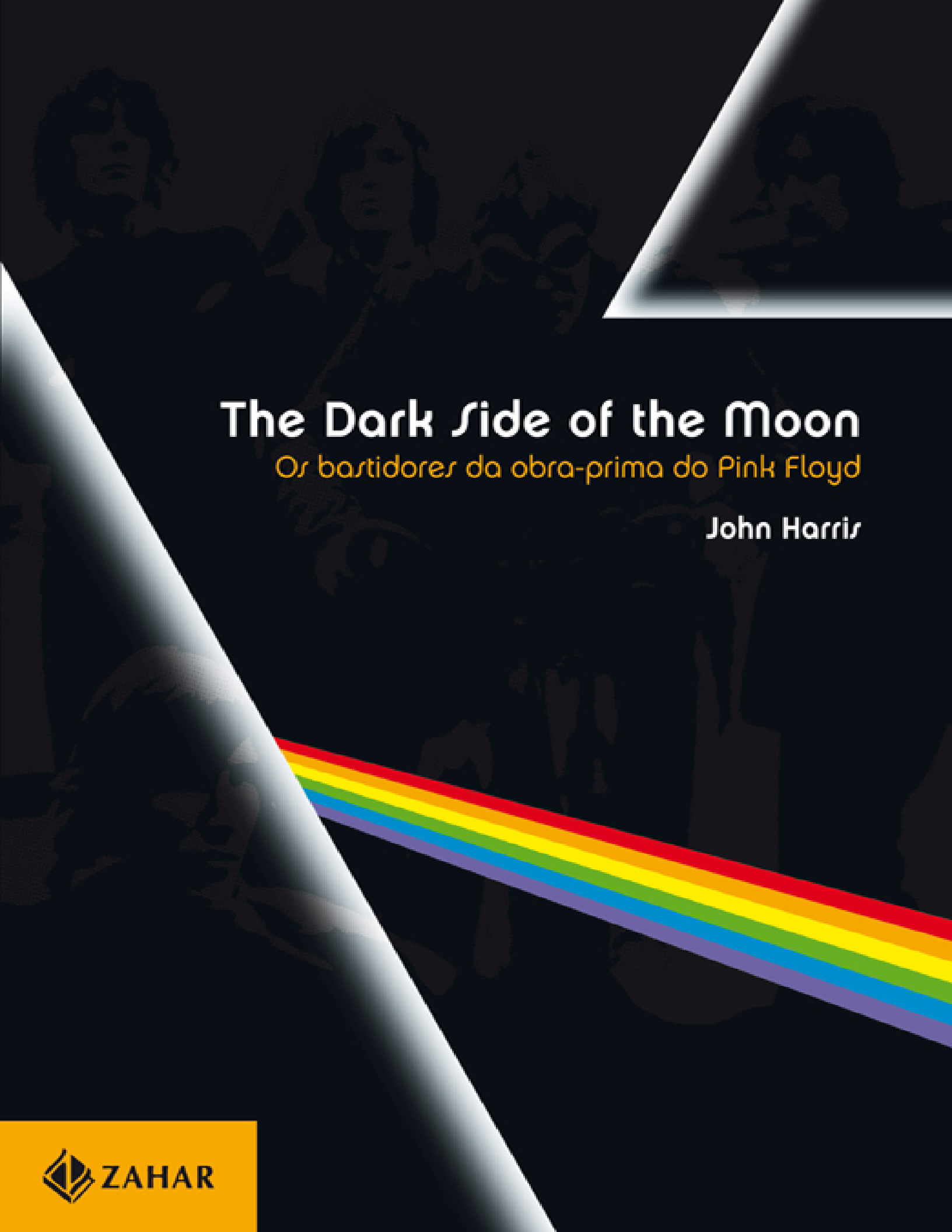




The Dark Side of the Moon

Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd

John Harris

John Harris

The Dark Side of the Moon

Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd

Tradução:
Roberto Muggiati



OceanofPDF.com

Para Hywel, que estava certo.

OceanofPDF.com

SUMÁRIO

Prólogo: Janeiro de 2003

1. O lunático está na minha cabeça:
Syd Barrett e a gênese do Pink Floyd
2. À espera, em calmo desespero:
Roger Waters e Pink Floyd, estágio II
3. E se a sua banda começa a tocar em tons diferentes:
The Dark Side of the Moon nasce
4. Em frente, ele gritou lá de trás:
Rumo a Abbey Road
5. Equilibrado na maior onda:
Dark Side, fase três
6. Quando enfim o trabalho está pronto:
The Dark Side of the Moon decola

Apêndice

Nós e eles: a vida depois de *The Dark Side of the Moon*

Fontes e referências bibliográficas

Agradecimentos

Créditos das imagens

Índice remissivo

PRÓLOGO: Janeiro de 2003

“NÃO SINTO FALTA DE DAVE, para ser sincero com você”, disse Roger Waters com a voz pipocando numa linha telefônica transatlântica bastante temperamental. “Nem um pouco. Não acho que temos o suficiente em comum para que valha a pena reacender qualquer coisa entre nós. Mas seria bom se pudéssemos tocar os negócios sem muitos ressentimentos. Quanto menor a animosidade, melhor.”

Ele falava dos estúdios Compass Point, o suntuoso centro de gravações nas Bahamas impossível de se descrever, cujo livro de hóspedes está repleto de assinaturas de músicos veteranos e de grande sucesso comercial: Rolling Stones, Paul McCartney, Eric Clapton, Joe Cocker. Waters estava ali temporariamente para dar a palavra final sobre uma invenção com a qual aquela geração de músicos começava a se familiarizar: o remix 5.1 com som *surround*, uma daquelas inovações que fazem com que a indústria musical convença milhões de pessoas a comprar de novo os álbuns que já possuem.

Não importa que *The Dark Side of the Moon* já tivesse sido aprimorado na ocasião de seu vigésimo aniversário, em 1993; haviam feito outra mixagem, e o álbum estava pronto para ser embalado com novas ilustrações e lançado outra vez. A “Edição Superaudio CD de 30º Aniversário” apareceria dois meses depois, apoiada numa efusão de nostalgia e dados estatísticos que há muito fazem parte da lenda de seus autores.

