titular wall: a defensive barrier that Pink constructed to close himself off from a cruel world. Through Water's songs, we get to learn about the death of Pink's father during World War II; we learn how his mother domineered him; how his school bullied him; the government controlled him; and how his wife betrayed him. Scarfe brought all these elements to life with an ink-spattered flick of the wrist. This grotesque cast of characters would go on to become iconic figures in the landscape of pop culture. (KENNEDY, PHILLIP. *The Illustration Chronicles*)

Now?”/”Empty Spaces”, e a Marcha dos Martelos com “Waiting for The Worms ao fundo”.

A relação amorosa da personagem é caracterizada pela interação entre duas flores, que vão entrelaçando-se em movimentos sinuosos, sugerindo o poder de encantamento entre dois seres, cuja intimidade aos poucos vai ganhando força. Claramente percebe-se a interação de cunho sexual entre as flores, que representam a dualidade falo/vagina, numa perspectiva a priori de conjunção, mas aos poucos dominadora e possessiva. Tem-se a relação sob o ponto de vista de Pink, o oprimido, e a Esposa é retratada como a vilã da relação e “devoradora” de egos e sonhos masculinos, os mesmos que Pink teme na canção “Mother”. Em outras palavras, a Esposa não é a mãe, protetora e acolhedora, e sim uma vagina gigante que simboliza repressão e destruição. Esse ser dito cruel é por seu turno negado ao longo da narrativa, e tenta se construir de outras maneiras em outra relação, o que para o macho era inconcebível.



Figura 59 (Montagem): Sequência animada das flores – *The Wall* (1981)

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/456411743469632657/>>. Acesso em: 10 jul 2022

Ao longo de cerca de noventa segundos, tem-se a síntese da relação entre Pink e a Esposa, desde o flerte até a separação; o que se omite na narrativa é o fato que o astro do rock tem uma vida que parece excluir os afetos, e por isso a Esposa é relegada a um plano inferior à carreira do protagonista. Mesmo sendo de uma perspectiva de parcialidade, é possível perceber ao longo da narrativa as frustrações da Esposa, simbolizadas na transformação da flor/mulher em um monstro devorador de falos, o qual se transforma em um pássaro negro que alça voo com a presa entre os dentes.

O conteúdo da letra denuncia claramente a sociedade construída pelos seus próprios habitantes, ou mesmo uma consequência dos atos da humanidade, pois as desigualdades estão presentes em todos os contextos.

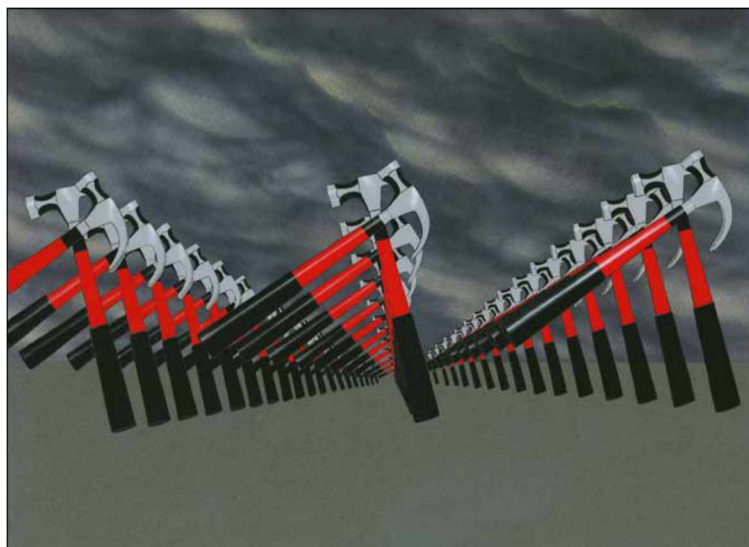


Figura 61: Marcha dos Martelos no Filme *The Wall* (1981)

Fonte:

<https://www.imdb.com/title/tt0084503/mediaviewer/rm1380134400?ref_=tt_mi_mi_all_sf_31>. Acesso em: 15 jul 2022.

