

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**

MAURÍCIO DOTTO MARTUCCI

**DIALOGISMO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
EM PINK FLOYD THE WALL**

Luto e Melancolia na Inglaterra do Pós-Guerra

**SÃO CARLOS
2010**

**DIALOGISMO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
EM PINK FLOYD THE WALL**

Luto e Melancolia na Inglaterra do Pós-Guerra

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**

MAURÍCIO DOTTO MARTUCCI

**DIALOGISMO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
EM PINK FLOYD THE WALL**

Luto e Melancolia na Inglaterra do Pós-Guerra

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Imagem e Som, para obtenção do
título de Mestre em Imagem e Som,
na área de concentração Narrativas
Audiovisuais**

**Orientação:
Prof. Dr. José Soares Gatti Júnior**

**SÃO CARLOS
2010**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

M387dt

Martucci, Maurício Dotto.

Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd The Wall : luto e melancolia na Inglaterra do pós-guerra / Maurício Dotto Martucci. -- São Carlos : UFSCar, 2011. 99 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2010.

1. Cinema. 2. Filmes musicais. 3. Rock. 4. Parker, Alan William, 1944-. 5. Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. I. Título.

CDD: 791.43 (20ª)

FOLHA DE APROVAÇÃO

MAURÍCIO DOTTO MARTUCCI

**DIALOGISMO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
EM PINK FLOYD THE WALL**

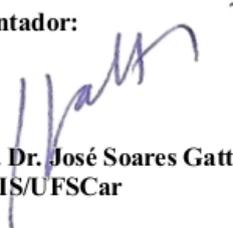
Luto e Melancolia na Inglaterra do Pós-Guerra

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, para obtenção
do título de Mestre em Imagem e Som, na área de concentração Narrativas Audiovisuais**

Universidade Federal de São Carlos

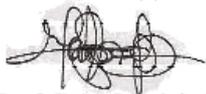
São Carlos, 10 de setembro de 2010.

Orientador:



**Prof. Dr. José Soares Gatti Júnior
PPGIS/UFSCar**

Examinador(a):



**Prof. Dr. Mauricio Reinaldo Gonçalves
UAM/São Paulo**

Examinador(a):



**Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
PPGIS/UFSCar**

*“...And through the window in the wall
comes streaming in on sunlight wings”*

Echoes, Pink Floyd, 1971

*Dedico esse trabalho a
Marco Antônio P. L. Batalha
e Gabriel Amorim Costa,
pelas sempre progressivas amizades.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Ricardo Martucci e Elisabeth Márcia Martucci, pelo exemplo de dedicação à vida acadêmica e incentivo na construção do conhecimento.

Também gostaria de agradecer a toda a minha família, em especial aos meus irmãos Eduardo Dotto Martucci, pelo sempre companheirismo e amizade durante todos esses anos, Gustavo Dotto Martucci, pela inspiradora vida nos ares e Lívia Dotto Martucci, por compartilhar comigo uma visão peculiarmente artística da realidade.

Agradeço a Eliane Araújo Neves Nohra, minha companheira, pelo sempre carinho e companheirismo e, acima de tudo, pelo amor que me dedica.

Agradeço também aos meus comparsas na longa estrada do Rock 'N' Roll, Fábio Angeluci Martins e Guilherme Luiz Bianchi, aos companheiros de mestrado Eduardo Araújo Silva e Daniel Perdigão Campana e a todos os meus amigos e amigas, fonte de inspiração e força.

Agradeço à professora Josette Monzani, pelo incentivo onipresente e dedicação irrestrita ao meu trabalho e vida acadêmica, à professora Suzana Reck Miranda, pela disponibilidade na qualificação e pelas ótimas referências musicais e ao meu orientador José Soares Gatti Junior, pela orientação heteroglósica e humor dialógico.

Por fim, agradeço ao Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, que me proporcionou a realização desse estudo.

RESUMO

O filme *Pink Floyd The Wall*, adaptação para o cinema do álbum conceitual da banda *Pink Floyd*, narra a história, desde a infância até sua completa alienação, do protagonista Pink, um músico nascido na Inglaterra nos anos finais da Segunda Guerra Mundial, cuja morte do pai durante a guerra lhe desencadeia um processo de depressão e melancolia que culmina em sua total apatia diante da vida. A presente pesquisa, tendo como foco o teor literário das canções do álbum original, tem por objetivo o estudo da estrutura formal do tecido fílmico, suas diferenças, semelhanças e complementaridades com a narrativa musical contida no álbum, observando e constatando os processos de tradução e recriação de uma obra para outra, além das relações dialógicas entre as diferentes problemáticas, contextualizações, linguagens e representações exploradas na obra.

Palavras-chave: Dialogismo. Romance Polifônico. Adaptação. Tradução Intersemiótica. Narrativa. Narrativa Audiovisual. Cinema. Música. Filme Musical. Drama Musical. Pink Floyd. The Wall. Rock. Rock Progressivo. Ópera Rock. Roger Waters. Allan Parker. Segunda Guerra Mundial. Nazismo.

ABSTRACT

The film Pink Floyd The Wall, adaptation to the cinema of the Pink Floyd's concept album, tells the Pink's story, a musician, that was born in England during the World War II final years, he had his father died in a battle and this fact start a process of depression and melancholy that culminate in his total apathy towards life. This research has its focus on the literary content of the songs from the original album, the aim is study the film formal structure, its differences, similarities and complementarities comparing to the album narrative, observing the translation and artistic recreation process from the album to the movie and also confirming the dialogical relations between the different problems, contextualization, languages and representations explored in this art piece.

Keywords: Dialogism. Polyphonic Novel. Adaptation. Intersemiotic Translation. Narrative. Audiovisual Narrative. Cinema. Music. Musical Film. Music Drama. Pink Floyd. The Wall. Rock. Progressive Rock. Rock Opera. Roger Waters. Allan Parker. World War II. Nazism.

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Leitmotiv do álbum The Wall..... | 35 |
| Figura 2: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Geral do Quarto de Hotel..... | 79 |
| Figura 3: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Geral..... | 80 |
| Figura 4: Comfortably Numb - Sequência 21 – Plano Médio de Pink e o Médico..... | 80 |
| Figura 5: Comfortably Numb - Sequência 21 – Plano Geral no campo de rugby..... | 82 |
| Figura 6: Comfortably Numb - Sequência 21 – Plano Médio de Pink com o rato..... | 84 |
| Figura 7: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Detalhe do rosto da mãe..... | 86 |
| Figura 8: Comfortably Numb - Sequência 21 - Planos de Pink em relação dialógica..... | 87 |
| Figura 9: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Detalhe do rosto de Pink gritando..... | 88 |
| Figura 10: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano de Pink atirando o rato ao rio..... | 90 |
| Figura 11: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Médio do empresário e do produtor.. | 91 |
| Figura 12: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano de Pink no carro..... | 92 |

Sumário

| | |
|--|----|
| 1.Primeiros Tijolos – Uma Introdução..... | 12 |
| 2.Tijolo Por Tijolo - Construindo as Bases Teóricas e Metodológicas..... | 13 |
| 2.1.O Tijolo – O Signo Estético e o Texto Poético..... | 14 |
| 2.2.Recriando Tijolos – A Tradução Criativa e a Recriação Artística | 16 |
| 2.3.Tijolos Que Falam – O Dialogismo..... | 17 |
| 2.4.As Vozes dos Tijolos – O Romance Polifônico | 18 |
| 3.Tijolos Reais – Referências Biográficas e Contextualização Histórica..... | 23 |
| 4.Tijolos Que Cantam – Álbuns Conceituais, Ópera Rock e o Drama Musical..... | 28 |
| 5.Tijolos Em Movimento – Um Drama Musical Não Convencional..... | 38 |
| 6.O Muro – Uma Análise | 62 |
| 6.1.O Muro Mental – Luto e Melancolia na Inglaterra do Pós Guerra..... | 62 |
| 6.2.O Muro Em Versos – A Letra da Canção..... | 70 |
| 6.3.O Muro Sequencial – O Texto Fílmico..... | 77 |
| 7.Últimos Tijolos – Considerações Finais..... | 92 |
| 8.Referências Bibliográficas e Bibliografia:..... | 93 |

1. Primeiros Tijolos – Uma Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar o filme *Pink Floyd – The Wall*, escrito e adaptado por Roger Waters, compositor, contra baixista e cantor do grupo inglês de rock progressivo *Pink Floyd*, dirigido por Alan Parker, estrelado por Bob Geldof e com desenhos de Gerald Scarfe.

O filme, baseado na obra musical do grupo *Pink Floyd*, traz a saga do músico inglês Pink, filho de um soldado inglês morto na batalha de Anzio, Itália, em 1944 durante a Segunda Guerra Mundial.

Com a morte de seu pai, a vida do protagonista é retratada a partir de certos marcos traumáticos em sua história: a infância sem a figura paterna, a mãe super protetora, o sonho de ser um herói de guerra como seu pai, suas decepções amorosas, seu descontentamento com a estrutura educacional e seus problemas psicológicos, chegando até a sua completa alienação do mundo e perda total de padrões mínimos de convivência social.

A partir de seu isolamento mental, a personalidade de um déspota nazista toma conta de sua mente. Mais tarde, sua própria consciência lhe julgará por tal isolamento e lhe condenará a retomar o controle de sua psique.

As tragédias e dificuldades de sua vida, convertidas em traumas, são representadas de forma metafórica por tijolos de um muro, que Pink vai construindo para separá-lo do mundo que o cerca, culminando no desfecho do filme, em sua condenação, (The Trial), no tribunal de sua própria consciência, representado através de uma animação figurando os personagens que lhe atormentaram durante o filme, dando seus próprios testemunhos sobre o comportamento de Pink, provando ao Juiz que o seu muro imaginário deve ser derrubado.

O principal foco desse trabalho é o teor literário das letras das canções e suas relações com a música, o som e as imagens construídas pelo filme.

A análise do presente trabalho objetiva o estudo da estrutura formal do tecido fílmico, suas diferenças, semelhanças e complementaridades com a narrativa musical contida nas letras das canções do álbum original, observando e constatando os processos de tradução de uma obra para outra, além dos diálogos entre as diferentes problemáticas, contextualizações, linguagens e representações exploradas na obra.

2. Tijolo Por Tijolo - Construindo as Bases Teóricas e Metodológicas

Para o estudo da adaptação do filme *Pink Floyd The Wall* faz-se necessário o uso de teorias de análise de textos filmicos aliadas a teorias que abordem os aspectos formais da língua verbal, literatura e do drama musical. Isso se deve ao fato de o objeto desta pesquisa ser uma peça audiovisual, apesar de a origem da narrativa apresentada no filme ser um álbum conceitual que contém um drama musical, em cujas palavras está contida grande parte da narrativa que orienta a música composta e as imagens filmadas.

Para a observação das relações entre as letras das canções e as imagens empregadas no filme é pertinente o uso de algumas Teorias de Tradução, como as desenvolvidas pelos autores Júlio Plaza, Haroldo de Campos e Roman Jakobson, contidas na área de Linguística, área do conhecimento humano que estuda cientificamente a linguagem verbal humana. Teorias essas usadas conjuntamente com as Teorias de Montagem Cinematográfica, amplamente estudadas e aplicadas a partir de Sergei Eisenstein, autor russo do começo do século XX, que buscou criar reflexões a respeito das montagens justapostas de imagens no cinema.

Paralelamente, coloca-se o olhar mais afastado, observando os aspectos formais da narrativa. Para tal tarefa, o uso de teorias provindas da área de análise e crítica literária é de fundamental importância. As teorias desenvolvidas pelo crítico literário Mikhail Bakhtin iluminarão essas questões com conceitos vindos de sua análise na obra do também russo, o escritor Fiódor Dostoiévski.

Ainda sobre os aspectos formais, mas com os ouvidos voltados à construção de significados e poéticas através da música no cinema, é de grande valia o uso de conceitos elaborados e pesquisados por Ney Carrasco sobre a origem da poética musical no cinema e seus paralelos com a história do drama musical; tais conceitos serão usados para uma análise preliminar sobre os aspectos dramático-musicais do álbum *The Wall* e do filme *Pink Floyd The Wall* nos Capítulos 4 e 5 desta dissertação.

Além dos aspectos formais da narrativa, faz-se necessário o uso de teorias da Psicologia e Psicanálise para atender certos aspectos representativos e interpretativos da narrativa em questão. Para tal caminho, o uso de relatos e conceitos elaborados por Sigmund Freud sobre Luto e Melancolia e alguns aspectos da Psicologia da Arte, analisados por Ernst

Hans Josef Gombrich fazem-se presentes na análise da sequência filmica referente à canção *Comfortably Numb*, presente no Capítulo 6 dessa dissertação.

Com isso, propõe-se uma análise profunda do processo de adaptação da obra em questão, buscando como resultado, não a interpretação precisa do discurso dos artistas envolvidos na confecção de tal filme, e sim o estudo das relações que permeiam o processo de adaptação e as consequentes relações resultantes entre a intersecção de diferentes meios de expressão artística.

Para a possibilidade de um estudo aprofundado de tais relações e processos tem-se como opção o estudo de fragmentos da obra, fragmentos esses escolhidos pelo autor dessa dissertação, de acordo com a complexidade das relações apresentadas e não pelo nível de relevância narrativa das cenas.

Faz-se necessário, primeiramente, apresentar as teorias empregadas na análise, pormenorizando seus conceitos e seus autores.

2.1. O Título – O Signo Estético e o Texto Poético

Partindo do princípio que a obra poético-musical em questão teve como base um texto verbal usado como canto, primeiro é necessário conceitualizar a estrutura formal da expressão verbal humana, tendo como principal foco a expressão poética, carregada e construída a partir de signos estéticos e suas especificidades, para em um segundo momento analisar-se as formas possíveis de tradução do meio poético-verbal para o meio audiovisual do filme.

As definições e complementaridades da discussão sobre a expressão poética e artística ou mais profundamente sobre o próprio signo estético ultrapassam as fronteiras da exatidão, abrindo um leque e um diálogo entre vários pensamentos, teorias e exemplos plausíveis de se vivenciar no campo teórico da semiótica, mas tem-se um chão que pode ser pisado com segurança:

“As obras artísticas não significam, mas são¹”.

Júlio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica*, pormenoriza a condição específica do signo estético. Primeiramente, conceituando os signos em Ícones, Índices e Símbolos.

1 FABRI, Albrecht *apud* CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Sendo os Ícones signos que guardam semelhança entre suas qualidades, seu significado e o objeto representado; os Índices sendo representações ainda mais fiéis ao objeto representado, guardando não só semelhanças, mas a precisão matemática dos mesmos; e por fim, sendo os Símbolos representações de convenções ou hábitos preestabelecidos.

É claro que essas conceitualizações apenas corroboram as teorias de Charles Sanders Peirce, um dos fundadores do pragmatismo e da Semiótica, que estabeleceu a diferença entre Signos-Em (ícones), Signos-De (índices) e Signos-Para (símbolos)².

Em um próximo momento e com o intuito de conceitualizar o signo estético, Plaza nos dá como definição ou intenção conceitual a ideia de que um signo estético é um Ícone que reflete e representa a sua própria condição de signo. Deixa, dessa maneira, de representar algo que está fora dele e assim interrompe o processo de interpretação do signo, negando-se como processo de semiose ou produção de significados.

Sendo o signo estético não representativo de um objeto que está fora dele, constitui-se, então, ele mesmo, como objeto real no mundo, não permitindo dessa forma a separação entre o seu significado e seu significante. Para o presente estudo o signo estético mais relevante é o texto poético, mais especificamente as letras musicadas por Roger Waters e a imagem cinematográfica construída a partir desse texto.

O texto poético traz consigo aquilo que Haroldo de Campos chama, a partir de leituras de Max Benze, de informação estética, diferenciando-a de informação semântica e informação documentária, sendo a informação todo processo de signos que exhibe um grau de ordem.

Campos define os conceitos de informação documentária como a reprodução de algo observável, informação semântica como algo que vai além do observável e informação estética como uma forma de organizar os signos de modo imprevisível e improvável³.

Dessa maneira, nessa forma única de ordenar os signos, o texto poético, rico em informações estéticas, apresenta alto grau de fragilidade em sua forma, já que em princípio se torna impossível a alteração na sequência de signos verbais ordenados pelo escritor, sequência essa que faz do texto uma obra de arte.

Assim, encontra-se a principal problemática do presente trabalho: a inicial impossibilidade da tradução do texto poético.

2 PLAZA, 1987.

3 CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.21.

2.2. Recriando Tijolos – A Tradução Criativa e a Recriação Artística

É claro que o que mais se destacará nesse trabalho é a possibilidade, e não o contrário, da tradução de um texto poético para um texto fílmico, configurando dessa maneira uma tradução entre duas linguagens distintas: a verbal e a audiovisual, mas para avançar-se nesse sentido, faz-se necessário pensar o conceito de tradução.

Ronan Jakobson, em seu livro *Linguística e Comunicação*, distingue três espécies de tradução: 1) a tradução intralingual, que é a reformulação de signos por meio de outros signos da própria língua; 2) a tradução interlingual, que é a tradução propriamente dita de uma língua para outra língua; 3) a tradução intersemiótica, que é a transmutação de signos verbais para signos não verbais⁴.

Desta forma, encontra-se no conceito de tradução intersemiótica o suporte teórico adequado para o estudo de adaptação de um texto verbal para um texto fílmico, mas antes faz-se válido o aprofundamento dos conceitos de tradução.

O provérbio italiano *tradutor, traditore* (tradutor, traidor) citado na maioria dos textos teóricos sobre tradução, lança luz na questão da intraduzibilidade do texto poético, deixando claro que o ato de traduzir é o ato de se trair o texto original, tirando dele sua forma original.

Haroldo de Campos ilumina mais uma vez essa questão, criando o conceito de recriação poética, transcrição ou tradução criativa, demonstrando que o trabalho de um tradutor consiste não menos do que reescrever o original em outra língua, elevando dessa maneira o ato de traduzir ao próprio fazer artístico. Nesse tipo de tradução, Campos propõe não só a tradução dos significados, mas a recriação dos próprios signos, de sua forma, ordem e propriedades sonoras⁵.

Sávio Nienkötter, prefaciando a tradução de Odorico Mendes para *Iliada* de Homero⁶, também afirma a tradução criativa, apontando que o trabalho do tradutor não está em dizer o que foi dito no original e sim fazer o que foi feito pelo escritor, refazendo o seu caminho. Em outras palavras, apenas com um senso artístico pode-se recriar, em outra língua, um texto poético, levando em consideração a métrica, as sílabas tônicas, a rima (apoio fonético), as aliterações, as paranomásias (semelhança fônica) e os compassos (ritmo).

4 JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

5 CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.24.

6 HOMERO. *Iliada*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

Também desta forma, Jakobson aponta como possibilidade de tradução para o texto poético o uso da transposição criativa, ficando claro que o procedimento de tradução intersemiótica, criativa, no caso da adaptação de um texto poético para o cinema, se faz correto⁷. São esses alguns dos conceitos e procedimentos que serão usados nessa dissertação para o estudo da adaptação do álbum *The Wall*, do grupo *Pink Floyd* para o cinema.

2.3. Tijolos que Falam – O Dialogismo

A partir do estudo em estilística contemporânea, Mikhail Bakhtin⁸ define o conceito de dialogismo observando o conjunto de fenômenos pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal que formam a estrutura de organização artística do romance moderno. O conceito de dialogismo estende-se mais profundamente para o nível interno do texto, da relação das próprias palavras num texto e na relação do autor com o leitor, mas trarei à luz aqui questões relacionadas ao estilo literário romanesco e suas aplicações em textos narrativos literários ou fílmicos.

Tais fenômenos são de fundamental importância para o estudo de textos modernos e só foram precisamente observados após os estudos do crítico literário em questão.

Observo no romance moderno, com base nesses estudos, a presença de diferentes discursos entrelaçados e tensionados das mais diferentes formas; Bakhtin define essas unidades estilísticas de composição em cinco formas: em primeiro lugar, a expressão básica do autor e todas as suas variações; em segundo, a inclusão no texto de formas de narrativa oral que trazem aos discursos características regionais, nacionais, sociais ou mesmo ideológicas; em terceiro lugar, formatos preconcebidos e tradicionais como reprodução de diários e cartas; em quarto lugar, discursos que estão fora do escopo discursivo do autor, como citações filosóficas, científicas, retóricas e morais e, por fim, em quinto lugar, o discurso independente e individual de personagens do romance.

Essas formas composicionais podem dialogar entre si gerando diferentes formas de interação, resultando numa malha de discursos e imagens diferentes que tendem a se harmonizar, complementar e se chocar gerando e movimentando a estrutura do romance. Essa

7 JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

8 BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.28-29.

relação entre diferentes discursos dentro de um mesmo texto segue e respeita uma ordem estilística superior que não pode ser representada por apenas um desses discursos.

Com isso, Bakhtin define o romance como um conjunto de combinações de discursos, estilos, línguas e formas literárias que dialogam entre si, servindo e refletindo o sentido de uma ordem superior. Com essa definição, posso também definir o dialogismo como o resultado dessas interações e diálogos entre esses diferentes discursos apresentados.

Complementando e elucidando tais conceitos para o estudo de textos filmicos é pertinente ressaltar que a presença desses discursos pode ser observada nos mais diferentes elementos que constituem uma obra audiovisual.

No caso do texto escrito, esses discursos são sempre apresentados através de palavras faladas e imaginadas pelo leitor na forma que este desejar, já no caso de textos filmicos esses discursos são caracterizados e apresentados concretamente através de formas musicais da trilha sonora, diálogo dos personagens declamados com vozes e sotaques definidos e composições e texturas fotográficas e simbólicas apresentadas na tela.

A estrutura da narrativa romanesca fílmica tem por consequência ainda mais elementos discursivos para se combinarem, gerando assim relações dialógicas distintas, porém semelhantes às dos textos escritos, com isso aumenta-se a potencialidade desses conceitos definidos por Bakhtin no uso da análise de textos filmicos.

2.4. As Vozes dos Tijolos – O Romance Polifônico

A partir do estudo da vasta obra literária do também russo Fiódor Dostoiévski, Mikhail Bakhtin desenvolveu suas teorias sobre a narrativa polifônica, dando a Dostoiévski o mérito de criador do romance polifônico.

A definição de romance polifônico de Bakhtin não deixa dúvidas quanto à importância das relações dialógicas na estrutura narrativa do romance, ressaltando o potencial de cada voz e de cada discurso.

“A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.”⁹

9 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.04.

Sendo assim, o romance polifônico caracteriza-se pela multiplicidade de vozes, e mais do que isso, pela existência de independência e autonomia nas diferentes vozes do romance.