O fato de estar rodeado de clichês pouco importava; as façanhas comerciais de *Dark Side* ainda eram espantosas. Nas três décadas que sucederam seu lançamento, o disco teve cerca de 30 milhões de unidades vendidas no mundo todo. Em sua primeira incursão nas listas de álbuns mais vendidos dos Estados Unidos, permaneceu por nada mais que 724 semanas. No país natal da banda, estimava-se que uma em cada cinco residências possuía o álbum. Num contexto global, como a revista britânica *Q* declarou, com tantas cópias vendidas, era “virtualmente impossível que se passe um minuto sem que *Dark Side* toque em algum lugar do planeta”.

Naquela tarde no Compass Point, Waters dedicou algumas horas a refletir sobre a criação do álbum e sua persistência, aparentemente eterna. “Suspeito de que parte da razão pela qual o disco ainda está aí sejam as sucessivas gerações de adolescentes que parecem querer sair e comprar *The Dark Side of the Moon* enquanto seus hormônios principiam a ferver nas veias, e eles começam a se rebelar contra o *status quo*”, disse Waters.

Indagado sobre o que o disco dizia a cada safra de novos convertidos, não perdeu tempo: “Acho que diz: ‘É legal se ocupar da difícil tarefa de descobrir sua própria identidade. E é bom pensar por si mesmo.’”

Como explicou, *Dark Side* apresentava temas universais, como morte, insanidade, opulência, pobreza, guerra e paz. O disco também tinha vestígios de elementos autobiográficos que se referiam à criação de Waters, à morte de seu pai na Segunda Guerra Mundial e ao destino que acometeu Syd Barrett, o ocasionalmente criativo líder do Pink Floyd que sucumbiu a problemas mentais e deixou seus colegas atordoados em 1968. O que amarrava tudo isso, diz Waters, era a idéia de que a disfunção, a loucura e os conflitos poderiam ser reduzidos quando as pessoas redescobriam a única característica fundamental que tinham em comum: “O potencial que os seres humanos possuem para reconhecer a humanidade do outro, e sua resposta a isso, com empatia, e não antipatia.”

Nesse contexto, não havia traço de ironia sobre os termos com que descreveu o lugar do álbum na carreira do Pink Floyd. Na visão de Waters, as já mencionadas estatísticas ocultavam a história faustiana da banda, que com *Dark Side* finalmente alcançou seus objetivos, mas também deu início ao longo processo de separação. “Nos apegamos uns aos outros por muitos anos depois, principalmente por medo do que poderia estar além, e também por relutarmos em matar a galinha dos ovos de ouro”, disse ele. “Mas depois do disco nunca mais houve a mesma unidade de propósitos. Trabalhar juntos lentamente se tornou menos agradável e mais um veículo para minhas idéias. Tinha pouco a ver com os outros, até isso se tornar insustentável.”

Nas palavras de Rick Wright, à época em que *Dark Side* foi composto, “parecia que toda a banda trabalhava unida. Foi um período criativo. Estávamos todos muito *abertos*”. Depois disso, Waters se tornou tão autoritário que a possibilidade de qualquer esforço conjunto foi se encerrando aos poucos.

Naturalmente, podia-se notar isso na música. A personalidade coletiva da banda em *Dark Side* é atenuada – qualidade incorporada na delicada combinação vocal de Wright e David Gilmour –, e a maioria dos sentimentos expressos é intencionalmente universal: dentro do mar de pronomes pessoais das letras de Waters, nenhum aparece tanto quanto “você”. Porém, do álbum *Wish You Were Here*, de 1975, em diante, Waters repetidamente desafogou as inquietações bem específicas de uma estrela do rock cada vez mais conturbada. Sublinhando a mudança a partir do álbum seguinte do Pink Floyd, o bilioso *Animals*, de 1977, os vocais de Gilmour foram empurrados para o fundo, enquanto as inconfundíveis lamúrias de Waters se tornaram a assinatura da banda.

Tudo isso chegou a uma conclusão em *The Wall*, o espetacular ciclo de canções que se tornaram o confessionário e o show de 1979, que, ao menos em termos financeiros, realizou proezas que nem mesmo *Dark Side* havia alcançado. Para alguns, o maior feito de *Dark Side* é “Us and Them”, um lamento pela eterna tendência da raça humana a se dividir em facções opostas. Com o lançamento deste então novo projeto, que Waters ainda acredita estar no mesmo nível dos melhores trabalhos da banda (“Acho *The Wall* tão bom quanto *The Dark Side of the Moon* – estes são os dois grandes álbuns que fizemos juntos”), a música do Pink Floyd sugeria o seguinte: Roger Waters *versus* o resto do mundo.

Enquanto *Dark Side* destilava uma tocante generosidade de espírito, *The Wall* era amargamente misantrópico. O primeiro combinava a melancolia com indícios de um otimismo redentor, o último parecia incessantemente depressivo. E se o modelo de 1973 do Pink Floyd tinha sido um esforço coletivo genuíno, em 1979, Gilmour, Wright e Nick Mason não passavam de meros assistentes (de fato, Wright foi demitido durante as sessões de *The Wall*). Tudo chegou ao ápice com *The Final Cut*, de 1983 – segundo os créditos, “Um réquiem para o sonho do pós-guerra, por Roger Waters, executado por Pink Floyd”. Logo depois, Waters manifestou a opinião de que, em termos criativos, a banda era “uma força esgotada”. Anunciou sua saída e admitiu que a história deles chegara ao fim. Pelo menos um relato desse período afirmava que as palavras de despedida de Waters a seus colegas foram: “Seus merdas – vocês nunca vão se dar bem”.

Para surpresa de Waters – e tendo como horizonte uma grande dose de disputa judicial –, Gilmour finalmente decidiu prolongar a vida da banda, criando seu próprio e genuíno álbum solo, *A Momentary Lapse of Reason*,

de 1987, recrutando em seguida Mason e Wright – este como músico contratado, e não um parceiro em condições de igualdade – para uma turnê mundial que fez o grupo quebrar recordes de receitas e se estabelecer como uma atração de lotar estádios. Em 1994, lançaram o segundo disco pós-Waters, *The Division Bell*, e deram início a uma imensa turnê mundial parcialmente patrocinada pela Volkswagen. “Não vejo razão para pedirmos desculpas por querer fazer música e ganhar dinheiro”, disse Gilmour. “É o que fazemos. Sempre tivemos intenção de alcançar o sucesso e tudo aquilo que o acompanha.”