A sequência animada focaliza o Martelo e o Verme, os dois elementos básicos da opressão nessa sociedade; no entanto, esses dois “personagens” tendem a evocar cenários de destruição que perpassam o conteúdo da letra:

Esperando para cortar as árvores mortas
Esperando para limpar a cidade
Esperando para seguir os vermes
Esperando para colocar uma camisa preta
Esperando para eliminar os fracos
Esperando para quebrar suas janelas
E arrombar suas portas
Esperando pela solução final
Para fortalecer a raça
Esperando para seguir os vermes
Esperando para ligar os chuveiros
E acender os fornos
Esperando pelas bixas e os pretos
E os comunas e os judeus

In perfect isolation here behind my wall
Waiting for the worms to come (WATERS, 1979)

Esperando para seguir os vermes (WATERS, 1979)²²

De certa forma, a passagem acima remonta a características da sociedade europeia do século XX, com duas Guerras que desolaram e fragmentaram o ser humano, ao mesmo tempo em que reconecta contextos atuais de preconceito, limpeza étnica, devastação ambiental e sociofobias de diversos tipos. A animação de Scarfe transpõe a letra para imagens impactantes que revelam uma remediação apropriada da narrativa, uma vez que os contextos passam uma noção de fragmentação por meio da mescla entre humanos e desenhos, superposição de imagens e cenas, hiperbolização dos elementos de desajuste social, dentre outros.

A transposição fílmica do disco apresenta-se, dessa forma, bem-sucedida no sentido de se buscar um retrato visual da biografia de Roger Waters pelas lentes de Alan Parker e pela arte de Gerald Scarfe. O músico constrói uma narrativa com base na história, desde o seu nascimento até o auge de sua fama. O que fica carente de explicação nessa narrativa, no entanto, é a forma com que o álbum ou mesmo o filme se fecham, pois o misto de vivências, relações humanas, desastres sociopolíticos e trato com a fama aparentemente não traz uma solução definitiva ao seu final. Resta, portanto, a intervenção do espectador quanto ao modo de interpretar a condenação de Pink a ser exposto à sociedade, o que pode ser lido de diversas formas, uma vez que o personagem traveste-se de integrante da

22 Esperando para cortar as árvores mortas
Esperando para limpar a cidade
Esperando para seguir os vermes
Esperando para colocar uma camisa preta
Esperando para eliminar os fracos
Esperando para quebrar suas janelas
E arrombar suas portas
Esperando pela solução final
Para fortalecer a raça
Esperando para seguir os vermes
Esperando para ligar os chuveiros
E acender os fornos
Esperando pelas bixas e os pretos
E os comunas e os judeus
Esperando para seguir os vermes (WATERS, 1979)

sociedade (um membro do Exército de Martelos com direito a insígnias), a um tempo em que também revela suas frustrações ao construir um muro que o isola. O final, assim, pode ser conectado à forma com que Pink torna-se, ele mesmo, um Verme a compor a sociedade, ou ainda a uma condenação à morte, já que a personagem está desconexa da sociedade, não podendo de forma alguma “demonstrar sentimentos”, que é o crime pelo qual é julgado.

Quais seriam, nesse sentido, os sentimentos que Pink demonstrou? A resposta está nos tijolos que construíram o muro criado pela personagem: a morte do Pai, a superproteção da Mãe, a opressão do Professor, o bullying na infância e adolescência, a relação frustrada com a Esposa, e sobretudo a relação com a fama e os fãs. Todos esses tijolos contribuem para o isolamento de Pink, culminando com a intolerância social para com a livre expressão de pensamentos.

Assim, a chave para o entendimento da narrativa proposta no disco *The Wall* é mais bem entendida na transposição filmica, uma vez que a história ganha visualidades ao que era implícito no texto das letras, as quais ganharam interpretação por parte de Waters em entrevistas. No entanto, é definitivamente com os shows pós-lançamento do álbum que o conceito do disco passa a ficar muito mais claro.

Tem-se neste capítulo, portanto, uma ideia ainda que superficial da representatividade de *The Wall* para a história da música, bem como para a própria banda Pink Floyd, pois em meio à própria crise, a banda conseguiu estruturar-se em torno de um conceito e levá-lo a cabo. *The Wall* representa um sincretismo musical entre o rock progressivo com algumas notas do ritmo pop, o que o coloca em um lugar de transição dos sons experimentais para o que a banda viria a ser vista nos anos vindouros.