Essa multiplicidade de vozes relaciona-se de diferentes formas, através de conflitos, atritos, somas e intersecções em diferentes níveis, gerando assim diálogos internos e externos ao romance.

O filme *Pink Floyd The Wall* apresenta-se através de sequências referentes a canções independentes, criando dessa forma um mosaico de vozes que se relacionam entre si, mas que conservam em seu discurso particularidades e características específicas.

Diferentes pontos de vista sobre a personalidade de Pink são construídos a partir das canções e sequências do filme, personificados em vozes independentes, que ora saem dele, ora saem dos personagens que com ele contracenam, colocando-os em diálogo, discussão, confirmação, resposta ou até novas perguntas para Pink.

Bakhtin ressalta esse mesmo recurso utilizado por Dostoiévski em *Crime e Castigo*:

“Todas as possíveis apreciações e os pontos de vista sobre sua personalidade, o seu caráter, as suas ideias e atitudes são levadas à consciência e a ela dirigidas nos diálogos com Porfiry, Sônia, Svidrigáilov, Dúnia e outros. Tudo o que ele vê e observa – seja as favelas de Petersburgo, seja a Petersburgo dos monumentos, todos os seus encontros fortuitos e pequenas ocorrências – tudo isto é inserido no diálogo, responde às suas perguntas, coloca-lhe novas perguntas, provoca-o, discute com ele ou confirma as suas ideias.¹⁰”

Diálogos internos (intratextuais) apresentam-se quando diferentes ideologias, temáticas, discursos, imagens, formas de expressão, estilos, sotaques e línguas se chocam no espaço narrativo e diálogos externos (intertextuais) apresentam-se quando o diálogo, por exemplo, se forma a partir da relação da obra com outras obras, autores e a própria história ou da relação do autor com a obra, os personagens e o próprio expectador.

No filme, vê-se a presença de diálogos intratextuais nas canções e sequências de imagens, na medida em que planos que trazem diferentes abordagens são justapostos criando choques e embates entre diferentes formas de representação e de discursos. Também apresentam-se diálogos intratextuais em planos onde o som, a música e as imagens trazem,

10 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.75.

em sua montagem, diferentes pontos de vista, criando dessa forma um diálogo que ocorre internamente ao plano cinematográfico.

Diálogos intertextuais também são apresentados em canções e sequências onde outras obras do grupo Pink Floyd, do cineasta Allan Parker ou do ilustrador Gerald Scarfe são evocadas, além de citações referentes à biografia de Roger Waters, Syd Barret e da própria Inglaterra como nação.

Mesmo com formas tão diferentes de diálogo é no discurso dos personagens de um romance polifônico que se evidenciam os confrontos mais marcantes e diferentes ideologias, além das visões de mundo que podem aflorar através dos personagens sem serem subjugadas umas pela outras ou pelo próprio autor ou narrador.

No filme, esses confrontos são evidenciados com as contraposições entre os discursos de diferentes personagens, a mãe e a esposa, assumindo papéis semelhantes e em outros momentos contraditórios.

Através do discurso dos personagens, Pink e suas múltiplas projeções se opõem bravamente à linha repressora de seu professor (*Another Brick In The Wall Part 2*), se alinham ao teor autoritário e repressor do mesmo (*In The Flesh*), se rendem diante de seus medos e luto (*Goodbye Cruel World* e *Nobody Home*), se revoltam e se levantam impiedosamente contra todos e contra si mesmos de forma energética (*Another Brick In The Wall Part 3*), buscam em uma mulher o amor demãe (*Mother*) e os prazeres que só uma prostituta pode lhes dar (*Young Lust*), construindo uma teia de discursos e pontos de vista contraditórios, complementares e, em alguns casos, semelhantes, mas nunca subjugando ou supervalorizando uma visão em detrimento de outra, tornando-se assim, ele o próprio veículo de polifonia no romance, assumindo diferentes discursos e até diferentes personagens.

Outra característica do romance polifônico que se pode ressaltar é a ideia de simultaneidade temporal; as vozes internas do romance, mesmo quando vindas de diferentes tempos narrativos, podem conviver no mesmo espaço, para que não se subordinem a uma relação de causa e efeito. Desta forma é possível a presença de espaços narrativos improváveis, apresentando uma interpretação do mundo onde até mesmo várias etapas do desenvolvimento de um indivíduo são contextualizadas no mesmo espaço, gerando diálogos de seus personagens com seus próprios “duplos” de outros tempos, num mesmo espaço cênico. Bakhtin exemplifica essa característica na obra de Dostoiévski:

“Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu alter ego e com sua caricatura. Essa mesma particularidade de Dostoiévski explica o fenômeno habitual das personagens duplas em sua obra. Pode-se dizer francamente que Dostoiévski procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente.”¹¹”

Em *Pink Floyd The Wall*, o uso desse recurso é recorrente, em várias cenas do filme o uso de “duplos”, espaços narrativos improváveis e o ato de transformar uma contradição interior de um personagem em dois indivíduos são características sempre presentes.

Uma cena bastante explícita desse diálogo entre duplos em *Pink Floyd The Wall* é a sequência posterior à da canção *Nobody Home*. O menino Pink ao adentrar um hospital de guerra vazio, chega até uma sala distante, onde lá encontra o seu “duplo”, mais velho, em estado de alienação mental, com o uniforme de um possível manicômio e a expressão de total insanidade. Um claro exemplo da presença do “duplo” de Pink.

A próxima sequência apresenta o plano em que o menino Pink observa seu “duplo” assistindo TV no campo de batalha.

Percebe-se no filme, que os medos, os sentimentos, os traumas e as desesperanças de Pink são personificadas em seus duplos, alter egos e em outros personagens; são suas figuras infantis, o artista sensível, o roqueiro nazi fascista, sua esposa, sua mãe, seu professor, o Juiz, os personagens que figuram em sua TV, entre outros, como expressões de seus diferentes discursos, caracterizados como figuras independentes e com discursos independentes, que estão todo o tempo a dialogarem entre si através das letras das canções, da trilha sonora, das imagens em cena.

Em Dostoiévski, Bakhtin observa que fatos passados que continuam vivos dentro do discurso da personagem podem ser introduzidos no romance, mantendo dessa forma a consonância com a simultaneidade das vozes do romance polifônico.

“Por isso suas personagens também não recordam de nada, não têm biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados. São apenas esses fatos da biografia da personagem que Dostoiévski introduz nos seus romances, pois estão em

11 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.28.

consonância com o princípio dostoiévskiano da simultaneidade.¹²”

No filme *Pink Floyd The Wall* observa-se o uso de recurso semelhante, na medida em que todas as cenas que demonstram as memórias e recordações de Pink são vividas por ele no presente, sem de fato se tornarem fatos biográficos de seu passado, tornando-se eventos ocorridos simultaneamente ao seu tempo presente.

Outro ponto importante é que as relações dialógicas em um romance polifônico não precisam, necessariamente, atingir um resultado definido, uma solução ou mesmo um desfecho; a mistura dessas vozes não acontece, apenas se chocam, gerando questões filosóficas aporéticas de uma determinada época ou perspectiva; é no diálogo e não na soma entre as vozes que surgem o conhecimento e os fatos.

As vozes são claramente convicções e pontos de vista e não teses e antíteses como acontece na dialética, aproximando-se dos diálogos socráticos de Platão¹³, onde são levantados diferentes modos de se conceitualizar certas virtudes, relativizando a fragilidade de certos conceitos e, por fim, deixando as questões em aberto inconcluídas.

Mesmo que apresentado como um drama e, apesar de seu fim nos apresenta um possível grande desfecho da narração através da dramaticidade do julgamento final, em *Pink Floyd The Wall* as questões permanecem abertas, em suspenso e não há certezas ou conclusões a serem tiradas; a obra, livre dessa obrigação pode sugerir-se como um espaço aberto à reflexão de vários temas e situações e não se fechar em valores morais ou em clichês românticos de felicidade ou tragédia eterna.

12 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.29.

13 PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores). p.12

3. Tijolos Reais – Referências Biográficas e Contextualização Histórica

O grupo musical Pink Floyd começou suas atividades artísticas em 1965, formado pelos estudantes universitários Roger Waters, Nick Mason, Richard Wright e liderados por Syd Barret, principal cantor, compositor e escritor do grupo.

É desta época que datam os primeiros lançamentos da banda, os singles *Arnold Layne* e *See Emily Play* e o seu primeiro *long play*, intitulado *The Piper at Gates of Down*, composições de Syd Barret, carregadas de elementos inspirados em contos de fadas, fábulas infantis e humor psicodélico.

Mesmo com o colapso mental repentino de Syd Barret em 1968, ele ainda seria mantido na formação, mas David Gilmour é chamado para substituí-lo, pela sua incapacibilidade como guitarrista e cantor. Barret foi mantido ainda na formação por pouco tempo, mas logo substituído totalmente. Desta fase de transição é o álbum *A Saucerful of Secrets* de 1968.

Com a saída de Syd Barret, o baixista Roger Waters se torna o principal cantor, compositor e escritor da banda, com a qual compôs e interpretou mais de 10 álbuns, tendo alcançado nos anos 70 grande sucesso de público e de crítica com os álbuns *Dark Side Of The Moon* de 1973, *Wish You Were Here* de 1975, *Animals* de 1977 e *The Wall* de 1979, considerados obras-primas por estudiosos e críticos de todo o mundo.

Durante as gravações de *The Wall*, em 1979, Richard Wright deixaria a banda por alguns anos e, em 1985, seria a vez de Roger Waters deixar o grupo. Mesmo sem a sua principal força criadora o grupo continuou, tendo David Gilmour como principal cantor e compositor.

O grupo ainda lançou dois álbuns com canções inéditas, sem a participação de Roger Waters, *A Momentary Lapse of Reason* de 1987 e *The Division Bell* de 1994.

As referências biográficas no filme *Pink Floyd The Wall* são muitas: Roger Waters, principal compositor e escritor das músicas do álbum e do roteiro do filme, é filho de Eric Fletcher Waters, um soldado morto na batalha de Anzio, durante a segunda guerra mundial, em 1944, fato que marcou algumas de suas canções durante toda a sua carreira: *Corporal Clegg* do álbum de 1968, *A Saucerful of Secrets*, onde é narrada a história de um soldado que

perde a perna durante a guerra, *Free Four* do álbum de 1972, *Obscured by Clouds*, onde é citada a morte de seu pai em uma trincheira, *Us and Then* do álbum de 1973, *Dark Side Of The Moon* também citando a morte do pai na linha de frente do batalhão, além das canções extraídas dos dois álbuns que compuseram a trilha sonora do filme em questão, *The Wall* de 1979, com a canção *Another Brick in The Wall Part I* e o álbum completo dedicado a seu pai *The Final Cut*.

Desta forma, percebe-se a narrativa de *The Wall* como resultado de vários estudos e composições anteriores de Roger Waters em relação à perda de seu pai na guerra. No documentário *Other Side of The Wall* Roger comenta:

"Meu pai foi morto na sangrenta e estúpida guerra. É como uma novela, quase autobiográfica.¹⁴"

Outra referência biográfica contida na obra em questão é o fato de Syd Barret, compositor, cantor e guitarrista da primeira formação do grupo Pink Floyd e também amigo de Roger Waters desde o início de seu interesse pela música, na adolescência, ter passado por um processo de alienação semelhante ao retratado no filme. De acordo com Roger Waters :

"Syd aparece bastante no *The Wall*. Naquela parte do filme onde o cigarro queima por entre os dedos. Vi isso de perto, quando entrei na sala. Minha amizade com ele e sua doença, combinadas, proveem uma grande oportunidade para o pesar; é triste, muito triste. Ainda fico muito triste com isso.¹⁵"

Syd Barret sofreu fortes distúrbios mentais e emocionais e teve que abandonar o grupo em 1968. Ele morou por anos em um hotel em Londres e as cenas do protagonista *Pink* alienado em seu quarto de hotel é referência biográfica explícita desse período de sua vida.

Outra cena do filme inspirada na vida de Syd Barret é a cena da depilação completa do personagem *Pink*, fato esse também vivido por ele no tempo em que viveu no mesmo hotel. O tecladista do grupo Pink Floyd, Richard Wright, comenta tal episódio:

"Ele tinha raspado todo seu cabelo. Pesava entre 100 e 110Kg. Sem sobrancelhas, sem pêlos.¹⁶"

14 WATERS, Roger. *The other side of the wall*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (25min.)

15 WATERS, Roger. *The other side of the wall*. Rio de Janeiro: Sony Bgm, 1999. 1 DVD (25min.)

16 WRIGHT, Richard. *The Pink Floyd & Syd Barret story*. Rio de Janeiro: Indie Records, 2001. 1 DVD (49min.)

Estas não são as únicas referências da vida de Syd Barret nas obras do grupo musical *Pink Floyd*, a canção *Brain Damage*, do álbum de 1973 *Dark Side of The Moon*, foi certamente inspirada nos problemas psicológicos de Syd Barret e a canção *Shine On You Crazy Diamond*, do álbum de 1975 *Wish You Were Here*, é uma grande homenagem a ele, que na ocasião da gravação do tema, no estúdio *Abbey Road*, esteve presente após sete anos sem encontrar os companheiros de grupo e causou profunda aflição a todos, já que os músicos, incluindo Roger Waters, não puderam reconhecê-lo em um primeiro momento, tamanha a sua transformação física e psicológica. Roger Waters lembra:

"Fiquei sem saber quem era por um longo tempo. Acho que ninguém o reconheceu por um tempo."¹⁷

Roger Waters, no documentário *Other Side of The Wall*, fala sobre sua inspiração e o fato em sua carreira à frente do grupo musical *Pink Floyd* que culminou na realização de *The Wall*:

"Ela veio no final de uma turnê que fizemos no verão de 1977, onde estivemos em vários estádios enormes e foi uma experiência muito depressiva pois a maioria das pessoas não conseguia ver ou ouvir nada, tinha todo tipo de obstáculo entre o público e o palco, onde as pessoas estavam fazendo o seu próprio show, soltando fogos de artifício uns contra os outros e conforme a turnê prosseguia, me sentia cada vez mais alienado das pessoas que eu estava entretendo. Tinha um cara em particular na primeira fila que estava realmente se divertindo, gritando e se jogando em cima de todos. Acabei perdendo a paciência, foi quando acabei seguindo-o e assim que cheguei perto o suficiente, dei um tapa na cara dele. Me choquei com o incidente. É muito errado me expor em ira... Foi então que parei para pensar no que tudo isso significa... Então, a ideia teatral de atravessar um muro, em cima do palco, fazendo parte da cena e reconstruindo as sensações vividas naquele episódio."¹⁸

O muro de Berlim também se configura como uma forte inspiração a Roger Waters. Nascido em 1945, filho de um soldado morto na segunda guerra mundial, pode ser considerado um “baby boomer”, denominação dada a pessoas que nasceram durante o pós-guerra, cresceram em um período de fortes mudanças políticas e chegaram aos anos sessenta como jovens rebeldes, tornando-se os responsáveis pelo movimento “flower power”.

O grupo musical *Pink Floyd* surgiu nos anos sessenta, mais precisamente no ano de 1967, liderado por Syd Barret, que na época além de ser o principal compositor e músico da

17 WATERS, Roger. *The Pink Floyd & Syd Barret story*. Rio de Janeiro: Indie Records, 2001. 1 DVD (49min.)

18 WATERS, Roger. *The other side of the wall*. Rio de Janeiro: Sony Bgm, 1999. 1 DVD (25min.)

banda, representava muito da inquietação experimental da arte de vanguarda inglesa desse período.

No filme *A Technicolor Dream*, dirigido por Stephen Gammond, é possível confirmar a magnitude e a importância do grupo musical para as atividades artísticas de vanguarda desse período.

O filme retrata o evento *The 14 Hour Technicolor Dream*, realizado no dia 29 de abril de 1967, no Alexandra Palace em Londres e os acontecimentos predecessores e simultâneos que marcariam a geração dos anos sessenta na Inglaterra, como as *Marchas do CND* (Campanha para o Desarmamento Nuclear), no início dos anos 60, a leitura de poemas no Albert Hall, a fundação da *London Free School*, o *International Times*, o *UFO Club* e o *Notting Hill Carnival*.

"O legal era que pela primeira vez na história uma geração mais jovem estava reagindo porque não queria guerras, comida ruim e nada daquela porcaria. Havia uma unificação dessa geração com as pessoas questionando suas supostas melhores coisas, dizendo: Por que temos que aceitar estas regras? E as bandas eram o elo. Bandas como Soft Machine e Pink Floyd como que comandavam a marcha. Eles davam o ritmo, a energia."¹⁹

Reconhece-se aqui, o envolvimento do grupo musical *Pink Floyd* com as causas e lutas dos movimentos underground dos anos 60 na Inglaterra, além de possibilitar a participação dos integrantes do grupo no processo político em que o mundo se encontrava vinte e dois anos após o término da Segunda Guerra Mundial.

A geração pós-guerra chega a sua maturidade trazendo um grande espírito contestador, decorrente da insatisfação e desilusão vividas a partir da experiência da guerra em suas vidas.

Sendo assim, a metáfora do muro escolhida por Roger Waters pode remeter à construção do muro de Berlim em 13 de agosto de 1961, separando a cidade de Berlim em duas, a ocidental sob influência dos aliados Inglaterra, França e Estados Unidos da América e a oriental, sob influência da União Soviética, gerando uma situação de conflito e separação entre pessoas e famílias que perdurou por mais de vinte anos, gerando morte, violência e desilusão entre os anos de 1961 a 1989.

Em 21 de julho de 1990, em comemoração à queda do muro de Berlim, Roger Waters

¹⁹ AYERS, Kevin. *Technicolor dream*. Dirigido por Stephen Gammond. São Paulo: ST2, 2008. 1 DVD (156min.).

apresentou o show *The Wall – Live in Berlin* para mais de 250.000 pessoas, localizado entre a Praça Potsdamer e o Portão de Brandemburgo em Berlim, o concerto, transmitido via satélite ao vivo, viria a ser lançado em CD, LP e DVD pela Mercury Records.

4. Tijolos Que Cantam – Álbuns Conceituais, Ópera Rock e o Drama Musical

O álbum *The Wall*²⁰ é composto de 26 canções, e traz em sua capa, originalmente, apenas um muro branco e, posteriormente, em edições mais recentes, o nome do grupo manuscrito. Seu encarte interno traz desenhos de Gerald Scarfe, que mais tarde seriam transformados em animações para comporem a segunda parte das apresentações ao vivo do álbum e posteriormente do filme *Pink Floyd – The Wall*. Todas as letras das músicas são transcritas (reproduzidas) nos encartes pelo próprio Roger Waters.

Lançado em 30 de novembro de 1979, na Inglaterra, pela Harvest Records, o disco tem produção de Bob Ezrin, David Gilmour, James Guthrie e Roger Waters.

As apresentações ao vivo do grupo *Pink Floyd* para a turnê de lançamento de *The Wall* traziam a construção de um enorme muro na frente do palco onde a banda interpretava as canções do álbum na primeira parte do show e a segunda parte trazia a banda interpretando as canções atrás do muro, transformando o muro em uma enorme tela, onde eram exibidas animações e efeitos visuais.

O som do grupo *Pink Floyd* é considerado sinônimo do estilo *rock progressivo*, denominação esta que se estabeleceu a partir do começo dos anos 70, quando críticos de rock europeus e norte-americanos passam a chamar de *rock progressivo* o estilo musical de bandas de rock que apresentam canções e temas de longa duração, que avançam e se desenvolvem gradualmente, criando dessa forma, um paralelo com a composição erudita. Os arranjos trazem texturas, dinâmica, instrumentação e outros elementos sinfônicos, além de experimentações sonoras da música de vanguarda. Essas características foram decisivas para o uso de tal denominação.

Com o relativo aumento de lançamentos desse estilo os críticos e os próprios artistas criam novos estilos ou subgêneros para designar as diferentes influências que essas novas composições apresentam. Denominações como *art rock*, *progressivo sinfônico*, *space rock*, *fusion jazz*, *rock psicodélico*, entre outros, não conseguem representar com clareza suas diferenças e o termo *rock progressivo* acabou por compreender inúmeros estilos menores.

É claro que nunca houve um consenso em tal denominação, mas o que de fato tornou-

20 PINK FLOYD. *The Wall*. Londres: Harvest Records, 1979.

se uma característica comum entre vários subgêneros do rock progressivo é a livre apropriação de elementos musicais importados das mais diferentes tradições musicais, regionais e linguísticas.

É nesse contexto que as composições de *The Wall* se apresentam, trazendo diferentes influências e experimentações. O grupo utilizou para a composição dos 26 temas, elementos da música erudita, mais especificamente da ópera, da música pop dos anos 70, do folk inglês, da música eletrônica, entre outras, usando essa estrutura como forma de caracterizar diferentes personagens, situações, sensações e emoções vividas pelo protagonista.

O álbum apresenta-se como um drama musical, um texto dramático expressado a partir da música. O drama musical remonta às mais antigas formas de expressão: dos antigos rituais primitivos, passando pela origem da Tragédia Grega, persiste no Drama Medieval, chega a Comédia Madrigal, no Intermédio, na Pastoral, na Ópera e finalmente no próprio Cinema.

Ney Carrasco, em seu livro *Syngkronos*, mapeia de forma elucidativa esse percurso em que a música e a dramaturgia caminharam lado a lado, integrando-se e fundindo-se muitas vezes em uma só forma de expressão artística.

Esse caminho, segundo Carrasco, corre em direção ao que viria ser a poética musical do cinema, mas antes disso, muito se caminhou no sentido de equilibrar tais formas de expressão em uma só direção.

“Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. Tratando-se de uma obra de arte, a significação continua a possuir um grau de abertura, seu significado nunca será único e inquestionável. Apesar disso, a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante dessa combinação, a qual possui convenções próprias, diferentes das que regem uma ou outra individualmente.”²¹

Os mais diferentes estilos e formas de expressão dramáticomusicais se influenciaram e foram influenciados por diferentes formas de experimentação, tendo em seu percurso encontrado o Teatro Musical e a Ópera, acompanhados de elementos da sempre presente Comédia *dell'arte*. Depois foi a vez das primeiras experimentações sonoras dos espetáculos ópticos do começo do século XX e, enfim, o desenvolvimento pleno da música na era do

21 CARRASCO, Ney. *Syngkronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo. Via Lettera, 2003. p.21.

cinema mudo, quando com voracidade ela logo ganhou grande destaque, evoluindo rapidamente.