Waters, observando a distância, não conseguia acreditar que o Pink Floyd agora era um grupo que se apresentava ao vivo com uma banda de oito músicos e cujo último álbum incluía canções creditadas a Gilmour e sua esposa, uma jornalista e escritora inglesa chamada Polly Samson. “Fiquei levemente irritado por eles conseguirem manter o nome”, disse em 2004. “Fiquei perturbado e um tanto desiludido porque a massa não conseguiu ver a porra da diferença... Bom, na verdade ela vê. Estou sendo indelicado. Existe um grande número de pessoas que consegue enxergar a diferença, mas havia também outras muitas que não conseguiam. Mas quando o segundo disco saiu... Bom, já tinham se tornado o Spinal Tap¹ àquela altura. Letras escritas pela nova esposa. E foram mesmo! Quero dizer, dá um tempo, porra! Qual é! E que ousadia: chamar *aquilo* de Pink Floyd. Era um disco horroroso.”

E foi assim que Gilmour e Waters chegaram ao impasse que definiu suas relações no início do século XXI. O resultado era bastante claro em 2003: um disco parcialmente baseado no desejo de ampliar a compreensão humana era promovido por dois homens que não se falavam há pelo menos 15 anos.

NA SEMANA EM QUE Waters chegou a Compass Point, David Gilmour – durante muito tempo chamado de Dave por amigos e parceiros, antes de começar a insistir em ser tratado pelo nome completo, a certa altura dos anos 1990 – estava em casa, no condado inglês de Sussex, aparentemente envolvido em negociações a distância com seu velho amigo e colega. “Estamos em contato indireto”, explicou. “James Guthrie, nosso engenheiro de som, está remixando o álbum. Roger ouve o disco, eu ouço o disco, e ambos fazemos nossos comentários; graças a um intermediário, travamos nossas pequenas batalhas sobre como achamos que deve ser. Simplesmente

não falo com Roger desde 1987, ou algo assim. Nem ele demonstra que queira falar comigo. Tudo bem.”

Gilmour respondeu a perguntas sobre *The Dark Side of the Moon* com sua reserva habitual, e tudo o que dizia era muito embalado numa espécie de modéstia planejada. O disco poderia ter figurado na lista dos nove ou dez álbuns que de certa forma vieram a definir o que é o rock (ou talvez o que costumava ser): *Highway 61 Revisited*, *Revolver*, *Pet Sounds*, *The Band*, *Led Zeppelin IV* e outros. Continuava, sem dúvida, a levar milhares de ouvintes ao êxtase absoluto. Mesmo assim, Gilmour ainda parecia surpreso com o que tinha acontecido. Quando perguntavam sobre suas lembranças da primeira audição do disco em sua totalidade, disse: “Não acho que algum de nós tivesse qualquer dúvida de que estávamos na direção desejada e que alcançávamos algo brilhante. Imaginávamos também que seria mais bem-sucedido em termos de crítica e vendas que tudo que havíamos feito antes... Sabia que estávamos subindo um degrau, mas ninguém pode prever tamanha longevidade e um sucesso comercial dessa natureza.”

Uma vez ou outra, ele se permitia soltar uma gargalhada com relação aos absurdos que acompanham um êxito tão grande. Havia uma gigantesca ironia, por exemplo, no fato de Roger Waters ter planejado que as letras de *Dark Side* fossem indiscutivelmente diretas e simples, apenas para ver todos os tipos de interpretações errôneas recaírem sobre elas, o que inclui a teoria esdrúxula, em circulação em meados dos anos 1990, de que o álbum teria sido criado como trilha sonora secreta para *O mágico de Oz*. “Acho que Roger ficou farto de ver as pessoas interpretando tudo errado”, disse Gilmour. “Naqueles dias ele falava sempre em nos desmistificar. *The Dark Side of the Moon* foi feito para isso. Para ser simples e direto. Quando as cartas começaram a chegar aos montes, dizendo ‘isso significa determinada coisa e aquilo quer dizer não sei o quê’, foi um deus-nos-acuda. Mas com o passar dos anos você percebe que está preso a isso. E trinta anos depois você tem *O mágico de Oz* para lhe surpreender. Alguém me mostrou uma vez como funcionava, ou não funcionava. Como me senti? *Exausto*.”

Como se tornara obrigatório em suas entrevistas, Gilmour também refletiu sobre a química criativa que certa vez definiu sua relação com Waters e deu ímpeto à criação das melhores músicas do Pink Floyd. “Onde Roger nos faz falta”, disse em 1994, “é no seu empenho, sua capacidade de concentração, no brilho lírico – em muitas coisas. Mas não acho que alguém diria que *música* fosse o seu forte... Ele não é um grande músico.”

Nove anos depois, conservava o mesmo discurso: “Eu tinha uma noção muito maior de musicalidade que ele. Eu certamente conseguia cantar mais afinado [*risos*]. Então funcionou muito bem.”

Nas Bahamas, Roger Waters havia furiosamente esvaziado tal idéia. “Isto é *merda*! É claro que Dave precisa de um veículo para exibir o melhor de suas habilidades na guitarra. É um ótimo guitarrista. Mas a idéia, que ele tentou propagar ao longo dos anos, de que seria mais musical que eu é uma besteira sem cabimento. É uma idéia absurda, mas as pessoas parecem contentes em acreditar nisso.”

Fora isso, para o suposto e continuado aborrecimento de Waters, Gilmour ainda era o detentor efetivo da marca Pink Floyd. A última performance de David Gilmour sob esta bandeira foi em 29 de outubro de 1994, no ambiente carregado de eco do Earl’s Court Arena, em Londres. De forma poética, e ignorando descaradamente a contínua ausência de seu arquiteto-chefe, a apresentação foi construída em torno de uma versão de *The Dark Side of the Moon*.

Ao falar sobre as possibilidades de novos álbuns ou apresentações do Pink Floyd, Gilmour parecia totalmente descomprometido. “No momento, é algo tão remoto na minha lista de prioridades que realmente não penso no assunto. Não tenho uma boa resposta para você quanto a isso. Prefiro fazer um álbum próprio e seguir adiante com outros projetos, por enquanto. Eu descartaria a possibilidade? Não completamente. A gente nunca sabe aonde a vaidade pode nos levar.”