Considerações finais: “Quatro gins e 400 cigarros, por favor”

A banda Pink Floyd separou-se oficialmente de Roger Waters em 1985; após esse período, o grupo lançou três discos de estúdio e dois discos ao vivo. Para além das atividades da banda, os músicos têm seguido carreira solo. David Gilmour tem realizado seus concertos em turnês muito bem elaboradas, assim como Roger Waters tem, por seu lado, se mantido ativo nos shows e em seu engajamento político. Nick Mason também tem realizado seus shows, ainda que de forma um pouco mais intimista do que os outros dois ex-membros do Pink Floyd. Vale lembrar que após 1985, a única e última reunião de todos os membros da banda havia sido no dia 02 de julho de 2005, para o concerto beneficente do Live 8, na Inglaterra.

Nesse show, os quatro membros fizeram uma apresentação de cerca de vinte minutos, em que tocaram “Speak to Me”, “Breathe”, “Breathe (Reprise)”, “Money”, “Wish You Were Here” e “Comfortably Numb”, trazendo canções representativas dos discos conceituais *Dark Side*, *Wish You Were Here* e *The Wall*. Quase visto como uma tarefa impossível, a reunião da banda se deu pelo caráter beneficente do evento (que contou com bandas como U2, Linkin Park, Paul McCartney, dentre outros), e o show do Pink Floyd foi uma das atrações mais aguardadas pelo público. Ao som do violão em “Wish You Were Here”, Waters anuncia que “estamos fazendo isso por todos que não estão aqui, especialmente por Syd (Barrett)”, o símbolo do vazio que originou esse álbum. Dessa quase meia hora juntos em uma noite especial que fez a felicidade de muitos fãs mundo afora, ficou a impressão de que a banda pudesse se juntar para mais trabalhos, mas tal expectativa se desvaneceu assim que o show acabou. Waters, por exemplo, afirmou que “Acho que não passaríamos pela primeira meia hora de ensaios. Se vou estar no palco tocando, quero que seja com pessoas que amo” e Gilmour disse que “não tenho interesse algum em discutir qualquer coisa com ele.” (BLAKE, 2015). De fato, a trajetória do Pink Floyd pós *Division Bell* se baseou muito em turnês, carreiras solo, e o lançamento de *Endless River* em 2014, uma obra-homenagem a Richard Wright, cujo material soa ao mesmo tempo estranho e forçado, com vestígios de gravações de 1993.

A trajetória dessa banda teve seu ápice nos anos 70 e 80, conforme se tentou demonstrar neste trabalho; suas grandes produções ocorreram nessas décadas, e com o auxílio de todo o aparato tecnológico às mãos, o Pink Floyd conseguiu transformar a sua música em espetáculos, que insiste-se aqui chamar de happening, com a permissão de Higgins (2012), isso porque os concertos da banda assumiam características em essência semelhantes, mas por outro lado imprevisíveis, tendo em vista que a transformação do palco em uma grande instalação remete a esse caráter de contemplação estética, em um espaço que pressupõe uma exposição aos sentidos visual e sonoro, culminando numa sincronia entre o estúdio e a performance ao vivo.

Enquanto promotores de possibilidades intermediáticas, o Pink Floyd teve em sua história a relação entre som e imagem, conforme visto ao longo de suas 15 capas de discos de estúdio, seus selos dos vinis, e nos álbuns ao vivo. Para além dessas ocorrências, destacam-se as centenas de caricaturas, imagens, pinturas, desenhos, selos, derivados dos temas da banda (lembre-se o porco de *Animals*, a vaca de *Atom Heart Mother*, o prisma de *Dark Side*, o Muro, o aperto de mãos em chamas de *Wish You Were Here*, dentre outros), e um bom número de animações derivadas das canções e para uso nos concertos. Dentre esses, é também notável o sem-número de bottons, camisetas, canecas, instrumentos musicais, e demais produtos impressos com a marca Pink Floyd, o que daria outras teses e dissertações no âmbito de sua profusão e estética pop.