Este desenvolvimento ganhou força com a conquista do cinema sonoro, que logo possibilitou o uso de bases conceituais da ópera para desenvolver sua poética musical e seus elementos dramático-musicais próprios.

A integração entre drama e música em *The Wall* pode nos indicar a possibilidade deslumbrada por Roger Waters, e posteriormente em Alan Parker, em adaptar o material desse álbum dramático musical para um filme, atingindo de maneira mais profunda a natureza narrativa da obra original.

The Wall não é o único álbum a apresentar tais traços dramático-musicais. Nos anos 60 várias bandas começam a refletir e compor álbuns cujas faixas neles contidas convergem a um determinado propósito ou constroem uma única narrativa.

Comumente chamados de *álbuns conceituais*, muitos álbuns ganharam essa alcunha por trazerem canções que, de diferentes formas, formavam juntas um só conceito, diferentes das tradicionais coletâneas, onde os maiores sucessos ou as últimas composições de um ou mais artistas eram lançados em conjunto em formato long play, discos de vinil de doze polegadas, sem necessariamente terem algo em comum.

Os primeiros exemplos de álbuns conceituais de rock foram os trabalhos do grupo norte-americano de rock instrumental *The Ventures*, que a partir de 1961 traziam temas específicos para seus lançamentos como surf music, country, aventuras espaciais e temas de televisão, criando dessa maneira álbuns temáticos ou aventuras musicais.²²

Os anos de 1966 e 1967 foram marcados por um grande número de lançamentos considerados *álbuns conceituais*. Inspiradas pela nova cultura psicodélica, várias bandas arriscaram esse formato: o *The Beach Boys* lançou *Pet Sounds*, um álbum que pode ser considerado conceitual pelo estado emotivo das canções, mas não pela presença de uma narrativa.

The Beatles lançou *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, um álbum conceitual em seu nível estético, com a capa inspirada no fato de uma rádio ter anunciado que Paul McCartney havia morrido em um acidente de carro, por isso o velório retratado e a ideia de

22 BEVERHOUDT, A. E. The fabulous ventures.. Sandcastle VI.

Disponível em <<http://www.sandcastlevi.com/ventures/venthst.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2010

uma banda que substitui a banda original, narrativa essa que não está presente diretamente no álbum.

Frank Zappa and The Mother of Invention's, com *Freak Out!*, apenas sugere uma narrativa, usando a personagem Suzy Creamcheese para construir o conceito do álbum.

Face to Face, álbum conceitual da banda *The Kinks* traz vários traços narrativos em suas canções, mas não chega a construir inteiramente uma só peça.

Moody Blues com sua obra-prima *Days Of Future Passed* narra um dia na vida de um homem, do amanhecer ao anoitecer e *The Who* com *The Who Sell Out* traz faixas, não incluídas em outros álbuns, unidas por propagandas e locuções de uma rádio pirata imaginária.

Em 1968, a banda inglesa *The Pretty Thing* lança seu álbum conceitual *S. F. Sorrow*, um álbum de rock que traz pela primeira vez uma clara narrativa: a história do protagonista *Sebastian F. Sorrow*. O álbum foi inspirado em um conto escrito pelo próprio guitarrista e cantor da banda, *Phil May* e, sem dúvida, guarda grandes semelhanças com *Tommy*, do *The Who*, que seria lançado no ano seguinte.

Em 1969, com o álbum *Tommy*, o grupo britânico *The Who* autoproclama sua obra como *Ópera Rock*, diferenciando-a ou determinando-a como um *álbum conceitual narrativo*.

Podemos entender *Ópera Rock* como um drama musical, baseado na sonoridade do rock, em que seu formato apresenta livres apropriações de conceitos específicos da composição musical operística. Entende-se aqui, Rock, como estilo musical onde a guitarra é o principal instrumento solista e sonoridade recorrente dos acompanhamentos.

O álbum *Tommy* narra a história de Tommy Walker, cujo pai foi considerado morto em uma batalha durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1921, após o término da guerra, o pai de Tommy retorna à sua casa e mata o novo amante de sua esposa. O fato é assistido por Tommy, que após o episódio se torna um menino surdo, cego e mudo. Durante sua infância, sofre abusos por parte de seus familiares; já adulto ele se encontra no jogo de pinball e torna-se um grande mestre neste jogo, angaria fãs por todo o mundo e um médico lhe cura. Após sua cura, Tommy se torna uma figura messiânica e prossegue com um plano de levar seus fãs até a luz, plano esse que falha quando seus seguidores duvidam de seus métodos.

A versão encontrada no álbum original não demonstra tal clareza na narrativa e o *The*

Who acabaria por revisitar a obra em outras ocasiões: em 1972, com uma versão do álbum executada pela Orquestra Sinfônica de Londres com os integrantes do grupo, acompanhados de outros cantores, interpretando cada personagem; em 1975, quando o cineasta Ken Russel adaptou para o cinema, também contando com os integrantes do grupo no elenco do filme e em 1993, quando o guitarrista do grupo Pete Townshend e o diretor Des MacAnuff escreveram e produziram a versão em musical da Broadway para a peça.

Ainda nos anos 60, o grupo inglês de rock *The Kinks* começaria a lançar uma série de álbuns conceituais considerados óperas rock, como *Arthur* (1969); *Preservation: Act1* (1973); *Preservations: Act2*(1975) e *Schoolboys in Disgrace*(1976), consolidando assim o estilo e sua denominação.

Outros grupos de rock progressivo seguiram na mesma direção, trazendo álbuns conceituais, com narrativas hora mais claras, hora mais subjetivas, como o *Jethro Tull* com seu álbum paródia *Thick as a Brick*; *Yes* com *Tales from Topographic Oceans*; *Rick Wakeman* com *The Six Wives of Henry VIII* e *Journey to the Center of the Earth*, esse último baseado na obra de Júlio Verne; *Genesis* com *The Lamb Lies Down on Broadway*, o não tão progressivo *David Bowie* com *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, entre muitos outros exemplos.

A partir dos anos 70 a composição de álbuns conceituais de rock aumentou consideravelmente e passou a ser, inclusive, marca registrada do rock progressivo.

O próprio grupo *Pink Floyd* a partir dos anos 70 passa a compor apenas álbuns conceituais, lançando e apresentando temas específicos e buscando unidades estéticas para cada um deles. Em 1974 lança o álbum *Dark Side Of The Moon*, uma peça musical sobre a loucura, que mesmo sem trazer uma narrativa clara, apresenta grande preocupação e um excelente trabalho de continuidade musical, criando uma peça única apenas pela sucessão de canções independentes.

Em 1975, outro disco conceitual do grupo *Pink Floyd* é lançado, *Wish You Were Here*, um álbum em homenagem ao antigo guitarrista da banda, Syd Barret, trazendo uma enorme coesão estética entre os temas e os assuntos abordados nas letras das canções.

Por fim, antes do lançamento de *The Wall*, o grupo lança *Animals*, em 1976, um também álbum conceitual, baseado na obra de George Orwell, A Revolução dos Bichos (*Animal Farm*), onde Roger Waters explicita em suas letras, críticas às condições sócio

políticas da Inglaterra nos anos 70.

Faz-se necessário aqui, traçar um paralelo entre a busca por uma continuidade dramático-musical nos álbuns conceituais desse período e esse mesmo desafio, antes experimentado por compositores de ópera. A ópera, a partir do século XV, passou por um processo semelhante, guardadas as devidas proporções, como descreve Ney Carrasco em sua obra *Syghkronos*:

“Há uma dicotomia na busca pela unidade operística que viria a ser uma constante ao longo da história da ópera; por um lado, a unidade alcançada pela sucessão de peças musicais independentes justapostas; por outro, a tentativa de unir por meio da música contínua.”²³

No centro dessa questão estão as diferentes visões entre a tradição francesa e a tradição italiana da ópera, de um lado a valorização do drama e do outro a valorização da música, respectivamente, dando início a uma reflexão sobre a própria essência do drama musical. A tradição francesa trazia em suas composições o uso destacado do recitativo enquanto a tradição italiana trazia o uso das árias. O recitativo é um gênero musical em que é permitido ao cantor o uso do tempo da fala enquanto a ária traz um formato mais próximo do que chamamos de canção.

Observa-se nos álbuns conceituais de grupos de rock progressivo o surgimento e a tentativa de incorporar uma narrativa dentro de um estilo musical, por isso, a primeiro momento, a supervalorização da música, do canto e o conseguinte uso de canções justapostas é o que norteiam as composições dos músicos nesse período.

A estruturação dos álbuns conceituais traz paralelos com a composição de óperas, mas na maioria dos casos, apenas apropriando-se livremente de alguns elementos desse estilo, experimentando-os e utilizando-os de formas diferentes.

No caso de *The Wall* não é diferente; como álbum conceitual de uma banda de rock progressivo, pois traz uma narrativa fragmentada em canções independentes, mas em certos momentos o uso da música contínua também se faz presente.

Outros elementos vindos da tradição operística são usados e adaptados no álbum e no filme: corais, recitativos e árias aparecem com um uso livre, algumas vezes apenas lembrando ou citando o uso que se faz na ópera, mas mesmo assim se fazem presentes.

23 CARRASCO, Ney. *Syghkronos*: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003. p.45.

As músicas, mesmo sendo canções independentes, são quase todas ligadas umas às outras, apresentando raramente pausas, tornando assim o fluir do drama mais suave e contínuo.

O uso do coral aparece em *When The Tigers Broke Free, Another Brick in the Wall Part 2* onde um coro de crianças canta o refrão da música, em *Bring the Boys Back Home* quando os soldados e seus familiares conclamam pela volta dos soldados que ainda ficaram na guerra e em *The Trial* quando um coral pede a derrubada do muro.

No filme, a canção *When The Tigers Broke Free* introduz o drama de *The Wall*, trazendo um coral de vozes masculinas e fazendo o papel da abertura, recurso operístico chamado *Overture*.

É interessante ressaltar que no filme várias peças musicais foram incluídas e/ou regravadas, adicionando-se a elas cordas e diferentes arranjos, aproximando-as ainda mais da linguagem operística e erudita. Da canção *Mother*, por exemplo, só foram usadas as vozes originais, tendo sido rearranjada com cordas, efeitos sonoros, uma banda marcial e outros instrumentos diferentes dos usados na versão original do álbum.

Na canção *Bring The Boys Back Home* foi incluído novo arranjo de coral e em *In the Fresh* e *Stop* foram regravadas as vozes, substituindo-se as vozes originais de Roger Waters pelas do ator Bob Geldof. A canção *Hey You*, do álbum, foi suprida da versão cinematográfica e *What Shall We Do Now?*, canção gravada para o álbum *The Wall*, mas que não entrou na versão final, foi adicionada ao filme, além da canção *Outside The Wall*, que ganhou completa regravação.

Várias músicas são ligadas a partir do uso de um recurso narrativo denominado *leitmotiv*, um outro recurso musical operístico usado em *The Wall*, que contribuiu para a construção de uma maior continuidade musical.

Musicalmente, pode-se conceitualizar *leitmotiv* como um tema musical recorrente dentro de uma obra, geralmente associado a um personagem, uma ideia ou um lugar.

Este recurso musical foi amplamente utilizado na composição de óperas francesas do começo do século XVIII, como as dos compositores André Grétry e Étienne Méhul, mas é na obra do compositor alemão Richard Wagner que este conceito foi explorado mais profundamente, como na peça *O Anel*

de *Nibelungos*, um ciclo formado por quatro óperas épicas, que trazem adaptações de personagens mitológicos das sagas Nórdicas e do poema épico *Nibelungenlied*²⁴.

Mesmo tendo outros exemplos de compositores que utilizaram tal recurso em suas obras, pode-se observar a originalidade de *O Anel de Nibelungos* pelo desenvolvimento e combinações no amplo uso desse recurso narrativo-musical.

Mais recentemente, a partir da conquista do cinema sonoro, tal recurso é utilizado na composição de trilhas sonoras para cinema e musicais da Broadway, podendo trazer a dimensão de um personagem ou situação para a cena, mesmo sem mostrá-lo, ou reforçar sua presença em cena.

Em *The Wall*, o tema da canção *Another Brick in the Wall*, dividida em três partes distintas no álbum, reaparece em quase todas as canções tecendo, dessa maneira, um fio condutor para a narrativa e configurando-se como o *leitmotiv* da obra em questão.

A Figura 1 traz a partitura musical do *leitmotiv*.



Figura 1: *Leitmotiv* do álbum *The Wall*.

No caso de *The Wall*, o *leitmotiv* traz e reforça a ideia da construção do muro, mostrando que mesmo que as canções verssem sobre assuntos, temas e personagens diferentes, um muro está sendo construído e o tema musical em questão reforça a ideia de mais um tijolo sendo empilhado, caracterizando as repetidas vezes em que o protagonista sofre com os acontecimentos e traumas decorrentes de tais situações.

O drama apresentado nas letras das canções do álbum, assim como na ópera, tende a ser mais sintético do que um texto teatral, já que sendo acompanhado da música está sujeito ao seu tempo. Ney Carrasco descreve esse processo na ópera.

O próprio fato de o texto ser cantado obriga sua síntese, pois demora-se mais para cantar um texto do que para recitá-lo. [...] A alteração do tempo do texto é apenas um dos aspectos da interferência temporal da música no drama, pois quando a ele se une, faz que toda sua organização temporal conduza, também, a progressão

24 MILLINGTON, Barry. *The Wagner compendium*. London, 1992.

*dramática. Na ópera o tempo do drama não é mais o tempo do texto, nem o tempo da ação dramática, mas o tempo musical, que é preciso e organizado*²⁵.

No álbum, o texto dramático dá voz direta aos personagens através de diferentes interpretações dos cantores Roger Waters, David Gilmour e, em alguns casos, o acréscimo de vocais de apoio específicos.

Um exemplo que explicita esse recurso operístico é a letra da canção *Mother*, que traz o diálogo entre Pink e sua mãe, sendo o personagem Pink interpretado por Roger Waters e sua mãe interpretada por David Gilmour; neste caso, um homem interpretando o papel de uma mulher.

Na letra, reproduzida abaixo, pode-se apontar estas interpretações, observando-se as duas primeiras estrofes, onde *Pink* faz várias perguntas a sua mãe, interpretado por Roger Waters e observando-se a terceira estrofe, sua mãe respondendo-o, interpretada por David Gilmour:

Mother, do you think they'll drop the bomb?

Mother, do you think they'll like this song?

Mother, do you think they'll try to break my balls?

Mother, should I build the wall?

Mother, should I run for president?

Mother, should I trust the government?

Mother, will they put me in the firing line?

Is it just a waste of time?

Hush now baby, baby, don't you cry

Momma's gonna make all of your nightmares come true

Momma's gonna put all of her fears into you

Momma's gonna keep you right here under her wing

She won't let you fly, but she might let you sing

Momma's will keep baby cozy and warm

Oh, baby

25 CARRASCO, Ney. *Syngkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003. p.49.

O uso desse recurso preenche todas as músicas, mesmo quando apenas a voz do narrador personagem ou de um dos personagens é cantada ou quando vários personagens são interpretados por um único cantor, construindo a partir de canções independentes um drama musical que faz do álbum *The Wall* uma única peça dramático-musical.

Partindo da conceitualização estilística da obra como parte do estilo compreendido como *rock progressivo*, sua contextualização histórica dentro do desenvolvimento do conceito de *álbum conceitual* e, por fim, a pormenorização de suas características e conteúdo dramático como parte integrante do formato ópera rock, considera-se assim o álbum *Pink Floyd The Wall* como um objeto de estudo único dentro da tradição dramático-musical do século XX, possibilitando a análise de sua narrativa e de sua adaptação para o cinema como um importante estudo na área de narrativas audiovisuais.

5. Tijolos Em Movimento – Um Drama Musical Não Convencional

Dirigido por Allan Parker e lançado pela Metro-Goldwyn Mayer (MGM) em Nova Iorque no dia 6 de agosto de 1982, o filme *Pink Floyd The Wall* foi produzido por Alan Marshall em nome das produtoras associadas MGM, Goldcrest Films International e Tin Blue.

Allan William Parker, antes de se tornar cineasta foi considerado um dos mais talentosos redatores de publicidade de Londres, tendo trabalhado para a agência de publicidade Collet Dickinson Pearce (CDP) durante os anos 60 e começo dos anos 70, quando começou a dirigir seus próprios roteiros²⁶.

Durante os anos 70 estrearia sua carreira como diretor, lançando nos cinemas os curta metragens *Our Cissy* (1973), *Footsteps* (1973) e *No Hard Feelings* (1973), que seriam televisionados pela BBC em 1976.

Ainda em 1976, Allan Parker dirige e lança pela Paramount Pictures seu primeiro longametragem, chamado *Bugsy Malone*, um musical sobre gangsters, interpretado apenas por crianças. A trilha sonora traz canções de Paul Williams, Archie Hahn, Julie McWirder e Liberty Williams.

Dirige e lança pela Columbia Pictures, em 1978, o filme *Midnight Express*, uma adaptação do livro homônimo de Billy Hayes, com roteiro de Oliver Stone. O filme narra a tentativa fracassada de Billy Hayes em traficar haxixe, o que lhe custa a liberdade. Aprisionado, vê sua vida se transformar em um grande pesadelo. O filme sofreu fortes críticas por retratar o povo da Turquia de uma maneira “inapropriada”. A trilha sonora do filme traz músicas originais de Giorgio Moroder.

Em 1980, com *Fame*, lançado pela United Artists, Allan Parker não volta ao gênero musical mas apresenta vários elementos musicais ligados à narrativa. Concebido e produzido por David De Silva, com roteiro de Christopher Gore e música original de Michael Gore, conta a história de oito adolescentes que querem ingressar na Escola de Artes Performáticas de Nova Iorque.

Shoot The Moon, de 1982, mesmo ano em que lançou *Pink Floyd The Wall*, traz o

²⁶ *Internet Movie Database*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000570/>>
Acesso em: 21 mai. 2010.

drama de um casal em separação vivendo a problemática que envolve seus quatro filhos e casos amorosos fora do casamento. O filme foi escrito por Bo Goldman, dirigido por Allan Parker e lançado pela MGM.

Mesmo tendo filmado *Bugsy Malone*, um musical, e *Fame*, um filme com fortes elementos musicais, antes de *Pink Floyd The Wall*, Allan Parker comenta sobre as diferentes direções que tomou em cada um dos seus filmes e aponta o fato como uma escolha consciente:

*"Todos os meus filmes foram, drasticamente, diferentes uns dos outros, que foi uma decisão deliberada. "Bugsy Malone" é bem diferente do "Expresso da Meia Noite" e o "Expresso da Meia Noite" é bem diferente de "Fama" e a única coisa que deveria ter experimentado em "The Wall" seria ter filmado antes, pois é ua história muito simples. Isso é bem não convencional, bastante revolucionário. Não tem muitos diálogos no andamento da história. A música é a força motriz da peça e a natureza fragmentada do roteiro faz com que a atuação dramática continua se torne bem difícil."*²⁷

Mesmo sendo a música a principal energia da narrativa em *Pink Floyd The Wall*, sua forma filmica está longe de ser considerada a de um filme musical clássico. O próprio Allan Parker aponta sua natureza não convencional e revolucionária.

O roteiro foi criado a partir de discussões entre Allan Parker, Gerald Scarfe e Roger Waters, este compilava as ideias e as cenas pensadas e imaginadas. Allan Parker fala sobre esse processo de criação:

*"No final do dia, qualquer discussão que tivemos naquele dia, referente àquela parte do filme, Roger resumia e datilografava. Uma vez que terminávamos, Roger geralmente fazia uma ou duas imagens do que discutimos naquele dia e, gradualmente, foi crescendo até se tornar num estranho e surreal, um tipo de esboço animado maluco"*²⁸.

Originalmente pensado por Roger Waters como um filme que combinaria imagens de shows ao vivo do grupo Pink Floyd misturadas com cenas sobre o drama musical, a concepção do roteiro do filme foi se modificando durante o processo de criação. Waters discorre sobre a contribuição de Alan Parker nesse processo:

"A contribuição de Alan foi ótima, quando ele se envolveu, ele foi muito claro que não deveria ter nada a ver com a banda, nenhum show filmado dentro do filme, porque minha intenção inicial de escrever um filme era de desenvolver uma narrativa em torno do que estava acontecendo com o show de rock 'n' roll."

27 PARKER, Allan. *The other side of The Wall*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (25min.).

28 PARKER, Allan. *Retrospective*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (45min.).

Portanto, quando ele se envolveu nós descartamos tudo isso”²⁹.

Outra alteração significativa durante o processo de criação do filme foi a decisão de substituir Roger Waters por um ator. A ideia original seria a de o próprio Roger interpretar o papel de Pink, como descreve Alan Parker:

*“Roger em um momento estava pensando em fazer Roger Waters e acho que seria invadir muito a sua intimidade. Na escolha de Bob, demos uma vida nova à cena. Determinando que isso era muito importante para a peça.”*³⁰

Este processo se estabeleceu como um grande desafio ao produtor Alan Marshall, já que além de atender aos requisitos dramáticos, o ator escolhido necessariamente teria de ter também uma boa voz para as cenas em que o personagem cantaria. Marshall comenta sobre este processo:

*“Foi uma tarefa muito difícil achar alguém que fizesse o papel de Roger, basicamente. Acho que as opções de atores para este papel de líder eram bem restritas. Não haviam muitas pessoas que podiam lidar com a parte da atuação, assim como ter uma boa voz de Rock’n’Roll. A escolha de Bob era arriscada mas por outro lado, Roger tinha bastante informação para decidir quem iria assumir seu papel. Roger também se preocupava com a voz de Bob, se ele seria capaz, de fato, de cantar as músicas e eu acho que até chegamos a pensar em Bob, simplesmente dublar as palavras de Roger, mas no final acho que foi Alan que convenceu o Roger, realmente foi Alan que convenceu Roger, de que Bob seria a melhor escolha para o filme e que Bob deveria regravar as músicas as quais queríamos que ele fosse cantar diante das câmeras.”*³¹

Roger também comenta sobre esse processo, demonstrando a liberdade de criação cedida ao ator Bob Geldof e a confiança depositada nele:

*“O que finalmente decidimos fazer foi talvez deixar o ator agir livre, como se fosse o escritor. E tendo dito isso a ele e falando para ele o que fazer, eu sabia que faria muito mais do que eu jamais poderia fazer.”*³²

O diretor Allan Parker também comenta sobre a importância de Roger Waters na escrita do roteiro, no direcionamento indireto através das músicas e de sua própria biografia:

29 WATERS, Roger. *Retrospective*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (45min.).

30 PARKER, Allan. *The other side of The Wall*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (25min.).

31 MARSHALL, Allan. *Retrospective*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (45min.).

32 WATERS, Roger. *The other side of The Wall*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (25min.).

*"É claro que Roger não é somente o escritor; ele não está aqui só para escrever um roteiro. Nessa ocasião, sua vida e a origem da inspiração são a música, que foi a principal energia da narrativa, assim como foi o início de tudo que nos inspirou a fazer este original trabalho artístico."*³³.