EM JUNHO DE 2005 surgiram notícias tão improváveis que sem dúvida pareciam surreais. Após um período de duas décadas de desavenças, Roger Waters e David Gilmour anunciaram que participariam de uma reunião do Pink Floyd no concerto londrino do Live 8, um evento organizado para pressionar os líderes das nações mais ricas do mundo a adotar uma nova posição diante da África. “Como a maioria das pessoas, quero fazer tudo que possa para persuadir os líderes do G-8 a assumir grandes compromissos para aliviar a pobreza e aumentar a ajuda ao Terceiro Mundo”, dizia a declaração divulgada por Gilmour (que, segundo informações posteriores, se mostrara inicialmente muito relutante em participar). “Quaisquer rixas que Roger e a banda tiveram no passado são insignificantes nesse contexto. Se nossa reunião para esse concerto ajudar a chamar atenção, então valerá a pena.”

Enquanto isso, Waters divulgou um comunicado oficial que parecia uma nota um pouco mais gozadora do que sugeria sua reputação como um dos mais sofisticados intelectuais do rock. “É ótimo ser chamado para ajudar Bob [Geldof] a conscientizar a população mundial com relação às questões das dívidas e da pobreza do Terceiro Mundo. Os cínicos irão zombar. Que se danem! Além disso, ter a oportunidade de reunir a banda, nem que seja para algumas poucas canções, é um grande brinde.”

O retorno de Waters, ainda que temporário, parecia confirmar que o Pink Floyd que gerou *A Momentary Lapse of Reason* e *The Division Bell* não era o artigo genuíno, embora a declaração de Gilmour tenha vindo com um enfoque levemente diferente: “Roger Waters se juntará ao Pink Floyd para a apresentação no Live 8”, dizia a manchete da página oficial da banda na internet.

O show do grupo no Hyde Park de Londres – em que tocaram “Breathe/Breathe Reprise”, “Money”, “Wish You Were Here” e “Comfortably Numb” – foi um deleite, imbuído de equilíbrio e beleza que só aumentaram o impacto musical. As poucas palavras ditas à platéia serviram para sublinhar a improbabilidade da reunião e seu papel na labiríntica história da banda. “É realmente emocionante estar aqui com esses três caras depois de tantos anos”, disse Waters. “De qualquer maneira, fazemos isso por todos aqueles que não estão aqui, em particular, é claro, por Syd.”

A apresentação levou inevitavelmente às alturas o interesse pela música do Pink Floyd. Segundo um jornal britânico, no dia seguinte ao Live 8, as vendas da coletânea *Echoes* aumentaram em 1.343%. Especulações sobre uma reconciliação duradoura, no entanto, foram rapidamente desmentidas (apesar de todas as maravilhas, Gilmour disse que a experiência foi tão embaraçosa quanto “dormir com a ex-mulher”). Por ora, a história criativa do Pink Floyd permanece selada, há muito enrijecida num panorama de picos, vales e sucessos qualificados.

Tomando alguns exemplos ao acaso, *The Piper at the Gates of Dawn*, de 1967, é carinhosamente adorado por um devotado culto de fãs e descansa sob o semitrágico termo de uma aventura artística encerrada cedo demais; *Ummagumma*, de 1969, é apreciado apenas por discípulos incondicionais; *Wish You Were Here* freqüentemente parece ser tão idolatrado quanto *The Dark Side of the Moon*. *Animals*, de 1977, e *Meddle*, de 1971, são o tipo de álbum que aqueles que se colocam um pouco acima do consumidor médio

de discos habitualmente dizem ser subestimados e negligenciados. E quando *The Wall* entra na discussão, seus defensores gritam tão apaixonadamente que qualquer visão contrária é abafada.

Para realçar a visão de Waters sobre a história da banda, os dois álbuns guiados por Gilmour – e na ausência de Waters – hoje são raramente mencionados. A visão mais comum de seus méritos é que seriam “floydilites”, uma invenção que funcionou muito bem como forma de anunciar megaturnês milionárias, mas que dificilmente se equipara aos melhores trabalhos da banda. Dito isso, a idéia de que a maior parte do brilhantismo do Pink Floyd residia sobretudo na mente de Roger Waters foi minada por sua inexpressiva carreira solo, que começou em 1984, com *The Pros and Cons of Hitchhiking* – sintoma, apesar dos ocasionais vislumbres de brilhantismo, de que ele também está destinado a navegar à mercê da música que criou nos anos 1970.

O disco com o legado mais difícil de escapar é, sem dúvida, *The Dark Side of the Moon* – um álbum cuja reputação é enriquecida pela fascinante história de sua criação. Longe de ser gerado nas cercanias acolhedoras dos estúdios de gravação, foi um álbum que viveu no mundo exterior bem antes de ser registrado em fita: foi tocado durante seis meses para platéias de cidades norte-americanas e inglesas, casas de espetáculos européias e arenas japonesas, enquanto era editado, ampliado e aprimorado por um grupo que sabia estar a caminho de algo importante.

Mais interessante talvez seja o fato de se tratar de um disco povoado por fantasmas – principalmente o de Syd Barrett. Ao procurar lidar com o tema da loucura e questionar se a suposta insanidade de alguns indivíduos poderia ser equacionada com o nebuloso aparato emocional dos supostamente sãos, Roger Waters certamente revisitava um dos capítulos mais traumáticos da história do Pink Floyd, quando seu líder e principal compositor, impulsionado pelo excessivo consumo de drogas, separou-se de um grupo que parecia ter poucas chances de sobreviver à sua partida. Mesmo quatro anos após a saída de Barrett, com álbuns como *A Sourceful of Secrets*, *Atom Heart Mother* e *Meddle*, a banda não conseguia escapar de sua sombra. Há algo particularmente fascinante no fato de que o álbum que permitiu que o Pink Floyd se libertasse tenha sido parcialmente inspirado no destino de Barrett.

À parte isso, *Dark Side* exhibe uma música indiscutivelmente magistral. Poucos discos contêm tantos elementos de arrepiar: o instante em que o

caos inicial de “Speak to Me” subitamente dá lugar à calma lânguida de “Breathe”; cada segundo de “The Great Gig in the Sky” e “Us and Them”; os seis minutos que começam com “Brain Damage” e chegam ao clímax de maneira espetacular com “Eclipse”.

Também não existem muitos exemplos de álbuns definidos por um conceito central que tenham se tornado tão duradouros. Outros grupos criaram ciclos de canções baseadas em lendas antigas, no crepúsculo do Império Britânico, em distopias futuristas e messias jogadores de *pinball*. O Pink Floyd, para seu reconhecimento eterno, optou por tratar de temas que, por suas características, iriam manter sua longevidade muito depois que o disco foi finalizado – e o elo da banda desfeito.