Para as capas dos discos, ressalta-se o trabalho minucioso e de grandeza estética da Hipgnosis, capitaneada por Storm Thorgerson e Aubrey Powell, em suas escolhas quase sempre aprovadas em primeira mão pelos músicos. A Hipgnosis, que tem em seu portfólio cerca de duas centenas de capas de álbuns criados, teve um papel importante, se não essencial, na implementação de uma cultura visual do Pink Floyd e de outros artistas que buscavam promover seus trabalhos para além de suas canções, o que criou portas de entrada para o disco em si.

Portanto, o que se tentou buscar aqui foi uma confluência de dentro para fora da representação da banda em termos de imagem e som, e como elas interagiram e até hoje interagem quanto ao sentido. Ou seja, a construção do gigante mencionada no capítulo 1 faz sentido quando se afirma que, se por um lado o Pink seria uma banda de destaque mesmo sem as visualidades, por outro lado são essas visualidades que abrilhantam a carreira da banda e sustentam as mensagens produzidas nas canções.

Quanto à relação com o show business ou com o *mainstream*, percebe-se uma complexa teia de complicações ao longo da carreira, e essa teia é marcada ao menos por dois pontos principais: o contexto de cada um dos líderes da banda (Barrett, Waters e Gilmour), o que remonta a contextos diferentes: Syd lidando com seus experimentalismos psicodélicos uso de drogas; Waters buscando uma relação com a música muito mais em um terreno autobiográfico que culminou com *The Wall* e *The Final Cut*, passando pela era dos discos conceituais que, além desses, engloba *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here* e *Animals*; David Gilmour, o último (e atual) vocalista, preocupado em manter uma linha musical mais adequada à sua participação na banda, o que prova o caráter idiossincrático na produção das canções de cada era. Para esses três líderes, tem-se a preocupação com o vocal (Barrett), com o contrabaixo (Waters) e com a guitarra (Gilmour). Comercialmente, a banda se tornou extremamente bem sucedida com as vendas de discos e shows, mas sempre havia a relação empresarial que assombrava o Pink Floyd de tempos em tempos, e as interações com as estações de rádio eram das melhores, mas com o público, não necessariamente, em especial na era Waters, o que nos leva ao segundo dos pontos mencionados acima: quando Waters se propõe a construir o Muro entre banda e plateia, há um entendimento de que banda e público possuem atritos de tempos em tempos, o que leva ao entendimento de algo que seria paradoxal à apreciação do fã, compreendendo que em muitos casos, a euforia atrapalha a performance e pode levar a um caso extremo como foi essa ideia do líder da banda. Felizmente, a ideia foi levada a cabo apenas na superfície, o que foi positivo para ambos, público e banda.

É interessante perceber que, remontando ao capítulo 2, a capa do disco *The Wall* prenunciava essa interação um tanto conturbada com o público, uma vez que na essência, o Muro da capa era a representação da ira de Waters quanto ao contato visual com a plateia, e pensar que uma das bandas mais a utilizarem a visualidade tem a essência de proibir a visualidade por meio de uma imagem. Antes desse álbum tem-se nas capas uma fábrica, um aperto de mãos, um prisma, um ouvido, uma vaca, e assim por diante. Colocado dessa maneira, aparentemente simples, pode-se deduzir que as ideias eram outras até o lançamento de *The Wall*; em suma, eram conceitos diferentes, os quais, somados a um crescendo na carreira da banda, culminaram numa avalanche de sentimentos que incluíram política, guerra, biografia, consumismo, educação, dentre outros diversos temas. Naturalmente e ainda que de maneira inconsciente, esse disco encerra uma era na história e na música, em cujo bojo passa a ter ramificações distintas e outros polos ao redor do mundo recebendo publicidade enquanto produtores de novos ritmos e gêneros.