Sendo a adaptação cinematográfica de um álbum conceitual, que contém um drama musical, é classificado comercialmente como um filme do gênero musical, mas o filme apresenta-se de forma não linear e combina atores reais com animações, aproximando-o muito mais de uma peça das artes plásticas do que de um filme que poderia ser enquadrado no gênero musical.

O uso da música como fio condutor da narrativa, característica primordial do gênero musical, é trabalhado de forma peculiar e híbrida, apresentando diferentes formas de relação entre as músicas e as imagens. Faz-se necessário aqui exemplificar as diferentes relações entre as músicas e as imagens, não respeitando a ordem em que elas aparecem no filme, mas mapeando as diferentes formas de relação entre a música, o foco narrativo das canções e as imagens apresentadas nas sequências do filme.

Algumas músicas foram adaptadas de forma direta, tendo atores ou animações cantando e interpretando as letras das canções no espaço diegético, o que aproxima tais sequências da linguagem dos musicais clássicos, como nas sequências *Bring the Boys Back Home*, *Another Brick in the Wall Part 2*, *In The Fresh*, *Run Like Hell*, *Stop* e *The Trial*.

Em *Bring the Boys Back Home*, cena que mostra a chegada de soldados da guerra em uma estação de trem, um coro composto por familiares, esposas e filhos de soldados iniciam a sequência cantando na diegese, acompanhados de uma banda marcial que também está em cena, a letra da canção³⁴ pede a volta dos soldados para a casa. Pink, sozinho, procura seu pai no meio dos soldados que estão chegando à estação, mas sem sucesso, não o encontra.

Os familiares e soldados formam um círculo em volta de Pink e a montagem é feita entre planos paralelos desse círculo, planos da banda marcial se aproximando, *close ups* de alguns instrumentos de sopro e de rostos de crianças, filhos dos soldados e familiares cantando também a letra da música.

33 PARKER, Allan. *The Other Side Of The Wall*. Rio de Janeiro: Sony Bmg, 1999. 1 DVD (25min.).

34 *Bring the boys back home / Bring the boys back home / Don't leave the children on their own, no, no / Bring the boys back home.*

Nesta sequência, claramente são explorados os clichês do musical clássico, todos os atores cantam e os instrumentos musicais estão em cena, o que faz dessa uma das mais dramáticas de todo o filme.

Após a banda marcial começar a volta, sendo apresentada caminhando de costas, planos dos soldados na guerra são montados paralelamente, fazendo o mesmo movimento da volta da banda caminhando de costas. A sequência culmina em um plano onde se vê um batalhão inteiro, tomando toda a tela, de soldados sentados cantando a letra da música.

Nesse caso, pode-se observar o uso da música como forma de caracterizar uma vontade coletiva, um sentimento coletivo, dos soldados que estão ou estavam no *front* de batalha unidos a seus familiares que ficaram.

A letra da música, através do coro usado, ganha força coletiva e pode representar não apenas a dor de Pink com a perda de seu pai, mas o sentimento de luto coletivo enfrentado por grande parte da população durante a guerra. A sequência, dessa maneira, apresenta a voz coletiva e ao mesmo tempo a voz particular de solidão do menino Pink, que não encontra seu pai no meio dos soldados que estão voltando da guerra.

Ney Carrasco aponta, através do exemplo de uma sequência extraída do filme *Alexander Nevskyy* de *Sergei Eisenstein*, o uso específico do coro como voz da coletividade e sua similaridade com o uso desse mesmo recurso na ópera:

*“A interferência épica do coro é explícita, pois não são os pescadores que cantam. A glória da Rússia e seu povo são exaltados. Assim como na ópera, ele funciona como a voz da coletividade em contraposição à individualidade de cada uma das personagens. A composição audiovisual, polifônica, apresenta o geral e o particular em simultaneidade: o canto, a voz da coletividade do povo russo, somado aos pescadores”.*³⁵

A sequência termina com o fim da canção em *fade out*, apresenta-se então o menino Pink, sozinho na estação, ele encontra a poltrona e a televisão do Pink adulto na plataforma da estação e senta-se para ver a programação da TV. Fica claro que a sequência não passou de uma recriação mental de Pink adulto em seu quarto de hotel, enquanto assistia a algum filme sobre guerra ou outro tipo de programa que o tenha feito lembrar dessa situação.

Outro exemplo do uso do coral como forma de representar a voz da coletividade é

35 CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003. p.147.

encontrado na sequência *Another Brick in the Wall Part 2*.

A sequência começa com um pano que mostra o professor castigando uma criança com tapas em suas nádegas, depois a sequência de planos mostra uma fábrica, onde os estudantes andam em fila e em esteiras, passando por máquinas que transformam seus rostos em máscaras iguais, uma clara alusão ao processo de alienação. Depois vemos as mesmas crianças, andando em direção a um moedor de carne.

A sequência é montada a partir do ritmo das batidas e do ritmo da canção, os alunos marcham ou andam no ritmo da música e os planos, mesmo longos, acompanham o ritmo da canção em seus cortes.

A letra da canção³⁶, no início da sequência, mesmo não aparecendo como voz de algum personagem na diegese, é cantada em terceira pessoa do plural, o que remete a uma voz coletiva. No quinto verso de cada estrofe o foco narrativo muda, passando para a segunda pessoa do plural, sendo assim um comentário direto do narrador aos professores (*Hey! Teachers! Leave them kids alone!*), demonstrando que apesar da presença de um só professor em cena, o discurso está direcionado não apenas a ele, especificamente, mas a todo sistema educacional de sua época.

Mais uma vez, o coletivo e o particular são postos lado a lado, quando no último verso da estrofe a música narra que esse problema na educação é apenas mais um tijolo no muro de Pink (*All in all you're just another brick in the wall*).

A sequência continua a partir dos planos referentes ao refrão da música, cuja voz da coletividade, expressada por Ney Carrasco, é mais uma vez representada de forma épica, com planos de classes cheias de alunos, todos cantando em coro a letra da canção.

Intercalados com planos do professor agindo de forma sarcástica e autoritária com os alunos, demonstra a voz da coletividade, dos alunos, contra a voz da educação repressora. Alguns planos do professor, que se intercalam com os alunos cantando o refrão, mostram o professor maltratando Pink, o que, mais uma vez, demonstra que a voz e a problemática particular de Pink também está representada.

36 We don't need no education / We don't need no thought control / No dark sarcasm in the classroom / Teachers leave them kids alone / Hey! Teachers! Leave them kids alone! / All in all it's just another brick in the wall. / All in all you're just another brick in the wall. / We don't need no education / We don't need no thought control / No dark sarcasm in the classroom / Teachers leave them kids alone / Hey! Teachers! Leave them kids alone! / All in all it's just another brick in the wall. / All in all you're just another brick in the wall.

A canção termina com um solo de guitarra de David Gilmour e a sequência apresenta planos dos estudantes retirando suas máscaras, depredando as mesas, cadeiras e janelas, ateando fogo na escola e carregando o professor para a fogueira.

A voz da coletividade, expressa na letra da canção, atinge o poder de ação coletiva com o solo de guitarra de Gilmour, combinando e alinhando, através da montagem cinematográfica, o discurso da letra da canção com o discurso musical da guitarra. O próprio coro das crianças é ouvido algumas vezes durante o solo de guitarra, demonstrando esse alinhamento.

A sequência termina com o *fade in* da música e, novamente, Pink está na sala de aula, ouvindo seu professor. Nada aconteceu de fato. A cena configura-se mais uma vez como uma recriação mental ou ilusão criada por Pink.

A canção *In The Fresh* aparece em duas versões no filme, assim como no álbum, mas com vocais regravados pelo ator Bob Geldof.

A primeira, ainda na introdução do filme, mostra Pink caracterizado de líder nazista fazendo seu pronunciamento, demonstra onde o protagonista irá chegar, antecipando temporalmente a transformação que irá sofrer durante o processo apresentado pelo drama do filme. A sequência começa com a camareira do hotel tentando abrir a porta do quarto em que Pink está, os planos seguintes apresentam duas diferentes portas que jovens tentam derrubá-las para entrar. Ao conseguirem, seguem-se planos em montagem paralela entre a correria das pessoas tentando chegar o mais rápido possível ao lugar desejado, no caso, um show de rock, e planos de soldados durante um bombardeio.

Interessante ressaltar aqui que a sonoridade pesada das guitarras da canção *In The Fresh* são intercaladas com sons naturais de explosões, colocando em diálogo e em contraponto os ataques da banda e da guitarra com o som das explosões, intercalando e criando um diálogo sonoro de extrema dramaticidade. A música da canção também traz alguns rufos de bateria, já caracterizando o teor militar da letra que Pink cantará nos planos que virão.

Ao começar a letra da canção, cantada por Pink na diegese, a música se torna mais amena, permanecendo apenas os sintetizadores ou as guitarras sintetizadas e um coral, já ao terminar a letra, em um brusco gesto com os braços, a imagem, o som de uma explosão e a volta da guitarra, acompanhada pela forte batida da banda trazem total sincronismo à

montagem, culminando no ponto dramático máximo, ligando os diferentes espaços diegéticos com o drama musical.

A sequência continua com planos de soldados sendo bombardeados, tendo assim a música menor destaque do que os sons naturais da cena, terminando, enfim, com a morte do pai de Pink entrincheirado em mais um ponto dramático de alto impacto com a música, em final apoteótico em sincronia com o barulho do motor do avião que joga a bomba que mata o pai de Pink.

Assim como as vozes, um novo arranjo foi gravado para a segunda vez em que a canção aparece. Desta vez, totalmente orquestrado e claramente influenciado pela música das bandas marciais, cujo ritmo forte apresenta-se como vetor para a incorporação dos movimentos de marcha dos soldados. Geralmente, bandas marciais se apresentam com algum tipo de coreografia corporal ou simplesmente marchando, a própria sequência se inicia com Pink, seguido de quatro soldados marchando até o lugar onde ele fará seu pronunciamento.

Nesta sequência, além da letra da canção fazer o papel de seu pronunciamento, sendo cantada na própria diegese, a banda marcial de Pink e um coral feminino aparecem em cena, participando na própria diegese do arranjo musical e contribuindo para a dramaticidade do pronunciamento de Pink. Mais uma vez o recurso da sincronia, entre as imagens, o final da letra da canção e o som de uma explosão são usados para reforçar a dramaticidade do discurso de Pink que culmina na explosão emocional catártica da plateia que o assiste.

No caso de *Run Like Hell*, a música e a letra cantada não estão diretamente presentes na diegese, mas a multidão que assistia ao pronunciamento de Pink grita em uníssono no ritmo da canção e apresenta uma dança coreografada, deixando clara a participação da música na diegese, mesmo não sendo tocada ou cantada no espaço cênico.

A sequência continua com outros espaços diegéticos e termina com um plano de soldados, agora correndo, ao invés de marchando, claramente motivados e catalizados pelo pronunciamento de Pink.

Na próxima sequência, *Waiting For The Worms*, o ritmo marcial, representado pelo som de um pelotão marchando, nos traz novamente a letra da canção para a diegese: desta vez a sequência mostra um comício de Pink feito na rua, e não em um ginásio como na sequência de *In The Fresh*. Em cima do palanque, Pink recita a letra da canção em um megafone e os soldados, com movimentos coreografados, também cantam parte da letra da canção e estão

presentes na diegese, já os instrumentos musicais não aparecem no espaço diegético.

Quando Roger Waters e David Gilmour cantam o refrão, animações e cenas de soldados em atos violentos e confusões públicas são intercaladas, tirando a letra da canção cantada do espaço diegético por alguns planos. Voltando ao contexto do comício, Pink continua a cantar a letra da canção em seu megafone, gradualmente imagens de seus soldados marchando são intercaladas e, por fim, substituídas pela animação de martelos marchando, seguindo esta animação até o final da sequência. A música marcial e o som dos soldados marchando, desta sequência e da anterior, antecipam e valorizam dramaticamente a entrada da animação dos martelos.

Cenas de Pink, gritando, aparecem intercaladas rapidamente com a sequência da animação dos martelos, até que a canção *Waiting For The Worms* é abruptamente cortada por um grito de Pink.

Stop traz a sequência de Pink sentado dentro da cabine de um banheiro, enquanto um policial lava as mãos; o arranjo original da canção foi totalmente suprimido, a sequência traz Pink apenas murmurando a letra da canção que é cantada por Pink no espaço diegético.

A sequência final do filme com o tema *The Trial*, totalmente apresentada em forma de animação, traz diferentes vozes, interpretadas por Roger Waters. A animação e o canto dos personagens apresenta-se em total sincronia, as vozes são cantadas e recitadas por diferentes personagens no espaço diegético: o juiz, o professor, a esposa e a mãe. As partes com a voz de Pink cantando a letra da canção não trazem o personagem cantando-a; nesta sequência Pink é representado por um boneco de pano, sem expressividade ou movimentos. Um coral, que não aparece na diegese, também acompanha a canção, cantando e respondendo em terceira pessoa as frases que Pink canta em primeira pessoa.

Outra relação entre as imagens e música encontrada no filme é que algumas canções fazem o papel de um narrador personagem, narrando a história na primeira pessoa, mas não cantando no espaço diegético. Como nas canções, *When the Tigers Broke Free 1 e 2*, *Another Brick in the Wall 1*, *Young Lust*, *One of My Turns*, *Don't Leave Me Now*, *Another Brick in the Wall 3*, *Goodbye Cruel World*, *Is There Anybody Out There?*, *Nobody Home* e *Vera*.

As relações não são sempre as mesmas, mesmo com a coincidência no foco narrativo; as sequências também apresentam diferentes relações com a música na medida em que algumas canções apresentam mais de um foco narrativo e podem representar também estados

psicológicos e emocionais do personagem.

Em *When the Tigers Broke Free 1*, observa-se o pai de Pink fumando e limpando seu revólver enquanto a letra da canção contextualiza o período histórico e o andamento da batalha em que seu pai se envolveu durante a Segunda Guerra Mundial.

Ao observar essa sequência, a letra da canção³⁷ não deixa claro se é Pink quem está narrando, mesmo que em *When the Tigers Broke Free 2* isso se confirme; para essa sequência, a canção faz um papel semelhante à abertura de uma ópera, sendo uma peça à parte, uma introdução. Muitos filmes e óperas usam esse recurso como forma de apresentar o drama do qual o filme tratará. Ney Carrasco escreve sobre essa função da abertura:

*“A função da abertura é situar o espectador em relação ao que seguirá, possibilitando o seu afastamento do tempo cronológico e do mundo que o cerca para a imersão no tempo do universo da narrativa”.*³⁸

A sequência continua apresentando um coral de vozes masculinas, na medida em que o espaço diegético muda para um campo de futebol, onde o pequeno Pink corre sozinho; mais uma vez a música não faz parte da diegese e continua a contextualizar, agora através da dramaticidade do coral, a solidão da infância de Pink devido à perda de seu pai na guerra.

É importante ressaltar aqui a presença, nos créditos iniciais e na transição da sequência de *When the Tigers Broke Free 1* para *In The Fresh*, da única canção da trilha sonora que não é de autoria de Roger Waters, a canção *The Little Boy That Santa Claus Forgot*³⁹, composta por Michael Carr, Tommie Connor e Jimmy Leach⁴⁰ e interpretada em 1931 por Vera Lynn. A canção dialoga diretamente com a sequência de *When The Tigers Broke Free*, já que traz em sua letra a história de um garoto órfão que, mesmo tendo escrito uma carta para o Papai Noel

37 It was just before dawn one miserable / Morning in black 'forty four. / When the forward commander was told to sit tight / When he asked that his men be withdrawn. / And the Generals gave thanks as the other ranks held back the enemy tanks for a while. / And the Anzio bridgehead was held for the price / Of a few hundred ordinary lives.

38 CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003. p.146.

39 He's the little boy that Santa Claus forgot / And goodness knows, he didn't want a lot. / He sent a note to Santa / For some soldiers and a drum, / It broke his little heart / When he found Santa hadn't come. / In the street he envies all those lucky boys, / Then wanders home to last year's broken toys. / I'm so sorry for that laddie, / He hasn't got a daddy, / The little boy that Santa Claus forgot.

40 MABBETT, Ardy. *The complete guide to the music of Pink Floyd*. London: Omnibus, 1995. p.150.

pedindo um soldadinho de chumbo e um tambor, não recebe seu presente e acaba com o coração partido em pleno Natal.

A canção participa na construção dessa introdução, representando para a história do menino Pink o mesmo papel que a canção *When The Tigers Broke Free* representa para a história de seu pai. Desta maneira, contextualizando e introduzindo a vida de seu pai e a vida solitária do órfão Pink, a canção continua a tocar, mesmo quando a próxima sequência apresenta Pink, já adulto em seu quarto de hotel, começando com o *close-up* de seu relógio, que traz a figura do Mickey Mouse, apresentando claramente que mesmo tendo se tornado um adulto, continua a ser o antigo *Pequeno Garoto Que o Papai Noel Se Esqueceu*.

Na sequência referente à canção *Another Brick in The Wall 1*, é a primeira vez que o *leitmotiv* do álbum é apresentado de forma completa. Como foi dito anteriormente, esse tema aponta para o início da construção do muro que Pink irá construir, indicando aqui que a morte do Pai seria o primeiro tijolo. A cena mostra a mãe de Pink rezando em um memorial feito para os soldados que morreram durante a guerra, enquanto Pink, portando em seu peito as medalhas de guerra de seu pai, brinca com um avião.

A canção narra, em primeira pessoa, a morte do pai de Pink, constatando que seu pai deixou-lhe apenas memórias e uma fotografia no álbum de família.⁴¹ A canção e a montagem cinematográfica alcançam uma relação diferente nessa sequência, ficando clara a sugestão de que o acontecimento retratado na diegese não está acontecendo no tempo presente e sim em um tempo da memória de Pink. A própria letra da canção afirma que só lhe restaram as memórias de seu pai e Pink pergunta na letra da canção o que mais seu pai lhe deixou.

É interessante ressaltar o momento em que a canção diz: “*Dad, what you leave behind to me?*”, “*Pai, o que você deixou pra trás para mim?*”, cena essa em que o pequeno Pink olha para trás em perfeita sincronia com esse momento da letra, demonstrando que a lembrança e as memórias de Pink, cantadas na canção estão construindo a cena retratada na diegese e não a representação do fato em si. Após o final da letra da canção e assim que a música continua com um solo de guitarra, as imagens mostram Pink em um parque infantil onde, sem a presença da mãe ou do pai, /sente-se? um órfão, ao se comparar com outras crianças que ali podem brincar com a ajuda dos pais, tendo alguém para empurrá-las no

41 *Daddy's flown across the ocean, / Leaving just a memory, / The snapshot in the family album, / Daddy what else did you leave for me? / Dad, what you leave behind for me?? / All in all it was just a brick in the wall, / All in all it was all just bricks in the wall.*

balanço e lhes dar atenção, mais memórias de sua infância.

A sequência seguinte, cuja letra da canção também é cantada em primeira pessoa é *When The Tigers Broke Free 2*, uma continuação da primeira parte, na qual introduziu-se o drama retratado no filme. O arranjo é bem semelhante à primeira parte, um coral masculino, claramente simbolizando a presença de seu Pai e o tom recitativo da voz, porém desta vez não deixa dúvida de que é o próprio Pink narrando tais fatos. É interessante constatar que a canção dessa sequência foi composta especialmente para o filme, mas lançada apenas em um *single* de 7 polegadas. No filme, a letra da canção responde exatamente à questão que Pink havia feito no final da sequência anterior, sobre o que mais seu pai havia deixado para ele.

When The Tigers Broke Free 2 já apresenta Pink alguns anos mais velho e começa com imagens dele chegando em casa, possivelmente voltando da escola, devido à mochila que deixa perto da porta. Após preparar seu lanche, passa pela porta do quarto de sua mãe e resolve mexer em suas coisas. Acaba encontrando em uma das gavetas da cômoda, relíquias de guerra deixadas pelo seu pai: seu uniforme do exército, seu quepe, canivete, balas e documentos enviados pelo rei da Inglaterra condecorando-o pelos serviços prestados na guerra.

A letra da canção⁴² descreve a cena apresentada na diegese de forma descritiva dando maior destaque ao conteúdo da carta enviada pelo Rei George, descrevendo a morte de seu pai e estampada com o brasão real folhado a ouro. Novamente a memória e as lembranças são evocadas na letra da música quando Pink canta que até hoje seus olhos lacrimejam ao se lembrar das frases contidas na carta. A sequência continua com Pink vestindo o uniforme militar de seu pai e ao se olhar no espelho, suas imagens se intercalam com as imagens de seu pai vestindo o uniforme, demonstrando a vontade de Pink de ter conhecido seu pai e ao mesmo tempo o sonho de algum dia ser como ele.

Outra sequência em que a primeira pessoa do singular é empregada na letra da canção é em *Young Lust*. A música é o único tema totalmente rock do álbum *The Wall* e, consequentemente, do filme, apresentando apenas baixo, bateria, guitarra e vocal, desta vez

42 And kind old King George sent Mother a note / When he heard that Father was gone. / It was, I recall, in the form of a scroll, / With gold leaf and all. / And I found it one day / In a drawer of old photographs, hidden away. / And my eyes still grow damp to remember / His Majesty signed with his own rubber stamp. / It was dark all around, there was frost in the ground / When the Tigers broke free. / And no one survived / From the Royal Fusiliers Company C. / They were all left behind, / Most of them dead, the rest of them dying. / And that's how the High Command / Took my daddy from me.

cantado por David Gilmour. A letra da canção versa sobre um refugiado do rock que precisa de uma mulher. As imagens mostram os bastidores de um show de rock, de Pink no caso, sendo literalmente invadido por um grupo de mulheres. A música e a letra da canção, mesmo não fazendo parte da diegese, dão o ritmo da montagem dos planos e o ritmo dos passos, da dança e da festa que as mulheres fazem dentro de um caminhão com técnicos do show. Mesmo não estando presente na cena, os personagens parecem ouvi-la.