O fato de *Dark Side* ter acelerado esse processo apenas soma novos componentes à condenada aventura. “Com aquele álbum, o Pink Floyd alcançou seu sonho”, disse Roger Waters, enquanto a ligação telefônica pipocava e ele se preparava para voltar ao novo remix de *Dark Side*. “De certa forma, chegamos lá.”

Na Inglaterra, David Gilmour deu voz aos mesmos sentimentos: ainda que por um único tema, ele e seu desafeto pareciam unidos. “Depois daquele tipo de sucesso você tem de olhar tudo e considerar o que aquilo significou para você e o que se deve esperar: chega então àquele estranho impasse em que não se tem certeza de mais nada. É fantástico, mas ao mesmo tempo você começa a pensar: ‘Que diabo vamos fazer *agora*?’”

1 Banda imaginária lançada por um falso documentário que levou as pessoas a acreditarem que ela realmente existia. (N.T.)

1.

O lunático está na minha cabeça: Syd Barrett e a gênese do Pink Floyd

EM 22 DE JULHO DE 1967, os quatro integrantes do Pink Floyd estavam a caminho de Aberdeen, na Escócia, o destino mais ao norte que a maioria dos músicos britânicos chegam a atingir. Na noite seguinte estariam em Carlisle, Cumberland, onde dividiriam o palco com dois grupos de nomes pouco promissores, Lemon Line e Cobwebs. De meados até o final dos anos 1960, assim era a vida de uma banda de rock britânica que há pouco conquistara algum sucesso: uma jornada aparentemente incessante entre salões cheirando a mofo, onde os habitantes locais eram atraídos pela promessa de assistir às últimas sensações das paradas, e os músicos tinham a certeza de serem recompensados em dinheiro. Se Londres estivesse longe demais para voltar de carro, eles e seus camaradas ficariam aquartelados num *bed and breakfast*, a pavorosa criação dos britânicos para substituir o motel: um lugar em que os viajantes podiam descansar a cabeça numa casa comandada por uma senhoria mal-humorada e, no café-da-manhã, provar iguarias como chá morno, torrada mole e cogumelos enlatados.

Se esse aspecto da vida do Pink Floyd dificilmente sugeria algum tipo de glamour, eles podiam se animar pelo fato de serem — naquele momento, pelo menos — *pop stars* credenciados. Na semana em que chegaram a Aberdeen, o segundo single da banda havia subido à sexta posição nas paradas inglesas, colocando-se bem abaixo de “All You Need Is Love”, dos Beatles, e “San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair)”, de Scott Mackenzie. Assim como na primeira tentativa, “Arnold Layne”, a canção “See Emily Play” era um exemplo perfeito das influências vindas da Costa Oeste norte-americana que se infiltravam na Grã-Bretanha e eram recicladas numa atmosfera bem inglesa de inocentes contos de fadas, impressão reforçada pela elegância tipo Velho Mundo da letra, evidente no verso de abertura: “Emily tries, / But misunderstand...”¹

O sucesso do single foi impulsionado por uma série de matérias em revistas que tratavam seus assuntos com extrema superficialidade — como o *Disc and Music Echo*, semanário que geralmente encarava músicos como itens passageiros numa linha de produção em série. No dia em que o Pink Floyd estava em Aberdeen, a revista o honrou com sua reportagem de capa, acompanhada por alguns retratos feitos a bico-de-pena, certamente rabiscados em questão de minutos.

Roger Waters, dizia a revista, “gosta de pensar que é um homem rude, e de fato pode ser muito malvado.... Só escuta música pop porque é obrigado a isso”. Mantendo o tom agressivo e o ar de desmistificação, Nick Mason era acusado de sentir prazer em ser grosseiro com as pessoas — “gosta que o público tenha medo dele porque é alguém que ninguém nunca temeria”. Rick Wright, por sua vez, era “o músico do grupo, e também muito temperamental. Compôs centenas de canções que nunca serão ouvidas porque acha que não prestam para nada”.



The Pink Floyd Sound, Stanhope Gardens, norte de Londres, 1965. Da esquerda para a direita: Rick Wright, Roger Waters, Nick Mason, o guitarrista Bob Klose e Syd Barrett.

O mais longo esboço de personagem coube a Syd Barrett. O cantor, guitarrista e principal compositor do Pink Floyd à época foi descrito como “o homem-mistério do grupo — um cigano de coração.... ele adora música, pintura e conversar com as pessoas, ... totalmente artístico, ... acredita na liberdade total — detesta cortar ou criticar os outros e odeia que os outros o cortem ou critiquem”. Barrett, dizia o semanário, “não liga para dinheiro e não está preocupado com o futuro”.

Se tais palavras sugeriam certo contentamento, a realidade da vida de Syd Barrett mostrava-se bem diferente. Dividia uma casa em Londres com pessoas reputadas como “alucinados viciados em ácido”, que adoravam apresentar seus conhecidos ao LSD sob o menor pretexto. A familiaridade

de Barrett com as drogas datava de muito tempo atrás, mas seus colegas de casa eram tudo, menos a companhia ideal: àquela altura, o uso de ácido por Barrett começava a se manifestar em mudanças crônicas de humor, que podiam levar a impetuosas crises de raiva — e violência ocasional — ou a períodos catatônicos.

Tudo isso começava inevitavelmente a influenciar a vida e o trabalho do grupo. Sete dias depois do espetáculo em Aberdeen, o Pink Floyd tocou num imenso evento londrino pomposamente intitulado *The International Love-In*. Poucos minutos antes de subir ao palco, Barrett saiu do ar; um amigo da banda acabou por encontrá-lo “absolutamente pirado, totalmente apático, sentado rígido, como uma pedra”. Empurrado para o palco, Barrett ficou em silêncio a maior parte do tempo, exceto no momento em que resolveu detonar rajadas de notas dissonantes na guitarra. Embora seus três colegas fizessem o melhor para acobertá-lo, estava claro que havia algo de errado: na ressaca do show, relatos da imprensa musical mencionaram “exaustão nervosa”.