Por fim, para o que se projetou no Capítulo 3 deste trabalho, tentou-se entender a arquitetura floydiana a remediar as canções do disco *The Wall* através da turnê do disco, e também da adaptação cinematográfica. Mesmo sendo breve a abordagem especialmente sobre o filme, essa análise teve a intenção de se pensar os pilares da intermedialidade como pressuposto teórico para entender o sentido das imagens e animações inseridas na adaptação, e como as canções foram transpostas para a narrativa fílmica, sendo elas próprias o roteiro tanto do filme quanto do show. Na narrativa fílmica, cada canção figura como uma espécie de videoclipe a narrar um episódio da vida de Pink, suas relações com as figuras paterna e materna, sua vida escolar, suas percepções da vida adulta, culminando com suas interações acidentadas entre ele e a sociedade. Todos esses elementos vão desencadear um conflito bifurcado na mente de Pink, subdividindo no modo como ele vê a sociedade e como a sociedade o vê. No fim das contas, a pergunta a ser respondida é se a fama, tão glutona, necessita de mais e mais novos produtos para o artista se manter no topo e requisitado; a fama é uma

máquina de moer carne tal qual representada em “Brick 2”, pois sua fome devora as mentes na escola, as almas órfãs, os artistas improdutivos, os desajustados socialmente e os que não se encaixam no contexto moralmente imposto.

Os shows de *The Wall* demonstram todos esses elementos metaforizados nas figuras do Pai e da Mãe, do Professor, da Esposa e do Juiz, dentro de um contexto de falta e de opressão, e por isso denotam uma importância extrema em termos de visualidades, pois a performance torna visível aquilo que estava implícito no disco. Ao ser remediado, a obra passa a receber mais dois vieses que auxiliam na compreensão da obra de Waters, e é de grande valia ao espectador que busca entender a mente e a alma de Pink.

À guisa de conclusão, ressalta-se que recentemente o Pink Floyd reuniu-se (sem Roger Waters) para gravar uma canção por conta da guerra entre Rússia e Ucrânia, sob o título de “Hey Hey, Rise Up”, uma parceria com o músico ucraniano Andriy Khlyvnyuk, da banda Boombox. Conforme era de se esperar, a gravação não soou como algo próprio da banda, e figurou apenas como algo de campanha para auxílio aos ucranianos. De certo modo, a banda demonstrou que está ativa e sempre pronta a se encontrar, ao menos por causas nobres. Se isso significa a união dos membros a ponto de produzir material novo, relacionar-se em estúdios e realizar shows, talvez esse seja um sonho impossível ou distantes.

Na ocasião da reunião em 2005, resgatou-se uma expressão de Roger Waters ao dizer que o Floyd reuniria “When pigs fly”²³, um sinônimo de “nem que a vaca tussa”; e os jornais afirmaram que “a vaca tossiu”, algo que pode não mais ocorrer, ao menos na história do Pink Floyd.

²³ “Pink Floyd will reunite when pigs fly” (O Pink Floyd não vai se reunir nem que a vaca tussa).

REFERÊNCIAS

ADAMCZEWSKI, Tymon. Listening to images, reading the records: the inclusive experience in British progressive rock of the 1960s and 1970s. **Nordic Journal of English Studies**, v. 17, n. 1, p. 181-196, 2018.

ALLEYNE, Mike. After the storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the rock album cover. **Rock Music Studies**. Londres, v. 1, n. 3, p. 251-267, Londres, 2014.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconografia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. Paulus: São Paulo, 2014.

BARTHES, Roland. **Image Music Text**: essays selected and translated by Stepeh Heath. Londres: Fontana Press, 1977.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BLAKE, Mark. **Comfortably Numb**: the inside story of Pink Floyd. Cambridge: Da Capo Press, 2008.

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

BOWMAN, Durrell Scott. **Permanent change**: rush, musicians' rock, and the progressive post-counterculture. 2003. 335 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Filosofia e Música. Universidade da Califórnia, Los Angeles, 2003.

BRAUTSCHEK, Tomy.; HABERER, Maximilian. Echoes of Pink Floyd: experiencing intimacy through acoustic immersion. **Sound Studies**. Londres, v. 4, n. 2, p. 234-237, 2018.

CHILTON, Martin. **Cover Story: a history of album artwork**. U Discover Music, feb. 2022. Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/in-depth-features/history-album-artwork/>>

COSTA, Jacopo. 1968 -The Beatles, Frank Zappa, the Soft Machine, Pink Floyd: Establishing the Dialogue between Experimentation and Tradition in Rock Music. **Rock Music Studies**, Londres, v. 7, n. 3, p. 175-186, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1990.

DINIZ, Thais Flores Nogueira.; VIEIRA, André Soares. (Org). **Intermedialidade e estudos integrantes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

FISCHER, Burton D. **A history of opera: milestones and metamorphoses**. Miami: Opera Journeys Publishing, 2005.