A letra da canção⁴³ retrata a vontade de Pink em se encontrar nos braços de uma prostituta, situação esta em que não precisaria pensar ou refletir sobre seu relacionamento ou sobre sua vida. Devido a sua grande desilusão amorosa, retratada na sequência *Mother*, mais um tijolo foi colocado em seu muro e o seu desejo pelo prazer mundano indica sua fraqueza diante dos problemas que a vida lhe apresenta. Interessante ressaltar que esse desejo, expresso na letra dessa canção, não se concretiza: a sequência termina exatamente no momento em que Pink se encontra com uma das mulheres que invadiram os bastidores do show.

A continuação dessa sequência é o tema *One Of My Turns*, uma sequência que começa com Pink e uma das mulheres adentrando em seu apartamento. Observa-se que seu camarim, representado por um trailer na sequência anterior, se apresenta como um grande quarto de hotel, criando um espaço imaginário. Após o deslumbre da mulher diante do tamanho de seu apartamento e os seguidos convites para que Pink converse com ela, o sintetizador do tema *One Of My Turns* começa a tocar. A mulher tenta falar com ele, mas ele simplesmente não responde, como se estivesse alheio ao mundo ao seu redor.

É interessante notar nessa sequência uma nova forma de relação entre a música e as imagens, mesmo a letra da canção sendo cantada na maioria dos versos em primeira pessoa do singular, percebe-se que ela retrata um estado emocional e psicológico de Pink. Palavras que talvez ele gostaria de dizer mas que não consegue. Constatando sua própria infelicidade e seu estado mórbido, a letra versa sobre o quão infeliz se sente, o quão desesperançoso se tornou, percebendo que a qualquer momento terá uma nova crise.

A letra da canção⁴⁴ é claramente dividida em duas partes, a primeira traz essa sua triste

43 I am just a new boy / A stranger in this town / Where are all the good times / Who's gonna show this stranger around? / Ooooooooooh I need a dirty woman / Ooooooooooh I need a dirty girl / Will some woman in this desert land / Make me feel like a real man / Take this rock and roll refuge / Oooh Babe set me free / Ooooooooooh I need a dirty woman / Ooooooooooh I need a dirty girl. / Ooooooooooh I need a dirty woman / Ooooooooooh I need a dirty girl.

44 Day after day, love turns grey / Like the skin of a dying man / Night after night, we pretend it's all right / But I have grown older and / You have grown colder and / Nothing is very

constatação e a segunda, já em segunda pessoa do singular, Pink se revolta contra a mulher. As frases da letra da canção não são cantadas na diegese, demonstrando o universo psicológico em que Pink se encontra.

Após cantada a primeira parte da canção, uma lágrima no rosto de Pink transporta-o para outro estado emocional, que é acompanhado pela mudança do foco narrativo da canção para a segunda pessoa do singular. A sincronia entre essa mudança do foco narrativo, a mudança no teor musical da canção (que explode como seu estado emocional) e a lágrima que sai de seus olhos criam uma situação dramática desesperadora e violentíssima.

A partir desse ponto, a sequência mostra planos de Pink destruindo o seu quarto de hotel, e mais alguns paralelos se apresentam entre a letra da canção e os planos da sequência.

Por exemplo, quando a letra da canção versa sobre seu machado favorito (*Run to the bedroom, in the suitcase on the left. You'll find my favourite axe*), a imagem mostra Pink destruindo uma mesa empunhando uma máquina fotográfica como se estivesse empunhando um machado ou quando a letra da canção versa sobre ele oferecendo algo para a mulher comer (*Would you like something to eat?*) e a cena retrata Pink arremessando violentamente o carrinho de comida do hotel na direção da mulher. O mesmo acontece quando na canção ele pergunta se ela gostaria de aprender a voar (*Would you like to learn to fly?*) e o plano mostra Pink arremessando uma garrafa de vinho, que voa e se destrói ao bater contra a parede.

Nesse caso vemos uma grande correspondência entre a representação e o movimento interno das cenas, a força poética da letra da canção, que pode representar como Pink se sente em relação àquela situação e a força dramática da música que conduz a montagem dos planos.

A sequência termina com Pink jogando a televisão pela janela e o fim da música mais uma vez coincide com uma explosão emocional de Pink, que grita, pendurado na janela.

A próxima sequência traz a música *Don't Leave Me Now*, um pedido desesperado de Pink a sua esposa para que ela não o abandone. O som repetitivo do arranjo de sintetizadores e guitarras, unido ao som de uma respiração criam uma atmosfera de regurgitação de

much fun any more. / And I can feel one of my turns coming on. / I feel cold as razor blade / Tight as a tourniquet / Dry as a funeral drum, / Run to the bedroom, in the suitcase on the left / You'll find my favourite axe / Don't look so frightened / This is just a passing phase / Just one of my bad days / Would you like to watch T. V.? / Or get between the sheets? / Or contemplate the silent freeway? / Would you like something to eat? / Would you like to learn to fly? / Would you like to see me try? / Would you like call the cops? / Do you think it's time I stopped? / Why are you running away

lembranças e memórias. A sequência começa com planos do quarto de hotel (com objetos destruídos por toda parte) que são sucedidos por planos de Pink sangrando, boiando sob a água da piscina do hotel, manchando a água azul com seu sangue vermelho. A posição de Pink, boiando na piscina e com a mão sangrando, inevitavelmente remete à figura de Jesus Cristo na cruz, talvez representando seu sofrimento. Em fusão, entram planos de sua esposa fazendo sexo com seu amante.

Na letra da canção,⁴⁵ Pink pede que sua amada não o deixe, indaga sobre o porquê de ela o ter abandonado, enquanto planos dela fazendo sexo com seu amante continuam na sequência. A sequência continua com o plano de Pink novamente sentado em sua poltrona no quarto de hotel, com sua mão direita ferida gotejando sangue. A música claramente demonstra seu estado psicológico e emocional, não fazendo parte da diegese, dando apenas o tom triste e desolado da sequência.

Uma vez mais o recurso de sincronia é usado, quando uma gota de sangue cai sobre o carpete do hotel, em plano detalhe, vemos a gota se chocando ao chão enquanto a letra da canção enfatiza a frase “*Oooh Babe*” e um efeito de sintetizador acentua este ponto da canção enquanto o som da respiração aumenta bruscamente, criando novamente uma situação dramática de grande impacto.

Nesse ponto da sequência, além do som da respiração, o som da televisão volta a ser executado e Pink é enquadrado de costas, em sua poltrona, já em um quarto artificialmente limpo e asséptico. A parede do quarto se torna uma tela, onde uma animação da sombra de sua esposa entra em cena, interagindo com a imagem real de Pink em sua poltrona. A sombra vai crescendo em sincronia com um efeito sonoro e quando atinge a altura do teto se transforma em uma serpente, que rapidamente se converte em um monstro que ataca Pink. O monstro guarda semelhanças com a flor da sequência de *Empty Spaces* e *What Shall We Do Now* misturado com um dragão.

Exatamente no ponto em que a animação da sombra de sua esposa ganha o aspecto de um monstro, a música apresenta a entrada de novos instrumentos, como baixo, bateria e guitarra e um coro, que reforçam a ação dramática. O monstro persegue Pink pelo quarto que

45 Oooh babe / Don't leave me now. / Don't say it's the end of the road. / Remember the flowers I sent. / I need you, babe / To put through the shredder / In front of my friends / Oooh Babe. / Don't leave me now. / How could you go? / When you know how I need you / To beat to a pulp on a Saturday night / Oooh babe, / Don't leave me now. / How can you treat me this way? / Running away. / Oooh babe, / Why are you running away? / Ooooooh babe!

se encolhe em um dos cantos da parede em desespero; a montagem mostra mais alguns planos da mulher de Pink e seu amante em fusão enquanto o monstro animado de sua esposa desaparece, demonstrando mais uma vez que o acontecimento, em si, pode não ter ocorrido e que é a mente de Pink que está criando alucinações, baseadas em suas memórias e traumas.

A sequência termina com um plano da televisão de Pink mostrando um casal se olhando, o que lhe pode ter remetido às lembranças que criaram a alucinação que acabou de viver. Ao final da música, a cena é finalizada por um plano de Pink arremessando sua guitarra contra a televisão. A cena é repetida quatro vezes e, quando a guitarra destrói a televisão pela quarta vez, um novo tema musical se inicia.

Another Bricks in The Wall Part 3 traz novamente, em total evidência, o *leitmotiv* da obra, mas desta vez apresentando-se como o final do processo da construção do muro de Pink.

Em sua versão mais pesada, a letra da canção⁴⁶ traz toda a raiva de Pink e a sequência traz uma montagem com planos bem curtos fazendo uma espécie de recapitulação com flashes de cenas já exibidas no filme e outras ainda não exibidas, colocando em justaposição todos os traumas, alucinações, desesperos e situações de descontrole vividos por Pink. A montagem dessas cenas ainda traz alguns planos de uma batalha entre policiais da tropa de choque e pessoas normais, podendo representar sua última batalha antes de se entregar totalmente ao seu isolamento e alienação.

A sequência termina com a imagem de um muro sincronizada perfeitamente com a palavra *Wall* que é cantada na última estrofe da música.

Em *Goodbye Cruel World*, a letra da canção traz a despedida de Pink, enquanto planos de zoom no muro e em seus olhos são montados paralelamente demonstrando, enfim, a total alienação de Pink. A música que acompanha a cena traz apenas um baixo em um arranjo repetitivo e pendular.

Is There Anybody Out There? começa com planos de Pink agarrando e apalpando o muro, reconhecendo e se dando conta que se tornou cercado pelo muro que criou entre ele e o mundo exterior. É interessante constatar, nessa sequência, que a música traz um coro que ecoa como se estivesse sendo cantado em um grande lugar; os efeitos de guitarra remetem

⁴⁶ I don't need no arms around me / I don't need no drugs to calm me / I have seen the writing on the wall / Don't think I need anything at all / No don't think I'll need anything at all / All in all it was all just bricks in the wall / All in all you were just bricks in the wall

claramente à canção *Echoes* do disco *Meddle* e os efeitos de sintetizador aos efeitos encontrados na canção *Shine On Crazy Diamond* do álbum *Wish You Were Here*, ambos do grupo Pink Floyd.

Após as várias tentativas de comunicação com alguém que esteja fora do muro, Pink cai sob os pés do muro e a sequência continua com planos do quarto de hotel, retratando os objetos que haviam sido destruídos por ele, agora reorganizados de forma artística.

Um plano geral do chão do quarto de hotel mostra Pink trabalhando, debruçado sobre sua obra artística feita totalmente de destroços. A partir do primeiro plano referente a essa obra artística construída por Pink, a música traz um arranjo de violão bastante melancólico, sinalizando seu total isolamento em um universo particular, traumático e desolador, mas ainda assim belo e sensível, como a leveza que o arranjo de violão sugere e enfatiza.

A sequência continua com planos de Pink depilando seu próprio corpo e já em silêncio. Com o fim da música, suas sobrancelhas depiladas sangram e pingam na espuma branca que enche a banheira.

A sequência de *Nobody Home* começa com um plano da TV e logo apresenta planos de Pink, sentado em sua poltrona, com a sobrancelha depilada. Nestes planos, a iluminação em Pink parece sair completamente da televisão que ele assiste, impossibilitando a visualização do quarto de hotel. Até o verso *I've got electric light* da letra da canção⁴⁷ Pink permanece parado, sem nenhum movimento; a partir desse ponto começa a mudar os canais de sua TV, dialogando com o verso anterior em que afirmava ter treze canais em sua televisão para escolher.

Os planos da mão de Pink mudando o canal da TV pelo controle remoto são intercalados com planos de sua mão discando um telefone, pelo qual havia ligado para sua esposa. A letra da canção narra, claramente, seu estado emocional e psicológico, vivenciando

47 I've got a little black book with my poems in / I've got a bag with a toothbrush and a comb in / When I'm a good dog they sometimes throw me a bone in / I got elastic bands keeping my shoes on / Got those swollen hand blues. / Got thirteen channels of shit on the T.V. to choose from / I've got electric light / And I've got second sight / I've got amazing powers of observation / And that is how I know / When I try to get through / On the telephone to you / There'll be nobody home / I've got the obligatory Hendrix perm / And I've got the inevitable pinhole burns / All down the front of my favourite satin shirt / I've got nicotine stains on my fingers / I've got a silver spoon on a chain / I've got a grand piano to prop up my mortal remains / I've got wild staring eyes / I've got a strong urge to fly / But I've got nowhere to fly to / Ooooh Babe when I pick up the phone / There's still nobody home / I've got a pair of Gohills boots / And I've got fading roots.

novamente fatos que lhe ocorreram: o principal deles é a tentativa frustrada de falar com sua esposa ao telefone. O plano de Pink enfiando uma taça de vinho no telefone, uma foto dele e de sua esposa eo plano de um outro telefone e de sua mão mudando os canais são intercalados, demonstrando que talvez suas tentativas de chamar a esposa nem ao menos tenham sido feitas, ou que mesmo sendo feitas, ele continua aqui a revivê-las como fato.

A mistura sonora da música e do som natural da TV sendo trocada de canais cria uma enorme tensão ao plano; algumas mudanças de canais coincidem com a mudança de compasso da canção e, em alguns casos, o som da televisão entra em maior volume do que a própria música da canção.

A sequência termina com os últimos versos da canção sendo cantados enquanto planos de Pink, sentado em sua poltrona no meio de uma trincheira da guerra, são apresentados, assim como seu isolamento em um outro mundo é nitidamente exibido .

Neste momento da sequência, temos uma relação interessante entre a música, a letra da canção e as imagens do filme, pois algumas cenas do seriado que Pink assiste na TV passam a ser apresentadas na montagem da sequência e mostram a relação de um soldado e seu cachorro. Depois de apresentado esse plano do seriado, Pink, sentado em sua poltrona, se transforma no menino Pink.

A letra da canção traz elementos diferentes de várias fases e vivências de Pink, recordações de sua infância, problemas com drogas, seu problema amoroso, problemáticas da sociedade de consumo, todas misturadas, construindo um diálogo entre seus vários pontos de vista em uma só canção.

A sequência, apresentando essa transmutação, a partir da segunda parte da canção talvez represente que esta seja uma das canções que melhor trabalha as diferentes metáforas da letra com as metáforas usadas nas imagens.

A relação entre as imagens e o som da TV em contraposição à canção pode apresentar o mecanismo ou a fonte das lembranças e inspirações de Pink, na medida em que sua relação com as imagens da TV dialoga toda a sequência com a letra da canção.

A televisão se torna uma possível janela em seu muro, mas que não se concretiza, apenas desperta em Pink sentimentos e recordações que ele não sabe mais se pertencem a si ou não.

A sequência referente à canção *Vera*, mesmo com seu pequeno tamanho, apresenta planos de soldados voltando da guerra, chegando na estação onde encontrarão suas esposas e familiares.

Vera Lynn se tornou um símbolo, no período pós-guerra, com sua canção *We'll meet again*, uma esperançosa canção que traz em sua letra a ideia de que em um dia de sol a cantora voltará; a música traz um coral masculino, que possivelmente tenha sido decisivo na escolha desta canção como um dos símbolos da vida em guerra naquele período⁴⁸.

A letra da canção *Vera*, de Roger Waters, tem alguns versos semelhantes à canção *We'll meet again*, fazendo da sequência cinematográfica em questão não só uma referência à canção de Vera Lynn, mas também ao sentimento dos soldados e dos familiares daquela época.

A letra da canção⁴⁹ é cantada em primeira pessoa e pergunta-se se alguém se lembra de Vera Lynn como ele se lembra e se alguém se sente como ele se sente; afinal Pink não encontrará seu Pai na estação, não concretizando o sentimento esperançoso da canção original de Vera Lynn.

A sequência não traz sons naturais das pessoas em festa, nem dos trens chegando, criando a ação dramática apenas com a música.

Em outra sequência, a música faz o papel de um narrador em terceira e segunda pessoa do singular, que introduz o expectador na problemática da guerra e na situação da vida moderna perante as perdas da guerra.

A sequência referente à canção *Thin Ice*, se inicia com cenas da guerra, após a batalha em que o pai de Pink foi morto; está dividida claramente em duas partes, com imagens dos soldados mutilados e equipes médicas atuando, tentando atender os feridos na batalha.

A letra da canção⁵⁰ narra a relação fraterna entre um filho e seus pais; o arranjo de

48 LYNN, Vera. *Vocal Refrain: an autobiography*. London: W H Allen, 1975.

49 Does anybody here remember Vera Lynn? / Remember how she said that / We would meet again / Some sunny day? / Vera! Vera! / What has become of you? / Does anybody else in here / Feel the way I do?

50 Momma loves her baby / And daddy loves you too. / And the sea may look warm to you babe / And the sky may look blue / But ooooh Baby / Ooooh baby blue / Ooooooh babe. / If you should go skating / On the thin ice of modern life / Dragging behind you the silent reproach / Of a million tear-stained eyes / Don't be surprised when a crack in the ice / Appears under your feet. / You slip out of your depth and out of your mind / With your fear flowing out behind you / As you claw the thin ice.

piano e voz constrói uma atmosfera de ternura e sensibilidade, em total contradição com as imagens dos planos da guerra, criando assim um diálogo interessante entre a música, a letra e as imagens, diálogo entre o sentimento de perda, dor e desolação dos soldados, causado pela guerra, com o sentimento de afeto e carinho que poderia existir em casa, com seus familiares.

Na segunda metade da sequência, a letra da canção muda seu foco narrativo para a segunda pessoa do singular, agora questionando Pink e o próprio expectador sobre os perigos de se viver num mundo moderno. O espaço diegético da sequência acompanha tal mudança de foco narrativo, passando a apresentar o quarto de hotel onde Pink vive. O uso dessa mudança no foco narrativo colabora na aproximação e na identificação do expectador com o personagem.

A música também traz em seu arranjo novos elementos, o piano dobra seu ritmo, a voz de Roger ganha um tom sarcástico e o plano sequência do quarto de hotel de Pink chega até à sua figura, boiando na piscina.

Quando a letra da canção narra a perda de controle da mente de Pink (*You slip out of your depth and out of your mind*) a música apresenta um crescente e uma mudança brusca.

O arranjo musical ganha potência com a presença da banda e o peso da guitarra, sincronizando na sequência planos de Pink em um possível afogamento, justapostos com a imagem de seu pai morto na guerra. A água da piscina, em que Pink se encontra, torna-se vermelha, unindo os dois espaços diegéticos dessa sequência. O sangue dos soldados, retratado nos planos iniciais da sequência agora estão na piscina, enquanto explosões da guerra e a figura de seu pai surpreendido pelo ataque são sentidos por Pink como se estivessem acontecendo naquele momento.

A sequência termina com Pink boiando calmamente na água vermelha de sua piscina, enquanto fotos de seu pai num álbum de fotografias entram em fusão, anunciando elementos da canção que virão em seguida, em *Another Brick In The Wall Part 1*.

Diferentes relações entre o foco narrativo das letras das canções, sua música e sequências apresentadas no filme se fazem presentes nas cenas onde as animações preenchem quase que totalmente seus planos; é o caso da canção *Goodbye Blue Sky* e *Empty Spaces/What Shall We Do Now?*

A sequência relativa a *Goodbye Blue Sky* se inicia com um plano da mãe de Pink,

descansando num jardim enquanto seu filho, ainda um bebê, dorme dentro de seu carrinho. Segue o plano de um gato malhado atacando uma pomba branca, que foge voando, ao som de um choro de bebê. O plano da pomba voando demonstra a imensidão azul do céu e logo é substituído pela animação, que traz um plano bem similar ao da pomba voando; ao se aproximar, a pomba explode em sangue e é substituída por um pássaro negro. A pomba branca, símbolo da paz, é substituída por uma ave de rapina preta, simbolizando claramente a Alemanha nazista da Segunda Guerra Mundial.

A música acompanha a animação em perfeita sincronia, chamando a atenção para cada movimento da ave. A letra da canção⁵¹, cantada em segunda pessoa do singular, é formada por uma sequência de perguntas a respeito dos dias em que a Inglaterra foi bombardeada pelas forças alemãs. A música tem um arranjo que mistura a fragilidade e a tristeza das vozes e do violão com a força soturna de notas graves de um sintetizador.

A sequência mostra planos em que o pássaro negro ataca Londres, enquanto figuras humanas vestindo máscaras de oxigênio se escondem em abrigos e túneis. Planos de infinitos aviões de guerra se convertendo em cruzes, caveiras vestindo uniformes militares caindo mortas, a bandeira da Inglaterra, que ao sangrar se transforma em uma cruz, o grande pássaro negro que se transforma na cidade destruída, os espíritos dos soldados mortos se levantando e outras imagens constroem um cenário de desolação e violência, causado pelo ataque militar inimigo. A pomba branca volta a voar pelo cenário, transformando soldados mortos em cruzes, enquanto a letra da canção se despede do antigo céu azul.

A sequência pode representar os tristes sentimentos que estão atingindo Pink. Mesmo que ele ainda seja um bebê, toda essa violência e tristeza criam uma atmosfera pouco acolhedora e de luto extremo que inevitavelmente lhe foi apresentada, conscientemente ou inconscientemente.

Nessa sequência, a música faz o papel de um narrador, não participando da ação apresentada na diegese e nem tendo ligações diretas com nenhum personagem do drama. Ela acaba com o plano de uma cruz sangrando e o sangue que escorre dela caindo em um bueiro, enquanto a canção se despede: *Goodbye*.

51 Did you see the frightened ones? / Did you hear the falling bombs? / Did you ever wonder / Why we had to run for shelter / When the promise of a brave new world / Unfurled beneath a clear blue sky? / Oooooooooo ooo ooooo oooh / Did you see the frightened ones? / Did you hear the falling bombs? / The flames are all long gone / But the pain lingers on! / Goodbye blue sky / Goodbye blue sky / Goodbye / Goodbye

A outra sequência em que a animação preenche a maioria dos planos é a referente às canções *Empty Spaces/ What Shall We Do Now?* Ela inicia-se com planos da esposa de Pink dormindo enquanto o telefone toca; ela e seu amante acordam. Seu amante atende o telefone, mas ao constatar que é Pink tentando falar com a esposa, ele o desliga. Outras tentativas são feitas por Pink, que recebe a informação da telefonista de que há um outro homem atendendo o telefone e não quer que a ligação seja completada. Um plano de Pink se achando enquanto larga o telefone apresenta *zoom out* enquanto a animação entra em cena.

Talvez essa seja a cena mais famosa e comentada do filme, a animação traz duas flores simulando o relacionamento humano, primeiramente se conhecendo, depois se transformando em corpos humanos que simulam uma copulação, onde uma das flores se transforma na genitália masculina e a outra na genitália feminina.