Apesar disso, o ritmo de trabalho do Pink Floyd não diminuiu. Em setembro, o grupo estava na Escandinávia. Passadas seis semanas, depois de outra série de apresentações na Grã-Bretanha, decolou para sua primeira turnê nos Estados Unidos, durante a qual os problemas de Barrett se agravaram. Os episódios mais documentados desse período são uma apresentação no *The Pat Boone Show*, em que Barrett respondeu às perguntas do apresentador com um olhar apático, fixo, e um longo silêncio; e um comercial de três minutos no *American Bandstand*, no qual Barrett, reagindo à instrução de fingir cantar “*See Emily Play*”, manteve a boca firmemente cerrada.

Uma prova de que a agenda da banda era frenética é que dois dias depois de retornar ao Reino Unido já estava de volta às turnês, desta vez na companhia de Jimi Hendrix. “Havia um pouco de ‘Syd vai se safar desta, é só uma fase’”, diz Nick Mason. “Acho que estávamos preocupados em fazer Syd se encaixar naquilo que desejávamos, em vez de dedicar nossos esforços a ajudá-lo. Provavelmente pensamos: ‘Ok, vamos tentar e seguir com o trabalho.’”

“Ainda hoje”, diz Mason, “fico perplexo. Como pudemos ser tão cegos, tão inocentes ou tão estúpidos?”

QUANDO CONVERSAMOS COM ALGUÉM que conviveu com Syd Barrett, uma faceta de sua história se torna clara: mais que o pária de olhar raso e cheio de astral, foi inicialmente uma presença gregária e entusiástica. “Tinha um espírito muito amável”, diz Nick Mason. “Quando o conheci, lembro dele saltitando e dizendo ‘Olá, eu sou Syd’, numa época em que todos agiam de forma indiferente e fitavam o ambiente de maneira bastante estudada, em vez de se apresentarem.”

“Syd era bem divertido”, diz Peter Jenner, metade da equipe administrativa inicial do Pink Floyd. “Ele e eu sentávamos e queimávamos um fumo, ouvíamos discos, falávamos sobre coisas. Afiado? Sem dúvida. Eu não imaginava que ele iria pirar. Não havia qualquer indício. Sentia um enorme respeito por ele, a ponto de ser completamente dominado: ele fazia aquelas pinturas, escrevia todas aquelas canções, tocava guitarra, ... era cheio de idéias.”

Barrett nasceu Roger Keith Barrett, em 6 de janeiro de 1946, e foi criado na cidade universitária inglesa de Cambridge. Seu pai, o dr. Arthur Barrett, era patologista; sua mãe, Winifred, era uma dona-de-casa que compartilhava com o marido a paixão pela música clássica e o desejo de incentivar o lado criativo dos filhos com regulares “noitadas musicais” em família. O dr. Barrett morreu quando Syd tinha 15 anos. Àquela altura, tinha dado ao caçula (Syd tinha dois irmãos e duas irmãs) uma guitarra, e Syd havia começado a entrar em contato com cabeças semelhantes à sua. Em 1962, era guitarrista de uma banda de Cambridge — garotos fascinados pelo arquétipo do momento, o grupo beat-padrão — chamada Geoff Mott and the Mottoes, cujos ensaios costumavam acontecer na sala de visitas da casa da família Barrett. No círculo de amigos íntimos da banda estava Roger Waters: dois anos mais velho que Syd, porém feliz, naquele momento, em deixar a incerta arte da musicalidade para seu colega mais jovem. “Syd estava um pouco à minha frente”, diz Waters. “Eu estava muito na periferia. Lembro de desenhar pôsteres para Geoff Mott and the Mottoes, desejando discretamente estar um pouco mais próximo do centro das coisas.”

As atividades musicais de Barrett, aliadas ao talento para a pintura, que o levou a matricular-se na Faculdade de Arte e Tecnologia de Cambridge, logo o arrastaram para a jovem turma de descolados da cidade: um seleto grupo de boêmios no final da adolescência que se reuniam no Criterion, um pub encardido no centro de Cambridge. Ele e Waters logo estavam entre os

clientes regulares, partilhando a companhia de um guitarrista adolescente e estudante de línguas chamado David Gilmour, de Storm Thorgeson e Aubrey Powell, cujas ambições imediatas se concentravam vagamente em cinema e fotografia.

“O que realmente me chamou atenção em Syd foi que ele parecia uma espécie de personalidade élfica”, conta Aubrey Powell. “Andava levemente na ponta dos pés o tempo todo, meio que num passo saltitante. Tinha sempre um sorriso sarcástico no rosto, como se de alguma forma estivesse rindo do mundo. E era sempre um tanto solitário: podíamos estar com um grupo de pessoas e de repente Syd sumia. Simplesmente evaporava e dois dias depois voltava. Estava sempre muito na dele. O que eu gostava em Syd era aquela fantástica atenção aos detalhes. Um dia entrei em seu quarto e ele disse ‘Olhe só isso’. Havia três grandes dodecaedros pendurados no teto, todos impecavelmente confeccionados em pau-de-balsa: absolutamente perfeitos. Lembro de pensar: ‘Deus, que *paciência* para fazer aquilo.’”

Na visão dos forasteiros, Cambridge possui uma forte identidade própria, eternamente ligada à universidade, fundada no século XIII e respeitada tanto pela excelência acadêmica como pelo esplendor de seus prédios e jardins. Embora atraia milhares de turistas à cidade, a universidade também é responsável pela divisão que separa a população entre cidade e universidade. Para a maioria dos jovens nascidos e criados em Cambridge, a universidade é uma instituição irrelevante e estranhamente remota; muito mais importante é a proximidade de Londres.

Nos anos 1960, Syd Barrett, Roger Waters e seus amigos eram um exemplo perfeito disso. No verão de 1964, o grupo que freqüentava o Criterion começava a se dissipar rapidamente: Barrett conseguira uma vaga na Escola de Arte Camberwell, situada nos arredores ao sul da capital inglesa, enquanto Roger Waters se preparava para estudar arquitetura na Escola Politécnica de Regent Street, bem no centro de Londres. Waters levou pouquíssimo tempo para dar o passo que, nos tempos de Cambridge, sempre o frustrara: contando com seu círculo de novos amigos, formou um grupo chamado Sigma 6 e escolheu para si mesmo a guitarra solo.