FIELDER, Hugh. **Pink Floyd behind the wall: the complete psychedelic history from 1965 to today**. Nova Iorque: Race Point Publishing, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Pós história: vinte instantâneos e um medo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011.

FLYGARE, Thomas J. Kentucky teacher hits the wall with Pink Floyd. **The Phi Delta Kappan**. Arlington, v. 69, n. 3, p. 237-238, nov. 1987.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GILROY, Paul. **Small acts**: thoughts on the politics of black cultures. Londres: Serpent's Tale, 1993.

HAPPEL, Brenda. Pink Floyd: fond memory or contemporary role model?. **International Journal of Mental Health Nursing**, n. 14, p. 221-222, 2005.

HUTCHEON, Linda.; HUTCHEON, Michael. **Opera**: the art of dying. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.

MACHIN, David. **Analyzing popular music**: image, sound, text. Los Angeles: Sage, 2010.

MARTUCCI, Maurício Dotto. **Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd *The Wall***: luto e melancolia na Inglaterra do pós-guerra. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2010.

MASON, Nick. **Inside out**: a personal history of Pink Floyd. São Francisco: Chronicle Books, 2017.

MENESCAL, Roberto.; MANN, Herbie.; FERREIRA, Durval.; LOBO, Edu.; CHAN, Sammy. **Bossa Nova**: história, som e imagem. São Paulo: Spala Editora, 1995.

MILES, Barry. **Pink Floyd Primórdios**. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2010.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PINK FLOYD. **Pink Floyd Animals**. Londres: Wise Music Group, 1992.

PINK FLOYD. **Pink Floyd Early Records**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1999.

PINK FLOYD - *THE WALL*. Direção: Alan Parker. Produção: Alan Marshall. Intérpretes: Bob Geldof, Kevin McKeon, Christine Hargreaves, Eleanor David, Alex McAvoy, Bob Hoskins, Michael Ensign, James Laurenson, Jenny Wright, James Hazeldine. Direção de Fotografia: Peter Biziou. Roteiro: Roger Waters. Música: Pink Floyd, Bob Erin, Michael Kamen. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. 1982. 1 DVD (95 min). fullscreen. color. legendado.

POPOFF, Martin. **Pink Floyd Album by Album**. Beverly: Voyageur Press, 2018

REISCH, George A (Org.). **Pink Floyd and philosophy careful with that axiom, Eugene!**. Chicago: Open Court, 2008.

REISING, Russell. **Speak to me: the legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, 2005.

RIDING, Alan.; DUNTON-DOWNER, Leslie. **Opera**. Nova Iorque: DK Limited, 2006.

ROSE, Phil. **Roger Waters and Pink Floyd: the concept albums**. Londres: Fairleigh Dickinson University Press, 2015.

SKAGGS, Julie. An essay on the final cut album. **Pink Floyd DZ**. 2016. Disponível em: <<https://www.pinkfloydz.com/library-books/essay-final-cut-album/>>

SANTAELLA, Lúcia.; NOTH, Winfried. Os três paradigmas da imagem. In: **Imagem - Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2020.

TERRA, Marcos Vinícius de Moraes. **The Wall - Gesamtkunstwerk wagneriano: um drama transmitida de Roger Waters**. 2020. 139 f. Dissertação

(Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2020.

TAPOROSKY FILHO, Paulo Silas. Jus puniendi e os porcos em Orwell e Pink Floyd. In: I SEMINÁRIO DE CIÊNCIAS CRIMINAIS E LITERATURA, 2020, Porto Alegre. **Anais do I Seminário de ciências criminais e literatura**. 2020.

THORGERSON, Storm. Capa de *Dark Side of the Moon* poderia ter o Surfista Prateado. [Entrevista concedida a Brian Hiatt]. **Rolling Stone**, São Paulo, 30 set. 2011.

WATERS, Roger. **An explanation of *The Wall***. [Entrevista concedida a] Jim Ladd. 1980.

WILLIAMS, Bernard Arthur Owen. **On Opera**. New Haven: Yale University, 2006.

ZIZEK, Slavoj.; DOLAR, Mladen. **Opera's second death**. Nova Iorque: Routledge, 2002.