A música acentua e pontua quase todos os movimentos das flores, apresentando um forte sincronismo. A música cria um tom descritivo das imagens da animação. Ney Carrasco aponta essa técnica como fruto de uma das primeiras técnicas desenvolvidas no cinema sonoro, o *mickeymousing*.

*“Esta técnica de acompanhar a ação filmada, sublinhando-a ponto a ponto, só é possível quando se possui o recurso da sincronia com alto grau de precisão.[...] A música acaba por se tornar descritiva, sempre sublinhando e comentando a ação. No mickeymousing, a música possui um alto grau de redundância em relação às imagens”.*⁵²

É claro que no caso da sequência referente às canções *Empty Spaces/What Shall We Do Now?*, a música foi escrita antes da produção das cenas, mas o tratamento final da cena, que se apresenta na tela, remete essencialmente para um papel descritivo da música.

A sequência continua com a transformação das flores em figuras grotescas e, por fim, a flor, que representava a genitália feminina da esposa de Pink, engole a flor masculina e ineditamente se transforma no pássaro negro que figurou anteriormente em *Goodbye Blue Sky*. Paralelamente, a letra da canção *Empty Spaces* começa a ser cantada.

A letra da canção⁵³ versa sobre tudo que a humanidade constrói e compra, inserida em

52 CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003. p.138.

53 What shall we use to fill the empty spaces / Where waves of hunger roar? / Shall we set out across this sea of faces / In search of more and on applause? / What Shall we do Now? / Shall we buy a new guitar? / Shall we drive a more powerful car? / Shall we work straight through the night? / Shall we get into fights? / Leave the lights on? / Drop bombs? / Do tours of the east? / Contract disease? / Bury bones? / Break up homes? / Send flowers by

uma sociedade de consumo capitalista, para preencher o vazio existencial que pode vir a sentir.

Cantada em terceira pessoa do plural, a letra da música se apresenta como um narrador personagem que vive as problemáticas que estão sendo descritas. A música continua a acentuar alguns pontos das transformações que as imagens sofrem durante toda a sequência, enquanto a letra da canção em alguns momentos é representada nas imagens e em outros momentos não. Como quando é cantada a frase *Shall we set out across this sea of faces / In search of more and on applause?* e o que se apresenta na animação é um mar de pessoas diante do muro.

A sequência termina com um martelo, que surge de uma transformação vinda do chão, representada na animação, mas que no próximo plano aparece com imagens filmadas de um martelo destruindo uma vitrine. A música e a animação acabam juntas e os planos que mostram um saqueador roubando mercadoria de uma vitrine com o martelo podem representar as pessoas que não têm dinheiro para preencher seu vazio existencial e então roubam.

Com essas análises das diferentes relações entre o foco narrativo das letras das canções, sua respectiva música, os efeitos sonoros e as imagens das sequências cinematográficas, obtêm-se um mapeamento dessas relações, onde pode-se observar a natureza híbrida e não convencional das utilizações da música e da letra da canção no filme em questão.

Quando comparado com *Tommy*, filme baseado e adaptado de um álbum conceitual da banda *The Who*, pode-se ainda observar com maior nitidez a natureza não convencional e múltipla na utilização desses recursos em *Pink Floyd The Wall*.

Tommy, escrito por *Pete Townshend* da banda *The Who*, escrito e dirigido por *Ken Russel*, foi lançado em 1975 pela *RSO Records* e distribuído pela *Columbia Pictures*. O filme traz em seu elenco, além de atores, músicos de rock como *Elton John*, *Eric Clapton* e os integrantes da banda *The Who*.

A história original do álbum sofreu algumas alterações em sua versão cinematográfica, algumas músicas novas foram inseridas, outras agrupadas em um só tema, a ordem das

phone? / Take to drink? / Go to shrinks? / Give up meat? / Rarely sleep? / Keep people as pets? / Train dogs? / Raise rats? / Fill the attic with cash? / Bury treasure? / Store up leisure? / But never relax at all / With our backs to the wall / Backs to the Wall.

canções do álbum não foi mantida, entre outras alterações.

O filme narra a história de Tommy, um menino inglês que após ter visto sua mãe e seu padrasto assassinarem seu pai, sofre um abrupto trauma que lhe deixa cego, surdo e mudo. Isolando-se do mundo exterior, Tommy vive em seu mundo particular e só na adolescência, após se tornar um campeão mundial de *pinball*, se torna um líder da juventude e angaria inúmeros fãs em todo o mundo. Após algumas tentativas por parte de sua mãe, ele se cura e passa a liderar uma legião de seguidores que o veem como um messias. Depois de seu padrasto montar um aparato religioso complexo, esses mesmos adoradores se revoltam contra Tommy, por não acreditarem no caminho para a descoberta que ele propõe.

Os roteiros de *Tommy* e *Pink Floyd The Wall* apresentam algumas semelhanças, como a época do pós-guerra (período em que as histórias se passam); os dois protagonistas sendo filhos de militares ingleses que lutaram na Segunda Guerra Mundial; a história pessoal de isolamento e incompreensão vivida pelos mesmos; suas vidas de sucesso ainda quando jovens; sua legião de seguidores, entre outras metáforas e simbolismos que se apresentam nas cenas.

Mas, a principal diferença entre os filmes em questão talvez seja o aspecto formal de seus dramas, enquanto *Pink Floyd The Wall* apresenta uma narrativa totalmente fragmentada e não linear, *Tommy* se apresenta como uma história totalmente linear e cronológica, tendo sua vida retratada desde o casamento de seus pais, passando pelo seu nascimento, crescimento e desenvolvimento como pessoa. Já em *Pink Floyd The Wall*, mesmo que alguns desses fatos sejam mostrados, não é possível traçar uma ordem cronológica precisa nos acontecimentos apresentados.

No que diz respeito ao uso da música e das letras das canções em *Tommy*, as diferenças são evidentes, pois quase todas as letras das canções são inseridas como falas dos personagens, apresentadas em quase todas as sequências dentro da diegese, aproximando-o muito da narrativa convencional dos filmes musicais clássicos, onde *Pink Floyd The Wall* definitivamente não se enquadra.

As relações dialógicas apresentadas entre o foco narrativo das canções e seus planos correspondentes, configurando-se como uma montagem audiovisual polifônica, não parecem ser a preocupação ou o resultado de *Tommy*, as imagens parecem apenas descrever as letras e não abrir novas perspectivas para as mesmas, como acontece em *Pink Floyd The Wall*.

Com essa pequena comparação, podemos ver como o uso da música e das canções em *Pink Floyd The Wall* trazem inovações para a linguagem cinematográfica, na medida que possibilitam, através da montagem e do uso de diferentes relações com as canções apresentadas, novas formas de reflexão e fruição do texto audiovisual, possibilitando um resultado peculiar e único.

6. O Muro – Uma Análise

A partir das teorias e análises contidas nos capítulos anteriores visualiza-se: a enumeração dos principais conceitos de que essa dissertação se mune para analisar as obras em questão e alguns exemplos que as justifiquem; a contextualização histórica e biográfica da obra através de relatos dos envolvidos em sua produção e dados históricos; as particularidades dramáticomusicais do álbum do grupo *Pink Floyd*; sua inserção nos conceitos de rock progressivo, álbum conceitual e ópera rock e sua conseqüente tradução para o texto fílmico; o mapeamento das relações entre o foco narrativo das letras das canções e suas respectivas seqüências no filme.

Face ao exposto, propõe-se aqui o aprofundamento na obra em questão, traçando-se possíveis leituras e explorando diferentes interpretações da narrativa, evidenciando os conceitos de tradução intersemiótica, dialogismo e romance polifônico.

Para o aprofundamento proposto, a presente análise foca-se na seqüência referente a uma canção não analisada preliminarmente nos capítulos anteriores: o tema *Comfortably Numb*.

A escolha de *Comfortably Numb* para tal tarefa foi feita a partir da verificação da presença, nesta seqüência, de muitos dos conceitos abordados nessa dissertação, de forma a permitir que chaves interpretativas importantes iluminem questões relevantes da análise narrativa.

Antes de adentrar-se pelos pormenores da seqüência de *Comfortably Numb*, faz-se necessário observar e explanar sobre algumas características referentes à obra como um todo, recorrendo sobre aspectos psicológicos do protagonista e sua inserção no período do Pós-Guerra.

6.1. O Muro Mental – Luto e Melancolia na Inglaterra do PósGuerra

O drama musical apresentado em *Pink Floyd The Wall* traz, como vimos anteriormente, uma narrativa fragmentada, em que cada canção do álbum representa uma visão particular do mundo, criando diálogos e interações entre as canções e as seqüências,

formando uma narrativa polifônica e dialógica. A partir da presença dessas características, pode-se perceber que um elemento que perpassa quase toda a obra é a presença dos sentimentos de *Luto e Melancolia*.

Esses sentimentos, apresentados em diferentes momentos e formas durante a narrativa, são comparados e descritos por Sigmund Freud:

*“A associação de luto com melancolia mostra-se justificada pelo quadro geral desses dois estados. Neles também coincidem as causas oriundas de interferências da vida, ao menos onde é possível enxergá-las. Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, uma ideia, etc”.*⁵⁴

Em *Pink Floyd The Wall* a presença do sentimento de luto é praticamente onipresente, a começar pelo sentimento de luto vivido coletivamente por toda nação envolvida em uma guerra até chegar no caso peculiar de Pink, com a perda de seu pai, na mesma guerra.

Para as mesmas situações, Freud aponta que certas pessoas apresentam a melancolia ao invés de luto, sua comparação continua:

*“Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica. Também digno de nota que jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele, embora ocasione sério afastamento da conduta normal da vida. Confiamos em que será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial. A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima”.*⁵⁵

Essa falta de interesse pelo mundo exterior e a inibição de toda atividade são características externalizadas com clareza pelo protagonista Pink, trancado em seu quarto de hotel, alheio ao mundo em que vive, muitas vezes olhando a televisão mas sem demonstrar qualquer interesse pela programação que nela é exibida.

As sequências em que Pink é levado a se depilar, a se cortar ou sangrar na piscina podem também caracterizar a diminuição de sua autoestima, além das cenas em que é caracterizado como um líder nazista e que demonstra a perda de sua capacidade de amar.

Outra característica, apontada por Sigmund Freud e presente na narrativa do filme, é

54 FREUD, Sigmund. *Obras completas: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.171.

55 FREUD, Sigmund. *Obras completas: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.172.

que o luto profundo proporciona o afastamento do mundo exterior porque nesse mundo não se encontra mais o ente amado; desta forma, faz-se necessário ligar-se à memória do falecido, como acontece com Pink que, em várias sequências, revive a morte de seu pai e sua dor a partir de suas lembranças.

Freud aponta ser o luto um processo de aceitação da realidade por parte da pessoa, por vezes lento e gradual, na medida em que o objeto ou ente perdido continua como uma figura mental e sua libido continua conectada de alguma maneira com essa perda, não sendo possível ser esse processo imediato.

“É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique. Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido.”⁵⁶

Pode-se considerar as situações revividas e supervalorizadas por Pink como esses enfoques e superinvestidas que Freud aponta. Pink parece não superar a perda de seu pai e o desejo dessa superação o força a reviver cada situação de sua vida em que a ausência de seu pai se fez presente, com o intuito de desligar-se dele.

A questão se torna mais complexa na medida em que mesmo sabendo *quem* se perdeu, a pessoa que experimenta o sentimento de luto muitas vezes não sabe o *que* perdeu com esse alguém, é aqui que se mistura o sentimento de melancolia vivido por Pink, pois ele sabe que perdeu seu pai na guerra, mas não sabe o que foi subtraído de sua consciência, o que foi perdido através dessa perda exterior de um ente querido.

Freud explicita essa diferença e complementariedade de sentimentos:

“No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio eu.”⁵⁷

Esses sentimentos são capazes de gerar uma falta completa de amor próprio e um desapego da própria vida, se estendendo em uma auto crítica do passado e uma afirmação de que nunca esteve completo como pessoa em sua vida. Essas características também podem ser vistas no comportamento do protagonista Pink, que em suas recriações mentais do passado não demonstra nenhuma situação feliz e completa, além de não demonstrar nenhum valor a sua própria vida, afirmando o uso de drogas e o auto flagelamento.

56 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.174.

57 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.175-176.

Esta perda do amor próprio demonstra de certa maneira a contraposição de uma parte de seu ser (consciência moral) por outra, uma divisão mental, muito apropriada para a interpretação da construção do muro que separa Pink do mundo, ou que cerca uma parte de seu eu do mundo exterior, Freud descreve esse processo:

“Vemos como parte do Eu se contrapõe à outra, faz dela uma avaliação crítica, toma-a por objeto, digamos.[...]Realmente encontramos motivo para separar essa instância do resto do eu. Aqui travamos conhecimento com a instância habitualmente chamada de consciência moral.”⁵⁸

Mesmo se sentindo tão indigna, se julgando e se auto criticando, a pessoa não se sente envergonhada, porque essa divisão mental faz com que essas características indesejadas sejam vistas como parte de outra pessoa, também impossibilitando que sejam humildes e procurem ajuda nas pessoas que estão ao seu redor, como é o caso de Pink, que mesmo cercado de pessoas que possivelmente o amam, o compreendem e que estariam disponíveis a ajudá-lo, não se dá a oportunidade para tal mudança, pelo contrário, se afugenta na indignação e no ódio. Sobre este processo, Freud escreve:

“E então longe de mostrar, para com aqueles a seu redor, a humildade e a sujeição que convêm a pessoas tão indignas; pelo contrário, são extremamente importunos, agindo sempre como que ofendidos, como se lhes tivesse sido feita uma grande injustiça. Isso tudo é possível apenas porque as reações exibidas nesse seu comportamento ainda vêm da constelação psíquica da revolta, que por um determinado processo foi transportada à compunção melancólica.”⁵⁹

Portanto, essa mistura dos sentimentos de luto e melancolia se fazem presente na construção do personagem em questão, ora tomando a narrativa como parte do processo de superação da morte do seu pai, ora caracterizando sua melancolia a partir da perda conseguinte de suas relações afetivas com mãe, esposa, professor e demais personagens com os quais estabelece relações. Freud explicita tal amplitude:

“As ocasiões para a melancolia geralmente não se limitam ao caso muito claro de perda em virtude da morte, e abrangem todas as situações de ofensa, menosprezo e decepção, em que uma oposição de amor e ódio pode ser introduzida na relação, ou uma ambivalência existente pode ser reforçada.”⁶⁰

As reações a estes sentimentos, apresentadas por Pink em forma de ódio nas

58 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.178.

59 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.180.

60 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.183-184.

sequências referentes a sua transfiguração em um líder nazifascista e os consequentes atos de crueldade e repressão são, segundo Freud, demonstrações de repúdio a si mesmo ou parte de si, nas quais se obtêm prazer fazendo mal aos outros, mas de fato, o principal objetivo dessas reações é o seu auto flagelamento.

Pink, por não conseguir se desligar da figura mental do pai, transforma-se em um nazista, um assassino de seu próprio pai, para vingar-se de si mesmo, processo que já havia demonstrado em outras sequências, como visto anteriormente:

“Se o amor ao objeto – a que não se pode renunciar, quando se tem de renunciar ao objeto mesmo – refugia-se na identificação narcísica, o ódio atua em relação a esse objeto substitutivo, insultando-o, rebaixando-o, fazendo-o sofrer e obtendo uma satisfação sádica desse sofrimento. O automartírio claramente prazeroso na melancolia significa, tal como o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas de ódio relativas a um objeto, que por essa via se voltaram contra a própria pessoa.”⁶¹

Outro aspecto interessante que podemos ressaltar na narrativa de *Pink Floyd The Wall* é o que diz respeito à influência direta do espírito da época em que o protagonista Pink nasceu e cresceu, o qual inevitavelmente viria a influenciar e se responsabilizar por certas características de sua personalidade.

Esta época, iniciada pelo fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, é denominada por muitos historiadores como *Pós-Guerra*, e o imaginário desta geração é povoado pelo medo e desilusão causados pela guerra e pelo holocausto, entre outros sentimentos negativos causados pela morte de soldados e civis durante os conflitos, além da falta de recursos básicos por parte da população em tempo de guerra.

Susan Sontag, em seu livro *Contra a Interpretação*, apresenta no capítulo denominado *A imaginação da catástrofe*, características dos filmes de ficção científica desta época, que claramente demonstram as preocupações, ansiedades e problemáticas que a época proporciona aos indivíduos.

“No entanto, ao lado da esperançosa fantasia da simplificação moral e da unidade internacional incorporada nos filmes de ficção científica oculta-se a mais profunda ansiedade no que se refere à existência contemporânea. Não aludo apenas ao trauma autenticamente real da bomba – o fato de a bomba já ter sido usada e de ser agora produzida em quantidades suficientes para matar várias vezes todo ser sobre a Terra, de as novas bombas poderem ser perfeitamente usadas. Além dessa nova ansiedade em relação à catástrofe física, à perspectiva de mutilação e mesmo à aniquilação universal, o filme de ficção científica reflete as poderosas ansiedades

61 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.184.

no qual se refere ao psiquismo individual.”⁶²

Susan Sontag não despreza a presença histórica e natural dessa ansiedade diante da morte na psique humana, mas pontua a intensificação desse sentimento durante esse período:

*“[...] o trauma sofrido por todos nós em meados do século XX, quando ficou claro que, daquele momento até o fim da história do homem, toda pessoa viveria sob a ameaça não só da morte individual, que é certa, mas de algo quase insuportável no sentido psicológico – a destruição pelo fogo e a extinção coletiva que poderá ocorrer a qualquer momento, praticamente sem qualquer aviso.”*⁶³

A sequência relativa à canção *Goodbye Blue Sky* em *Pink Floyd The Wall* demonstra claramente o universo psicológico desta época, mostrando a que tipo de sentimentos e desesperanças o bebê Pink foi atingido em sua infância, usa-se nela esse imaginário da catástrofe e da destruição, mas sob um viés político e denunciador, muito diferente do universo fílmico da ficção científica analisado por *Susan Sontag*, **cujos personagens**, na maioria dos casos, são cúmplices de uma possível fantasia, em detrimento de uma reflexão sobre a realidade:

*“Os filmes perpetuam clichês da identidade, volição, poder, conhecimento, felicidade, consenso social, culpa, responsabilidade, que para dizer o mínimo, não são úteis na atual situação limite. Mas os pesadelos coletivos não podem ser desprezados demonstrando-se que são falaciosos do ponto de vista intelectual e moral.”*⁶⁴

Essa situação psíquica surgida a partir dos traumas causados pela guerra também é analisada e explorada por Freud em seu texto *A Desilusão causada pela guerra*, no que diz respeito a indivíduos que não foram combatentes na guerra, caso específico do protagonista Pink. Freud afirma:

*“O indivíduo que não se tornou combatente e, portanto, uma partícula da enorme máquina da guerra, sente-se perplexo quanto à sua orientação e inibido em sua capacidade de realização. Penso que acolherá de bom grado qualquer pequena indicação que o ajude a situar-se pelo menos no seu próprio íntimo. Entre os fatores responsáveis pela miséria psíquica dos não combatentes, contra os quais é tão difícil eles lutarem, gostaria de destacar dois e de abordá-los aqui. Eles são: a desilusão provocada pela guerra e a diferente atitude ante a morte, a qual ela – como todas as guerras – nos obrigou.”*⁶⁵

62 SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 256.

63 SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 260.

64 SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 262.

65 FREUD, Sigmund. *Obras completas: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.210.

Freud caracteriza essa desilusão advinda da crença em valores pregados pelo Estado Civilizado como o cultivo do progresso em áreas da ciência, da arte e da cultura, o estabelecimento de elevadas regras morais de convívio social, entre outros valores dispostos à construção de uma possível união dos povos civilizados, valores e metas que simplesmente são ignorados em tempos de guerra, causando um forte sentimento de desilusão frente à crença que se tinha em tais valores.

Estas desilusões e decepções causadas pela guerra são enumeradas por Freud:

“Duas coisas, nessa guerra, provocaram nossa decepção: a pouca moralidade mostrada exteriormente por Estados que nas relações internas posam de guardiães das normas éticas, e a brutalidade do comportamento de indivíduos que, como membros da mais elevada cultura humana, não acreditaríamos capazes de atos semelhantes.”⁶⁶

No tocante ao protagonista Pink, tal desilusão é vivenciada e rememorada a todo instante e consiste em mais um possível obstáculo na superação de seu estado de luto em relação à morte de seu pai e seu consequente estado de melancolia.

Em relação ao segundo ponto tocado, a atitude perante a morte, Freud explana sobre a postura de se colocar a morte como algo fora da vida e não como um desfecho necessário de toda vida. Nesse sentido, as mortes causadas pela guerra tornam-se agentes de um colapso sofrido quando entre os mortos está algum parente ou ente querido.

“Essa postura cultural convencional diante da morte é complementada pelo total colapso que sofremos quando morre alguém que nos é próximo, um genitor ou cônjuge, um irmão, filho ou amigo precioso. Enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituir aquele que perdemos.”⁶⁷

Se aprofundando em tais ideias, Freud demonstra que a partir dessa perda é natural a procura do mundo da fantasia para preencher esse vazio que o indivíduo sente em estado de luto, particularmente relacionado à guerra.

“Então é inevitável que busquemos no mundo da ficção, na literatura, no teatro, substituto para as perdas da vida”⁶⁸.

No filme, podemos ver essa preocupação e problemática nas sequências referentes às

66 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.218.

67 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.231.

68 FREUD, Sigmund. *Obras completas*: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.232.

canções *Empty Spaces / What Shall We Do Now?*, onde o narrador descreve esse vazio sentido por Pink, decorrente de seu luto e melancolia. A letra da canção mostra os inúmeros objetos e atitudes que o personagem pode buscar para tentar preencher este vazio que sente, a maioria deles objetos oferecidos pela sociedade capitalista em sua indústria de entretenimento e bens de consumo.

Ainda sobre a atitude perante a morte, Freud evidencia e afirma a nova condição do indivíduo diante dela no período de pós-guerra:

*“É evidente que a guerra afastará esse tratamento convencional da morte. Não é mais possível negar a morte; temos de crer nela. As pessoas morrem de fato, e não mais isoladamente, mas em grande número, às vezes dezenas de milhares num só dia. Isso já não é acaso.”*⁶⁹

Nesse sentido, o filme apresenta a sequência referente à canção *Thin Ice*, que traz o sofrimento e a morte de milhares de soldados durante a batalha em que o pai do protagonista morreu, constatando essa mudança de atitude diante da morte em uma situação de guerra.