Entre os colegas de Roger Waters estavam um baixista chamado Clive Metcalf, os vocalistas Keith e Sheila Noble, um baterista e guitarrista que eram seus companheiros da faculdade de arquitetura. Foi nessa época que Nick Mason e Rick Wright entraram em cena. Depois que Waters foi deslocado para o baixo, Wright assumiu os teclados, e os integrantes mais

periféricos foram excluídos. Syd Barrett também se juntou ao grupo. Barret sugeriu que sua nova banda, depois de ter passado por nomes como T-Set, Megadeaths e Abdabs, adotasse o nome The Pink Floyd Sound, em homenagem a dois de seus cantores favoritos de blues, Pink Anderson e Floyd Council.



Syd Barrett e Peter Jenner no meio das gravações de *The Piper at the Gates of Dawn*.



Roger Waters e Syd Barrett em Stanhope Gardens.

O grupo fez seu primeiro show no final de 1965 e começou a seguir a trajetória musical que definiria o primeiro capítulo de sua carreira. Como a maioria das bandas da época, apreciava os standards de grupos beats, como “Louie, Louie” e “Roadrunner”. Mas usava essas canções como base para longas improvisações, quando, liderados por Barrett, se afastavam da ortodoxia dos três acordes e começavam a inventar. Não é difícil associar esses vãos de fantasia musical ao uso de drogas por Barrett. Certamente, embora seus colegas não fossem tão rápidos na ingestão de substâncias ilegais, deve-se registrar que, à altura das primeiras evoluções do Pink Floyd Sound, Barrett já estava bastante familiarizado com a maconha e o LSD.

No verão de 1966, Peter Jenner, jovem graduado em economia, assistiu por acaso a um show do Pink Floyd Sound no Marquee, clube londrino onde o The Who aprendeu a tocar. “Eu era muito ligado na idéia de uma vanguarda jovem e vibrante”, lembra. “Achei que este seria um show com tais características. Cheguei lá, vi o Floyd e adorei, porque não conseguia detectar de onde vinha cada barulho. O Marquee tinha um palco que de certa forma se projetava, e fiquei andando sem parar ao redor dele, tentando

decifrar a charada. Estavam tocando aquelas canções realmente ultrapassadas, como ‘Louie, Louie’ e todos aqueles blues sem originalidade. Não era muito coisa do Syd. Mas no meio da interpretação surgiam todos aqueles lances *estranhos*: descobri depois que eram improvisos de um acorde. Em vez de um solo de blues, ouvíamos um solo esquisito. Gostei daquilo. Não podia sacar de onde vinha o som: da guitarra, do órgão... Simplesmente pensei: ‘Isso é interessante.’”

POR VOLTA DE 1966, uma pequena multidão de londrinos com muita identidade entre si começava a se unir no que ficaria conhecido como underground. Formavam uma rede de pessoas jovens e criativas, sintonizadas numa variedade de acontecimentos e alternativas culturais: a emocionante possibilidade, corporificada pelo recente e inédito sucesso dos grupos de rock ingleses, liderados pelos Beatles e os Rolling Stones; a florescente cultura das drogas; o questionamento de determinadas imposições sociais que logo levaria à legalização do aborto e do homossexualismo; e uma situação econômica que fazia crescer as oportunidades de emprego. Não menos importante era a grande quantidade de influências vindas dos Estados Unidos: os beats, Bob Dylan e, mais importante de tudo, a recém-nascida contracultura da Costa Oeste — suas novidades tinham acabado de cruzar o Atlântico.

Devidamente inspirados, aqueles que se encontravam no centro da boêmia de Londres começavam a criar seus próprios equivalentes. O primeiro número de um jornal semanal de contracultura, o *International Times* (também conhecido como *IT*), seria publicado em outubro de 1966. Pouco depois, um evento semanal realizado de madrugada, chamado UFO, teve início no improvável ambiente com temática irlandesa do bar londrino Blarney Club. Por toda parte, galerias de arte, livrarias e acontecimentos musicais intensificavam a sensação de uma iminente explosão cultural.

As linhas filosóficas que mantinham essa trama coesa eram tão variadas quanto seus elementos constituintes, mas o underground se caracterizava indiscutivelmente pelos temas comuns. Enquanto os movimentos radicais anteriores haviam se concentrado no desejo de mudança em grande escala — no caso da Grã-Bretanha, a classe social persistia como elemento integral na maioria das críticas à sociedade —, a geração dos anos 1960 colocou nova ênfase na libertação do indivíduo, que seria emancipado, segundo as vozes mais exaltadas do underground, pela adoção do

hedonismo multicolorido que definia os círculos sociais mais antenados de Londres.

Segundo Richard Neville, o imigrante australiano que contribuiu para a contracultura londrina com a publicação da revista *Oz*: “O objetivo da cultura alternativa era abalar a situação existente, romper as barreiras entre sexos, raças e sabe-se lá o que mais, e era também curtir os bons momentos, ... ampliar o elemento lúdico de que cada um gozava ocasionalmente na vida e tornar isso mais presente — não só para si mesmo como para todo mundo. Eu, particularmente, batalhava para abolir a distinção entre trabalho e diversão. Havia algo incrivelmente oprimido na cinzenta massa de cidadãos nas ruas. Eu achava que as pessoas em geral pareciam infelizes, atormentadas, sombrias e tolas, enredadas em ninharias. Acreditava que o que acontecia em Londres traria cor para aquelas faces pálidas e aqueles quartos fúnebres. Com um pouco de sexualidade, músicas excitantes e flores, ... de certo modo o rumo da sociedade poderia ser alterado.”

Se o estilo de vida de Syd Barrett implicitamente o aliava ao pensamento do underground, Peter Jenner estava intimamente associado a alguns de seus representantes mais cruciais. Com John “Hoppy” Hopkins, co-fundador do *International Times*, criou o selo de discos DNA. Empolgado pelo que viu no Marquee, Jenner logo abordou o Pink Floyd Sound com a proposta de lançar seus discos. Liderados por Roger Waters, eles, em vez disso, o persuadiram a assumir o papel de empresário da banda. Em parceria com seu velho amigo — e ocasional funcionário da British Airways — Andrew King, Jenner fundou uma empresa de nome pomposo, a Blackhill Enterprises, e começou a prestar assistência a seus novos clientes. Sua primeira iniciativa foi inspirada: suspeitando que The Pink Floyd Sound dava ao grupo um ar brega e inoportuno de *vaudeville*, ele os convenceu a se chamarem simplesmente The Pink Floyd.