A construção do muro, principal metáfora da narrativa, encontra grandes fontes de interpretação a partir desses conceitos descritos por Freud, demonstrando como os sentimentos de luto e melancolia podem vir a se configurar em um quadro patológico de depressão, autodepreciação e isolamento, assim como o apresentado por Pink.

Pink, ao construir um muro que o isola da realidade, demonstra sua resistência e medo de encarar o seu doloroso processo de luto, mas é condenado por sua própria consciência a derrubar esse muro mental e encarar sua problemática sob outra óptica. Com a destruição do muro, cria-se uma situação de esperança, em que Pink poderá crescer e superar seus traumas.

69 FREUD, Sigmund. *Obras completas: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v.12, p.233.

6.2. O Muro Em Versos – A Letra da Canção

A análise da sequência do tema musical *Comfortably Numb*, além de exemplificar os processos de tradução intersemiótica de um álbum conceitual, considerado um Ópera Rock para um filme, pode explicitar algumas relações dialógicas encontradas durante toda a narrativa do filme, revelando ainda chaves que possibilitam diferentes interpretações da narrativa em questão.

A interpretação do grupo *Pink Floyd* para a letra da canção *Comfortably Numb* traz em sua estrutura a presença de duas vozes distintas, o baixista Roger Waters e o guitarrista David Gilmour que dividem as vozes dessa canção, Waters canta os versos e Gilmour os refrões.

A começar por essa divisão, que já apresenta uma relação dialógica em sua estrutura, a letra da canção possibilita distintas interpretações. Primeiramente, a identificação dos versos como possível voz do médico que cuida de Pink e os refrões como descrições poéticas de suas memórias infantis. Também é possível interpretar tais vozes como a configuração de um diálogo interior.

Como explanado no capítulo anterior, os sentimentos de luto e melancolia podem ocasionar uma contraposição de uma parte do Eu à outra, fenômeno psicológico descrito por Freud e que pode alcançar paralelo na construção de um muro mental por Pink. A relação dialógica aqui se faz presente, mas diferentes interlocutores podem ser reconhecidos em diferentes abordagens interpretativas.

Este diálogo entre vozes dentro da canção, de certa maneira, cataliza o processo de tradução intersemiótica e a conseguinte recriação artística através da montagem audiovisual.

Outro fator catalizador desse processo é o fato de a figura do tradutor, neste caso, o roteirista do filme, ser um dos mesmos escritores da música e do texto original, o que facilita o processo de recriação, pois esse torna a reviver o momento da criação, pelo seu próprio criador.

Por fim, a opção da montagem da sequência cinematográfica, tendo como trilha musical a canção original do álbum, disponibiliza o ritmo da canção como base temporal para a montagem dos planos na sequência, além de disponibilizar a letra da canção como mais uma voz dentro da montagem polifônica audiovisual que resultará a sequência em questão.

Faz-se necessária, primeiramente, a reprodução integral da letra da canção, seguida de tradução livre para o português feita pelo autor dessa dissertação, tendo como principal preocupação o sentido dos versos da canção e não sua estrutura formal, já que se usa a tradução em português apenas para identificar com mais facilidade a presença de simultaneidade, diferenças e intersecções em elementos apresentados pela letra da canção e pela sua tradução audiovisual na sequência cinematográfica em questão:

Comfortably Numb⁷⁰
(Gilmour, Waters)

*Hello?
Is there anybody in there?
Just nod if you can hear me.
Is there anyone at home?*

*Come on, now,
I hear you're feeling down.
Well I can ease your pain
Get you on your feet again.*

*Relax.
I'll need some information first.
Just the basic facts.
Can you show me where it hurts?*

*There is no pain you are receding
A distant ship smoke on the horizon.
You are only coming through in waves.
Your lips move but I can't hear what you're saying.
When I was a child I had a fever
My hands felt just like two balloons.
Now I've got that feeling once again
I can't explain you would not understand
This is not how I am
I have become comfortably numb.*

*O.K.
Just a little pinprick.
There'll be no more aaaaaaaaah!
But you may feel a little sick.
Can you stand up?
I do believe it's working, good.
That'll keep you going through the show
Come on it's time to go.*

70 WATERS, Roger. *Pink Floyd The Wall*. CBS, 1979.

*There is no pain you are receding
A distant ship, smoke on the horizon.
You are only coming through in waves.
Your lips move but I can't hear what you're saying.
When I was a child I caught a fleeting glimpse
Out of the corner of my eye.
I cannot put my finger on it now
I turned to look but it was gone
The child is grown,
The dream is gone.
I have become comfortably numb.*

*Confortavelmente Anestesiado
(Gilmour; Waters) – tradução*

*Olá?
Tem alguém aí dentro?
Acene-me se puder ouvir
Tem alguém em casa?

Vamos lá, agora
Ouvi dizer que você está se sentindo deprimido
Bem, eu posso aliviar sua dor
E te pôr em pé de novo

Relaxe
Primeiro, vou precisar de algumas informações
Apenas os fatos básicos
Você pode me mostrar aonde dói?*

*Não há dor, você está retrocedendo
Uma fumaça de navio, distante no horizonte
Você está apenas vindo em ondas
Seus lábios se movem, mas eu não consigo ouvir o que você está dizendo*

*Quando eu era criança eu tive uma febre
Eu sentia minhas mãos como se fossem dois balões
Agora eu tenho denovo essa sensação
Eu não posso explicar,
você não iria compreender
Não é isso que eu sou
Eu me tornei
confortavelmente anestesiado*

*O.K.
Apenas uma picada de agulha
Não haverá mais... aaaaaahhhh!
Mas você pode se sentir um pouco enjoado
Você pode se levantar?
Eu acho que realmente está funcionando
Isso te manterá durante o show
Vamos, está na hora de ir*

*Não há dor, você está retrocedendo
Uma fumaça de um navio, distante no horizonte
Você está apenas vindo em ondas*

*Seus lábios se movem, mas eu não consigo
ouvir o que você está dizendo*

*Quando eu era criança tive uma visão fugaz
Pelo canto do meu olho
Eu virei para olhar, mas tinha sumido
Eu virei-me para ver, mas havia sumido
A criança cresceu, o sonho se foi
Eu me tornei confortavelmente anestesiado*

Uma análise prévia da letra da canção sem vínculos ou recorrências às imagens apresentadas no filme pode nos apresentar uma série de interpretações interessantes.

Os primeiros versos da canção reproduzem as falas de um interlocutor que tenta despertar alguém que se encontra desacordado. O interlocutor, através de perguntas, testa o quão desperto esse alguém está, oferecendo-lhe ajuda, para que além de despertá-lo possa sanar uma dor e uma depressão que possivelmente ele esteja sentindo. O interlocutor pede informações sobre os fatos vividos por ele e sobre o possível lugar de onde sua dor possa estar vindo.

No primeiro verso do refrão da canção, “*There is no pain you are receding*”, possivelmente um segundo interlocutor, inclusive caracterizado por outro intérprete, responde a todas as perguntas feitas pelo interlocutor com a afirmação de que não há nenhuma dor e que o interlocutor está se afastando, se tornando mais distante.

Seguem então as principais metáforas apresentadas na canção, são elas: “*a distant ship smoke in the horizon*” e “*you are only coming though in waves*”. Nessas metáforas, percebe-se o uso de elementos marítimos para representar uma sensação do autor. Sendo este inglês, é natural que metáforas ligadas ao mar sejam usadas, já que sua nação faz parte de uma ilha e sua história está ligada ao mar em diferentes níveis.

A metáfora relacionada à fumaça de um navio, distante no horizonte, “*a distant ship smoke in the horizon*”, demonstra que o navio já não pode ser visto, mas apenas sua fumaça. Não se sabe se o navio está indo em direção ao mar ou indo embora, apenas que ele não pode ser visto. A fumaça pode nos remeter à ideia de algo que não se pode enxergar com clareza, um objeto enfumaçado que não se deixa ver. Essa ideia paradoxal de se ver um objeto que não se pode reconhecer nos remete à ideia do “nada”, de algo que é, mas não se vê, ou de algo que se vê mas não é nada.

Com a complementação metafórica, também marítima, do verso “*you are only coming*

though in waves”, consegue-se delimitar a direção deste navio que não se vê. Ele está indo em direção à praia, ele está chegando.

O verso que termina essa primeira parte do refrão, “*your lips move but I can’t hear what you’re saying*” continua a colaborar com essa construção metafórica. Algo está sendo dito, algo está sendo mostrado, é possível enxergar, mas não é possível saber o que é, nem o que está sendo dito.

Nesta primeira parte do refrão podemos observar um movimento importante: enquanto o interlocutor vai se afastando e se tornando mais distante (*receding*), a fumaça de um navio que não se vê e que traz consigo palavras que não se podem ouvir está se aproximando.

Este movimento sugere o próprio movimento do mar em seu eterno movimento de ir e vir e também pode ser ligado ao movimento da memória, que traz lembranças e recordações a nossa consciência ou as leva embora com uma velocidade ou periodicidade pouco controlável pela nossa mente.

Este movimento da memória, que vem em ondas e retrocede em ciclos infinitos recebe um novo elemento na continuação do refrão da canção, os próximos versos trazem justamente memórias de infância, que este interlocutor do refrão nos apresenta, “*When I was a child I had a fever*” e “*My hands felt just like two balloons*”.

Nesses dois versos, observam-se as ideias da dor e da doença (*fever*), ligadas à sensação de leveza de suas mãos serem sentidas como balões, que voam e o elevam, demonstrando que essa sensação de dor, especificamente, não lhe causava sofrimento e sim, leveza. No momento em que essas lembranças são retratadas no poema, retira-se a fumaça que as encobria, apresentando ao outro interlocutor esta memória, que mesmo distante, estava chegando.

O próximo verso “*Now I’ve got that felling once again*” confirma essa chegada, demonstrando que essa lembrança, agora, se faz viva novamente.

No próximo verso, “*I can’t explain, you would not understand*”, o interlocutor afirma que esta sensação que volta a sentir não pode ser explicada e que o outro interlocutor não a entenderia. Possivelmente, esse verso demonstra a confusão que essas lembranças causam no interlocutor, mesmo ele conseguindo descrever este processo e visualizá-lo no momento em que acontece, ele não consegue explicá-lo e não pode aceitar que essa sensação, vinda de tão

distante, ainda faça parte dele, como afirma no próximo verso *“This is not how I am”*.

O refrão termina com o verso que traz o nome da canção, *“I have become comfortably numb”*, demonstrando e afirmando que ele se tornou confortavelmente anestesiado e que essas lembranças do passado, assim como os acontecimentos do presente, não lhe causam mais dor, como havia afirmado no primeiro verso do refrão *“There is no pain, you are receding”*, com isso finda-se o refrão, ligando-o diretamente ao momento em que havia começado.

Os próximos versos trazem novamente os questionamentos do outro interlocutor, afirmando “OK” e oferecendo-lhe uma injeção para curar sua dor.

Percebe-se que este interlocutor não acompanhou a digressão através da memória que o refrão nos apresentou, oferecendo uma injeção para alguém que já afirmou que não está sentindo dor alguma, pois já se encontra totalmente anestesiado.

O interlocutor afirma que talvez ele possa se sentir um pouco enjoado e pergunta se é possível ele se levantar, dizendo que sua possível ajuda está funcionando e que o manterá seguro durante o show, afirmando que é hora dele partir.

O refrão volta novamente, repetindo, na primeira parte, os mesmos versos do outro refrão, mas apresentando novas lembranças de sua infância.

A segunda parte do refrão começa com os versos *“When I was a child I caught a fleeting glimpse”* e *“Out of the corner of my eyes”*, a visão fugaz que teve em sua infância pode estar ligada a sua inocência infantil, que desapareceu sem que ele ao menos pudesse olhar para ela. Os versos que seguem colaboram com essa interpretação, *“I turned to look but it was gone”*, *“the child is grown”* e *“the dream is gone”*, demonstrando o quão rápido passou sua infância, como em um piscar de olhos ele se tornou um adulto e seus sonhos se acabaram.

Novamente o verso *“I have become comfortably numb”* finaliza o refrão, ligando a ideia de perda de sua inocência infantil com o fato de ter se tornado confortavelmente anestesiado.

Percebe-se nesta segunda parte do segundo refrão um outro ponto de vista em relação às suas memórias, nesta segunda vez em que o refrão é cantado o interlocutor aceita que tais memórias e fatos de seu passado ainda se fazem presente e interferiram diretamente no que

ele se tornou.

Observa-se a partir dessa interpretação que o diálogo entre os interlocutores da canção em questão é constituído de desencontro, já que é claro o não entendimento por parte do interlocutor dos versos da canção, interpretados na gravação da música por Roger Waters em relação às memórias do interlocutor dos refrões, interpretados por David Gilmour.

Algumas características apresentadas na letra de *Comfortably Numb* podem ser encontradas ao longo de toda a narrativa da obra em questão, fazendo dessa canção a chave para o entendimento e interpretação da obra como um todo.

Considerando o interlocutor dos refrões dessa canção como sendo Pink, tem-se um claro paralelo entre essa sensação que vem de um passado distante com os sentimentos de luto e melancolia causados pela morte de seu pai, os quais foram descritos no capítulo anterior.

Este movimento que a memória de Pink faz, ao trazer para o presente sensações e episódios de seu passado é encontrado ao longo de toda a narrativa, sem que ele saiba explicá-lo e sem que ele o aceite como sendo parte dele. Como vimos, esse movimento e a superinvestida em situações ligadas à morte de seu pai são tentativas de criar um processo de superação ao seu estado de luto e melancolia.

Assim, como acontece na letra dessa canção, tais tentativas são infortúnios, não alcançam respostas condizentes ao que ele descreve, essa sensação que vem de longe e que ele não pode explicar.

Vemos em suas relações durante a narrativa esses mesmos desencontros e desentendimentos apresentados na letra dessa canção, a começar pela relação com sua mãe, que ao longo da narrativa não apresenta quase nenhum diálogo a respeito da morte de seu pai; passando pelo seu professor, que ridiculariza suas poesias e não lhe dá a mínima chance de expressar seus sentimentos; sua esposa que ao tentar uma aproximação não é correspondida e depois quando é chamada por Pink não pode estabelecer esse diálogo e sua mãe que tenta se aproximar, mas que é simplesmente posta para fora sem a menor chance de diálogo.

As situações em que Pink se relaciona com tais personagens são sempre criadas a partir de lembranças e memórias que vêm como as ondas do mar, muitas sequências do filme acabam voltando para planos em que ele se encontra em seu quarto de hotel, onde incessantemente assiste televisão.

A televisão pode apresentar-se como um veículo que traz à tona suas memórias e lembranças. A programação de sua TV, em vários momentos, dialoga com os acontecimentos das sequências vivenciadas pelo protagonista, indicando a possibilidade de todos os fatos apresentados no filme não terem acontecido realmente e sido apenas lembranças e recordações recriadas em sua mente.

6.3. O Muro Sequencial – O Texto Fílmico

A sequência referente à canção *Comfortably Numb* inicia-se com Pink sentado na poltrona, dentro de seu quarto de hotel, desacordado e com a porta fechada; ao fundo ainda ouvimos o final do tema *Is There Anybody Out There?*

Os empresários e produtores de Pink batem à porta chamando-o, mas ele não pode ouvir. *Comfortably Numb* é um dos principais temas da narrativa porque é onde Pink sofre sua transmutação completa de artista pop para líder nazista.

As imagens e a construção audiovisual de Pink trancado no hotel recriam a própria metáfora dos primeiros versos da letra da canção, que apresenta o interlocutor chamando por alguém que está dentro de algum lugar, pedindo que ele acene caso esteja ouvindo-o chamar. O interessante é que essa construção se dá no momento em que a canção *Is There Anybody Out There?* ainda está sendo cantada, quando o interlocutor pergunta se há alguém fora de algum lugar, trazendo, desta forma, exatamente a pergunta inversa do que será perguntado pelo médico a Pink na canção referente à sequência que acaba de se iniciar.

Talvez essa última frase da canção *Is There Anybody Out There?* seja um pedido de ajuda de Pink a alguém que, imaginariamente, possa estar ouvindo seus pensamentos e lembranças.

Esta sequência se encaixa, na narrativa do filme, no ponto em que o protagonista, após alienar-se do mundo, distanciando-se totalmente da realidade e do convívio social dentro de um quarto de hotel, perde completamente o sentido de estar vivo, resultando em uma possível overdose, que o leva a ficar desacordado.

A caracterização cênica do quarto de hotel em que Pink se encontra pode representar

um claro dismantelamento de sua condição física, o quarto e suas quatro paredes podem representar seu isolamento, seu muro construído, separando-o da realidade. Seu estado de desacordado também pode representar o isolamento e a desconexão do mundo exterior, sendo assim, o isolamento representado duplamente. Na figura 2 pode-se observar o plano do quarto de hotel, com Pink desacordado à frente.



Figura 2: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Geral do Quarto de Hotel.

Quando batem à porta do quarto de Pink percebe-se a realidade voltando-se contra seu isolamento, trazendo à cena seus empresários, representando assim seus compromissos profissionais e o próprio mundo exterior, acompanhado de médicos, que serão responsáveis por reavivá-lo ou trazê-lo de volta à realidade. A figura 3 demonstra o plano em que os empresários e médicos entram em seu quarto. .



Figura 3: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Geral.

O próprio protagonista é recriado como um lugar com alguém preso dentro dele, dando à letra da canção um sentido e uma forma não encontrada, a priori, no texto original.

O momento em que o médico checa com seus dedos os olhos de Pink é sincronizado com o momento em que a letra da canção começa a ser cantada, com o verso *“Hello?, Is there anybody in there?”*, com isso, observa-se que Pink é representado na sequência como esse lugar onde alguém está preso.

A Figura 4 demonstra o plano em que o médico tenta despertar Pink e a letra da canção começa a ser cantada.



Figura 4: Comfortably Numb - Sequência 21 – Plano Médio de Pink e o Médico.

A letra da canção segue nos seguintes versos:

*“Hello?, Is there anybody in there?
Just nod if you can hear me.
Is there anyone at home?”*

Observa-se nessa sequência uma relação dialógica entre um discurso do show *business*, representado pelo interesse comercial do empresário pelo protagonista em contraposição a uma busca poética e artística de Pink, explicitada pelo vazio existencial que se tornou sua vida social. Essas forças em choque estão prontas para trazer ao leitor/expectador uma problemática oportuna, a de que o isolamento mental de Pink e sua falta de sentido e direção, passe inclusive pela sua recusa em ser apenas um objeto de consumo nas mãos de seu empresário.

Os retratos de overdose e suicídio são relativamente comuns na biografia de vários músicos e artistas envolvidos com o mercado da música mundial, cuja condição mental, emocional e muitas vezes física dos artistas podem ser subjugadas a favor de seu valor financeiro, gerando situações traumáticas de superexposição e impossibilidade de convívio social.

Os empresários não demonstram tristeza em relação às condições de Pink, apenas nervosismo, preocupações de ordem profissional e contratual em relação à apresentação que o artista deve fazer.

Os próximos dois versos continuam a construção e o diálogo com o personagem desacordado, demonstrando o quão depressivo e sofrível Pink se tornou e apontando uma possível solução, a intervenção médica. A recriação audiovisual desses versos em planos dessa sequência apenas acompanham esses fatos, demonstrando a preocupação dos empresários em relação ao show que Pink precisa fazer e mostrando os médicos verificando seu estado e tentando reácordá-lo:

*“Come on, now,
I hear you're feeling down,
Well I can ease your pain,
Get you on your feet again,
Relax, I'll need some information first,
Just the basic facts,
Can you show me where it hurts?”*

A próxima sequência, quando o primeiro refrão é cantado, demonstra a preocupação de uma recriação audiovisual da letra da canção que respeita certas características formais do texto original. Como demonstrado anteriormente, o tema *Comfortably Numb* traz um dueto de vozes: Waters canta os versos da canção e Gilmour canta os refrões da música, criando assim um diálogo entre dois interlocutores dentro da letra da canção.

A partir da sequência em que o refrão é cantado, ela ganha recriação em outro espaço diegético, mostrando a distante infância de Pink e seus primeiros contatos com a doença e a morte, através da metáfora de um um rato, encontrado por ele nos arredores de sua casa. Percebe-se que esta parte da canção, analisada anteriormente, traz a metáfora do movimento da memória em Pink. Desta forma, a recriação audiovisual, além de respeitar os aspectos formais da letra da canção e da música, respeitou também o universo em que a metáfora proposta pela letra leva ao espectador/leitor o passado e a infância de Pink.

A sequência começa com o verso:

*“There is no pain you are receding,
A distant ship smoke on the horizon,
You are only coming through in waves,
Your lips move but I can't hear what you're saying.”*

É interessante ressaltar a presença da metáfora de “*A distant ship smoke on the horizon*” (a fumaça de um navio distante no horizonte) que na recriação audiovisual não aparece visualmente. A recriação desse verso é construída de forma diferente, apenas mostrando Pink, quando pequeno, correndo em um campo verde de futebol americano, o universo de sua infância é retratado, mas sob outra ótica.



Figura 5: Comfortably Numb - Sequência 21 – Plano Geral no campo de rugby.

A Figura 5 demonstra o momento em que o menino Pink faz esse movimento de chegada.

Este plano é repetido várias vezes durante o filme: Pink, com uma das traves do campo de futebol mostrada ao fundo, formando a letra “H”, letra essa que poderia de alguma forma simbolizar o uso de *Heroína* pelo personagem, substância essa que causa o efeito parecido com a sensação de entorpecimento e anestesia, tom poético da sequência da letra da canção e da sequência em questão.

O plano também pode representar a solitária infância de Pink, demonstrando que o jogo de sua vida, simbolizado pelo campo de rugby, sempre foi jogado sozinho.

A sequência continua com o outro verso do refrão, onde então a recriação audiovisual ganha um sentido mais próximo às palavras cantadas pela letra da canção:

*“When I was a child I had a fever;
My hands felt just like two balloons.
Now I've got that feeling once again;
I can't explain you would not understand;
This is not how I am;
I have become comfortably numb.”*

A lembrança da infância é retratada na letra da canção e os planos que mostram o jovem Pink encontrando um rato doente criam uma imagem audiovisual que respeita e corrobora com a imagem da infância proposta pela letra da canção, simbolizando o sentimento de perda e dor de sua infância com a figura de um rato doente.

Pode-se aqui interpretar a figura do rato como o momento em que Pink obteve consciência da morte de seu pai, despertando nele o sentimento de luto e conseguinte melancolia.

A Figura 6 demonstra o plano em que Pink encontra o rato doente no campo de rugby.



Figura 6: Comfortably Numb - Sequência 21 – Plano Médio de Pink com o rato.

O verso ainda trata de uma visão que Pink teve na infância, um sentimento inexplicável que ele volta a sentir. Essas informações são omitidas pela sequência fílmica e só irão ganhar uma recriação audiovisual mais adiante.

Claramente, esses planos referentes ao refrão se configuram também como uma possível resposta de Pink aos médicos que tentam curá-lo e reanimá-lo, apresentando uma relação dialógica entre os planos de Pink adulto desacordado, em seu quarto de hotel e os planos referentes a sua infância.

Os versos da letra da canção somados às imagens de sua infância constituem uma possível resposta sobre a origem de sua dor, que não é física e sim psicológica, através das sensações que lhe acompanham desde sua infância, estas não são a causa da dor atual mas ainda estão presentes em sua mente, como vozes de sua infância que permanecem em seu discurso a respeito da vida. Os seus sentimentos de luto e conseguinte melancolia ainda estão presentes, vindos em ondas de memória e lembranças.

Faz-se necessário aqui, ressaltar os planos em que Pink, depois de encontrar o rato doente, o leva para casa e o mostra para sua mãe, que se assusta, lhe dá uma bronca e o manda embora. Aqui, pode-se interpretar esse fato como a tentativa de Pink de compartilhar e tentar dialogar com sua mãe sobre o que está sentindo, sobre sua descoberta a respeito da morte de seu pai e sua nova visão frente à vida e à morte, tentativa essa que é frustrada, na medida em que sua mãe não entende sua atitude e muito menos o que ele está sentindo.

Como dito anteriormente, essa sequência se configura como mais um de seus desencontros e desentendimentos em seu diálogo com os outros personagens da narrativa.

O final do verso, onde o título da canção original é cantado, faz o papel de ligação entre os diferentes espaços e tempos retratados na sequência, fazendo uma ponte entre o refrão e os versos da canção. Neste momento, a sequência mostra um pequeno plano de Pink, vestindo uma máscara de oxigênio em seu quarto de hotel, tentando ser acordado pelos médicos, mas a sequência continua com um solo de guitarra e os planos passam para um terceiro espaço diegético.

A sequência do solo de guitarra traz a intercalação de planos referentes a quatro espaços diegéticos: Pink no quarto de hotel tentando ser reanimado; o menino Pink cuidando do rato doente em um quatinho de madeira à beira de um rio; o menino Pink enfermo sendo cuidado por sua mãe e por um médico e o campo de batalha que já havia aparecido em outras sequências do filme, mas claramente encoberto por nuvens e névoas e apresentando sua mãe e os outros personagens que nesse espaço aparecerão com um efeito de fusão e transparência, caracterizando-se nitidamente como um espaço imaginário e onírico.

Os planos referentes a Pink, enfermo em uma cama, sendo cuidado por sua mãe e por um médico recriam audiovisualmente o verso *“When I was a child I had a fever”*.

O plano referente ao campo de batalha traz sua mãe, passando diante da câmera, como se estivesse olhando para o rosto de Pink, em um plano subjetivo, sua mãe dá um beijo como se estivesse beijando a face de Pink.

Nesse espaço diegético da trincheira de guerra, sua mãe se apresenta claramente maquiada de forma a se caracterizar como uma alucinação, pode-se interpretar tal plano como mais uma dessas ondas de memória que chegam até sua consciência.

Pode-se observar na Figura 7 a face da mãe de Pink.



Figura 7: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Detalhe do rosto da mãe.

Vale destacar aqui o papel dos três solos de guitarra executados por David Gilmour nesta canção, dois solos são apresentados entre o refrão e a volta dos versos e um após o último refrão.

Neste primeiro solo, a recriação audiovisual respeitou a “voz” do solo como a continuação da voz do refrão, voltando a retratar a infância de Pink cuidando do rato doente que ele havia encontrado e de planos referentes à sua memória e às suas tentativas de despertar no quarto de hotel, usando o solo de guitarra para representar uma espécie de estado mental que se encontra entre o desacordado e o desperto, onde possíveis alucinações e memórias aparecem a Pink como realidade.

As diferentes situações de Pink apresentadas nos planos dessa sequência dialogam entre si na medida em que três desses espaços diegéticos demonstram o ato de se cuidar de alguém doente; os médicos cuidando do Pink adulto, sua mãe cuidando do menino Pink e este cuidando do rato doente, apresentando ideias bem distintas justapostas de forma a se chocarem.

Esses momentos não se configuram como uma relação de causa e efeito e sim de diálogo, já que na letra da canção é exposta a ideia de que a sensação que ele sente no momento atual é parecida com aquela de sua experiência quando criança.

A oposição ou choque desses planos se dá devido ao fato de que no atual momento é Pink quem necessita de cuidados para se reanimar e poder continuar com sua vida e seus

shows. Em seu passado ele já havia feito o papel de médico, tentando reanimar o rato doente e também tido uma experiência como paciente quando ficou doente na infância.

A Figura 8 apresenta os planos em relação dialógica.

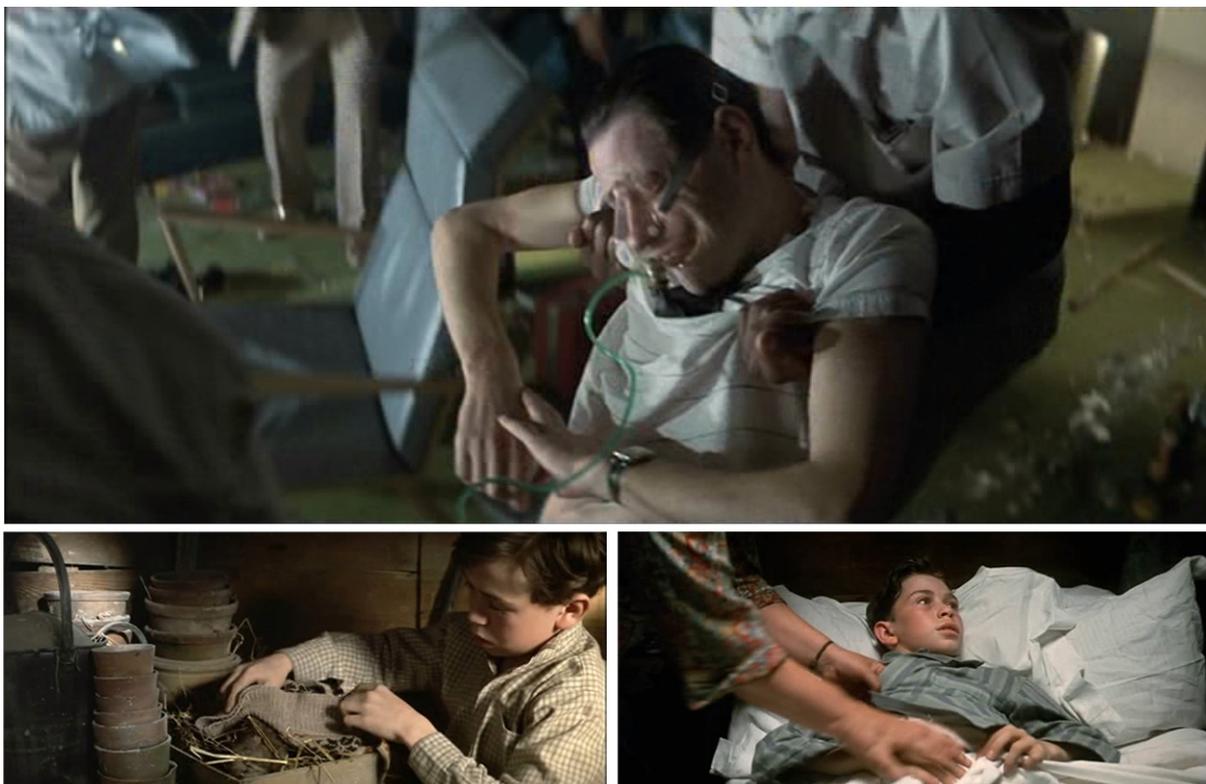


Figura 8: Comfortably Numb - Sequência 21 - Planos de Pink em relação dialógica.

A sequência continua com planos de Pink sendo desperto no quarto de hotel e vale observar o respeito por parte da recriação audiovisual à única onomatopeia que aparece na letra da canção:

*“O.K. Just a little pinprick.
There’ll be no more aaaaaaaah!
But you may feel a little sick.
Can you stand up?
I do believe it’s working, good.
That’ll keep you going through the show.
Come on it’s time to go.”*

A onomatopeia “aaaaaaaah!” é retratada em sincronia com a letra da música, mostrando o personagem recebendo uma injeção de algum tipo de reanimador. O interessante é que esse é o ponto onde a música, a letra da canção e as imagens do filme alcançam máxima

sincronia, trazendo grande dramaticidade à cena. O momento é demonstrado na Figura 9.



Figura 9: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Detalhe do rosto de Pink gritando.

É interessante ressaltar que esse é o único momento na sequência em que o protagonista Pink demonstra dor, causada justamente pelos médicos que se propuseram a aliviá-la. Pode-se interpretar esse grito de dor como sua recusa em aceitar a realidade, comportamento demonstrado como possível sintoma dos sentimentos de luto e melancolia, descritos anteriormente.

A realidade, onde a figura de seu pai não é encontrada, é sentida por Pink como causadora de dor, fazendo de seu isolamento mental e alienação do mundo um lugar confortavelmente anestesiado.

O diálogo entre os planos descritos continua nessa sequência, na medida em que no momento em que Pink irá tomar a injeção do médico, ela apresenta o plano de sua mãe tirando a blusa dele e o médico, que antes havia aparecido neste mesmo espaço diegético do menino Pink, enfermo, na cama, agora é apresentado no campo de batalha, claramente maquiado, como sua mãe havia aparecido durante os planos referentes ao refrão, demonstrando como um dos personagens que havia figurado em um dos três planos que se apresentava em diálogo agora está em outro espaço diegético.

O médico mostra uma injeção, dialogando diretamente com o plano em que Pink está sendo desperto em seu quarto de hotel. Os planos são montados de forma a construir um diálogo entre essas diferentes memórias de Pink.

Após esse plano, alguns outros com detalhes de vermes são combinados na sequência, já mostrando previamente a transmutação e o domínio total de sua psique por sua personalidade nazista, representada pelos vermes que comerão seu cérebro.

Esta sequência, relativa à segunda vez que os versos da canção são cantados, mistura todos os espaços cênicos, com a continuação desses diálogos entre os planos.

Um plano de seu pai, vestido de soldado e carregando um rato morto pelo rabo no campo de batalha, corrobora para a possível interpretação de que o rato simbolize de alguma forma a morte de seu pai e o seu sentimento de luto e melancolia, já que esse plano liga a figura do rato morto à de um soldado da guerra, apresentando a morte do rato primeiramente num espaço diegético também ligado à guerra.

A afirmação de que Pink se tornou confortavelmente anestesiado pode ser interpretada como sendo uma possível desistência em encarar o processo de superação dessa dor causada pelo luto de seu pai, passando a encarar como problema a própria parte de seu Eu que sente essa dor, isolando-a de si mesmo através da construção de seu muro mental e da sua consequente alienação.

A sequência seguinte, que acompanha o segundo refrão, traz novamente o jovem Pink, desta vez correndo para ver o rato que ele havia deixado dormindo e descansando, quando ao adentrar o pequeno quarto à beira do rio, constata que o rato está morto. A letra da canção repete os versos da primeira parte do refrão, evocando novamente a metáfora da fumaça de um navio distante, a recriação audiovisual novamente respeita a mudança de intérprete da canção e o espaço diegético é repetido, mas agora com a morte do rato.

Ao encontrar o rato morto, Pink o segura pelo rabo, da mesma maneira que seu pai havia feito e vai se deslocando até a beira do rio, soltando-o na água. Planos de seu pai, novamente no campo de batalha segurando o rato, são intercalados com esse plano de Pink soltando o rato morto na água.

A Figura 10 mostra o momento em que Pink joga o rato no rio.



Figura 10: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano de Pink atirando o rato ao rio.

A segunda parte, do segundo refrão, traz diferentes versos que complementarão e ampliarão as metáforas já evocadas na primeira parte do refrão:

*When I was a child I caught a fleeting glimpse
Out of the corner of my eye
I cannot put my finger on it now
I turned to look but it was gone
The child is grown
The dream is gone*

I have become comfortably numb. A criação audiovisual apresenta novas associações interpretativas à letra da canção, na medida em que essa visão fugaz que Pink um dia pode ver por um rápido momento, mas não pode tocá-la, é ligada diretamente à morte do rato na recriação audiovisual. Pode-se interpretar essa ligação como uma demonstração de que sua inocência e esperança infantis não duraram muito tempo até que ele tomasse consciência de quão perto a morte estava e de tão passageira havia sido sua infância.

A sequência continua com um plano do campo de batalha, onde desfilam sobre a câmera, seu professor, o médico de sua infância e vários soldados, seguida de planos de Pink, ainda desacordado no quarto de hotel, sendo levantado e limpo, carregado por alguns assistentes de seus empresários e obrigado a se despertar para que pudesse se locomover para o lugar onde precisava apresentar um show.

É interessante ressaltar aqui um diálogo entre as imagens apresentadas pela recriação audiovisual e os versos “*The child is grown*” e “*The dream is gone*”, que apresentam planos de Pink sendo carregado como uma criança e ainda desacordado, exatamente o oposto do que é dito na letra, já que de certa maneira os seguranças e empresários o tratam como uma criança e as alucinações e memórias que lhe veem à mente apresentam-se como um sonho.

Observa-se nessa sequência, também, a continuação da relação dialógica entre o discurso do show *business* e o discurso artístico, o empresário de Pink afirma que o protagonista é um artista e chega a pagar ao promotor do show, demonstrando claramente suas preocupações de ordem financeira em um momento de grande fragilidade pessoal de Pink e agindo de certa maneira como o pai de um filho irresponsável. Este plano é demonstrado na Figura 11.



Figura 11: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano Médio do empresário e do produtor.

A sequência apresenta planos onde Pink, mesmo ainda tentando se despertar, é carregado por assistentes de seu produtor por um corredor escuro, seguido por escadas que o levarão até uma limusine, que vai conduzi-lo até seu show.

Pode-se interpretar essa sequência de sua transmutação, recriada a partir do terceiro e último solos de guitarra da música, de como seus problemas pessoais, traumas, medos e melancolia causados pela sua experiência de luto são calados totalmente, transformando sua personalidade na de um líder nazista, que esconde de si mesmo sua fragilidade e seus sentimentos para que possa enfim conviver socialmente, mesmo que isso custe a perda total de sua personalidade.

Pink, transfigurado na personalidade de um líder nazifascista, transforma-se em seu próprio inimigo, mentalmente e politicamente, já que foram os próprios nazistas que mataram seu pai durante a Segunda Guerra Mundial e é este fato o vetor para a construção de seu muro, mental, na medida em que essa persona nazifascista pode ser interpretada como sua própria *consciência moral*, ditatorial e repressora e, conseqüentemente, exteriorizada em seu

desejo contínuo de sofrimento físico e autopunição, na medida em que demonstra uma total falta de amor próprio durante toda a narrativa. A Figura 12 mostra Pink, após sua transmutação.



Figura 12: Comfortably Numb - Sequência 21 - Plano de Pink no carro.

Essa autopunição pode ser representada pelos seus atos como líder nazifascista, que ao se agarrar a esse dogma pode direcionar suas frustrações e fracassos na direção da segregação e da violência.

Para se tornar confortavelmente anestesiado é preciso abandonar todas essas vozes que ainda ressoam e se chocam em sua mente, é preciso romper o movimento que sua memória insiste em fazer, trazendo questões psíquicas que Pink precisa encarar e superar.

Esta canção e sua respectiva sequência cinematográfica podem ser interpretadas como uma forma miniaturizada do processo de construção do muro proposto pela narrativa, na medida em que colocam em diálogo todas as vozes encontradas separadas e independentes nas canções e sequências.

Pode-se perceber que a sequência relativa à canção *Comfortably Numb* se inicia com as batidas na porta de seu quarto, assim como se inicia a primeira sequência em que Pink é apresentado no quarto de hotel, sequência essa que é sucedida pela da multidão chegando ao concerto de Pink, que no começo do filme também é apresentado como líder nazifascista.

Sendo assim, observa-se que as canções e sequências apresentadas durante o filme podem ter acontecido inteiramente na mente do protagonista Pink como parte do processo de

construção de seu muro mental.

Os planos da sequência de *Comfortably Numb* apresentam o campo de batalha onde os personagens que foram apresentados durante as sequências do filme podem representar as próprias sequências anteriores, na medida em que ambas apresentam-se como lembranças e memórias que Pink revive ou recria em sua mente, após reconhecer essas mesmas situações ou lembranças em imagens e sequências audiovisuais testemunhadas em sua televisão.

Tais características encontradas em *Comfortably Numb* fazem dessa sequência um ponto de convergência narrativa onde as imagens, as vozes e os discursos que foram apresentados em seus diferentes trechos encontram-se em um diálogo que acontece plano a plano, dentro de uma só sequência, dialogando entre si e com outras sequências do filme.

O processo de transcrição da letra da canção para texto filmico trouxe para a narrativa novas perspectivas de interpretação, e mais do que isso, maior eficácia e nitidez nas problemáticas que a obra aborda. Desta forma, o estudo e análise desses processos podem evidenciar tais problemáticas em um novo enfoque.

7. Últimos Títulos – Considerações Finais

Face ao estudo proposto, conclui-se que o uso de teorias provindas da área de Análise e Crítica Literária de Mikhail Bakhtin, assim como seus estudos sobre o Romance Polifônico de Dostoiévski e o Conceito de Dialogismo, configuram-se como importante ferramenta de estudo de narrativas audiovisuais, já que à luz dessas teorias percebem-se relações que apenas com o instrumental próprio das teorias do cinema não se perceberiam, desta forma acredita-se que outros objetos fílmicos e consequentes estudos podem ser elaborados a partir desse uso.

Conclui-se também, que a partir do estudo em transcrição ou tradução intersemiótica possibilita-se não só a análise de adaptações para o cinema, mas também transcrições literárias em línguas diferentes, transcrições em suportes e mídias diferentes, além inclusive de readaptações com mesmo suporte, possibilitando dessa maneira diferentes estudos na área de Comunicação e Artes.

Tais teorias, apontadas por Haroldo de Campos e Roman Jakobson, também podem dar suporte ao processo de recriação em si, apresentando caminhos para artistas que sintam a necessidade de traduzir suas próprias obras para outras línguas, além de suporte para aqueles que também desejam traduzir obras de outros artistas.

Faz-se necessário constatar que as interpretações presentes nessa dissertação, em certos pontos detalhadas, em outros abordadas de forma mais superficial, não chegam perto de esgotar as possibilidades de interpretações e reflexões que essa obra pode oferecer para o estudo de narrativas audiovisuais, ao contrário, acredita-se que esse estudo e suas consequentes análises sejam apenas o começo de um caminho, entre infinitos a serem percorridos na apreciação e pesquisa de tal obra.

O certo é que a partir dessas análises e através do instrumental bibliográfico usado nessa dissertação, acredita-se também em novas possibilidades de abordagem nessa e em outras obras, fazendo dessa pesquisa o primeiro passo para outras que virão.

8. Referências Bibliográficas

ALTMAN, Rick. “Qué se suele entender por género cinematográfico?”; De dónde vienen los géneros”. In: _____. *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carlos Roche Soárez. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000. p.33-78.

ALTMAN, Rick. “Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico”. In: _____. *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carlos Roche Soárez. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000. p.291-304.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ANDREW, Dudley. An Atlas of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song hwee. *remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. Londres: Wallflower, 2006. p. 19-29.

ARNES, Roy. *Third world film making and the west*. University of California Press, 1987.

AUGROS, Joël. *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona: Paidós, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*, versão de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Print, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed.Unesp, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética e criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo-Brasília: UNB, 2008.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. New York: Hill and Wang, 1984.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Edusp:

Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERRY-FLINT, Sarah. Genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). *A companion to film theory*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1999. p.25-44.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. v.2, p. 277-301.

BRESSANE, J. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, J. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

BRESSANE, J. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. v.2, p. 303-318.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, H. de. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, 2004.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CHAUÍ, M. *Simulacro e poder: uma análise de mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.

DAUFOUY, Philippe. *Popmusic-Rock*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1974.

- DIAS, R.M. *Nietzsche e a música*. Ijuí, RS: Unijuí; São Paulo: Discurso, 2005.
- DUBOIS, P. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 13-34
- FREUD, Sigmund. Obras completas: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos 1914-1916. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 99-142.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GETINO, Octavio. *As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados*. In: MELEIRO, Alessandra (org.) *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- GODARD, J-L. E Ishaghpour, Y. *Cinema, The Archeology of film and the memory of a century*. Orxford: Berg, 2005.
- GOLDMAN, A. *Cine y sociedad moderna*. Casaracas: Fundamentos, 1972.
- GOMERY, Douglas. Toward a new media economics. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël. *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996. p. 407-418.
- GOODING, M. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- GREENBERG, C. *Arte e cultura. Ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.
- HARRIS, John. *The dark side of the moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- HOMERO. *Iliada*. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.

- IANNE, Otávio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- IANNI, Octavio. Transculturização. In: _____ *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 91-137.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOHNSON, Randal. *Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990*. Revista USP, São Paulo, n.19, set.out.nov. 1993.
- LEARY, Timothy. *Flashbacks*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- LYRA, Bernadete; SANTANA, Gelson (orgs.). *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora A Lápis, 2006
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MACHADO, A. “Os gêneros televisuais e o diálogo”. A narrativa seriada. In: _____ *Televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000, p.67-97.
- MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Campinas: dissertação apresentada ao IA-UNICAMP, 2006.
- MATTELART, Armand. *A globalização da comunicação*. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2002.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo. Cultrix, 1996.
- MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Vol 1: África*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Vol 5: Europa*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MICHARD, P-A. *Aby Warburg and the image motion*. New York: Zone Books, 2007.
- MURCH, Walter. *Num Piscar de Olhos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NEVES, J. *Ideias filosóficas do barroco mineiro*. São Paulo: EdUSP; Itatiaia: MG:1986.
- NUNES, B. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROSIN, James. *Route 66: the television series 1960-1964*. Philadelphia, PA: The Autumn Road Company, 2007.
- STAM, Robert. *Bakhtin*. São Paulo: Ática, 1993.
- STAM, Roberto. "The potentials of polyphony", *In Tropical multiculturalism*. Durham: Duke U.P., 1997.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p.11-88.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca*. São Paulo: Graal, 1983.
- XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, I.; MEZAN, R.; GONÇALVES FILHO, J.M. Et al. *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.