Graças aos contatos de Jenner, o grupo foi rapidamente alçado ao coração do underground. Em setembro de 1966, tocaram no primeiro dos vários concertos beneficentes para a Notting Hill Free School — uma experiência contracultural educativa na qual Jenner estava integralmente envolvido —, realizados no Tabernacle, um templo no oeste de Londres. No mês seguinte, se apresentaram na festa de lançamento do *International Times*. Dois dias antes do Natal, foram a atração principal da primeira noite do UFO, inaugurando uma relação pela qual o Pink Floyd se tornaria a

banda da casa. Com músicas que pareciam feitas sob medida, fornecia a trilha sonora para a escuridão perfumada do ambiente.

A estética do Pink Floyd parecia planejada para atingir um ajuste perfeito entre a banda e seu novo público. À medida que as versões cover convencionais eram substituídas por composições originais de Syd Barrett, as longas improvisações dos shows se tornavam elaboradas a ponto de serem classificadas com a palavra da moda: “psicodélica” (os anúncios das apresentações da Free School tinham como fio condutor a máxima do dr. Timothy Leary: “Turn on, tune in, drop out”²). Inspirado pelo pouco que conhecia dos incrementados shows de rock nos Estados Unidos, o grupo agora se apresentava em palcos tomados por projeções de luz saídas de equipamentos improvisados.

O resultado, segundo os que haviam acompanhado a evolução desde o início, se aproximava de uma revelação. “Eles começavam uma canção como ‘Astronomy Domine’”, diz Aubrey Powell, “construíam um clima de frenesi que depois se esvaziava. Então surgiam aqueles momentos demorados e quase constrangedores: não se chegava a saber o que estava acontecendo. Syd tirava sons estranhos e gerava verdadeiros momentos de tensão. Aí, subitamente, voltavam à canção e a finalizavam. Era incrível o que Syd conseguia fazer. Havia algo muito perturbador. Não era como assistir a qualquer outra banda.”

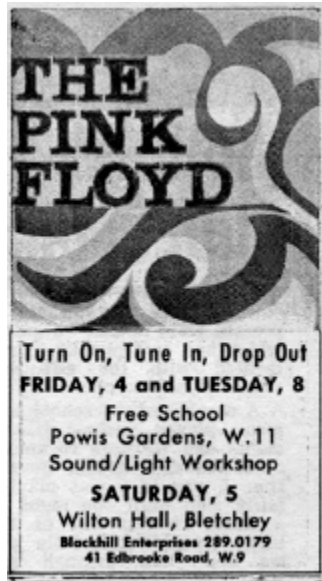
Visto de fora, o Pink Floyd parecia integrado à aristocracia do underground. Com exceção de Syd Barrett, se mantinham cautelosamente a distância — felizes por fazer os shows, mas surpreendentemente desinteressados pelas substâncias ou crenças que em geral acompanhavam o movimento. “Nossas apresentações, graças a tudo que as envolvia, eram notáveis”, diz Roger Waters.

“Era muito divertido ir ao Tabernacle e tocar ‘Louie, Louie’ por 15 minutos. Algumas das primeiras canções de Syd foram tocadas nessa fase, mas muito do que fazíamos era resultado da quantidade de tempo que deveríamos permanecer no palco: às vezes tínhamos três apresentações por noite. Mas nunca conheci qualquer daquelas pessoas tão bem assim. E até hoje não sei exatamente o que era a maior parte daquilo tudo. Falava-se em revolução, mas nunca era algo específico. Não sei.... Li o *International Times* algumas vezes. O que era afinal a Notting Hill Free School? O que ela deveria *fazer*?”

“Há uma ótima frase daquela época: ‘Eles estavam todos drogados e nós bêbados’”, diz Nick Mason. “Na minha opinião, a associação com o underground era certamente uma conveniência. Acredito que todos concordávamos com isso. Mas, como ocorre com esse tipo de coisa, havia algo bom no lance, misturado a um bocado de conversa fiada. Surgiam algumas boas idéias, e certas opiniões generosas bem fundamentadas. Mas havia também um número igual de pessoas com cartas de tarô e cristais. A quantidade de rosários de amor que acumulávamos... Nunca cheguei a acreditar que fosse uma boa maneira de projetar nosso futuro.”

EM FEVEREIRO DE 1967, o Pink Floyd assinou contrato com a EMI e recebeu um adiantamento de cinco mil libras. O primeiro single, lançado em 11 de março, foi gravado no início do ano sob a supervisão de Joe Boyd, o imigrante norte-americano responsável pelas apresentações musicais no UFO.

“Arnold Layne” incorporava uma economia voltada para o pop que estava no pólo oposto da abordagem artística da banda. Ainda assim conseguiu preencher seus três minutos com a sensação de que seus autores conduziam sua música para um terreno inexplorado. A combinação do vocal rascante e perturbado de Barrett, a sutil rejeição de uma estrutura rígida entre introdução e refrão, e sua temática — o estilo de vida de um travesti cleptomaniaco no centro de uma Inglaterra picaresca — davam a impressão de uma engenhosa subversão do formato pop. Quando começou a subir nas paradas e ficou lado a lado com singles dos Monkees, dos Turtles e do Dave Clark Five, a idéia ficou explícita.



Enquanto isso, o grupo era alvo das atenções da imprensa, centrada principalmente no tema do single (“Meet the Pinky Kinkies!”³, dizia uma das manchetes) e a suposta natureza transgressora dos seus shows. “O Pink Floyd oferece um espetáculo completo, com 700 watts de amplificação, música com zumbidos estranhos (com longas improvisações) e projeções de luzes e slides de pinturas a óleo em dissolução”, disse o *Disc and Music Echo*. “No palco, o Floyd se torna completamente entregue à sua música e quer absorver as mentes de sua platéia também, o que não é fácil na habitual atmosfera fria de Londres.”

As multidões na capital inglesa, porém, logo se revelaram ser a menor de suas preocupações. Com o sucesso velado de “Arnold Layne” — chegou ao 21º lugar na parada de singles do Reino Unido, apesar de reprimida nas rádios, pela letra ousada —, o Pink Floyd embarcou no circuito de salões de baile regionais da Inglaterra, que definiria muito de suas vidas nos seis meses seguintes. Fora de Londres, a proposta musical do grupo nada contava: embora os freqüentadores do UFO e do Tabernacle pudessem se entusiasmar com as incursões experimentais da banda, em outras regiões, as pessoas esperavam um tipo mais ortodoxo de diversão — música para dançar e o simples prazer de ouvir os mesmos sucessos que os rádios berravam.



O Pink Floyd no UFO, 1967.

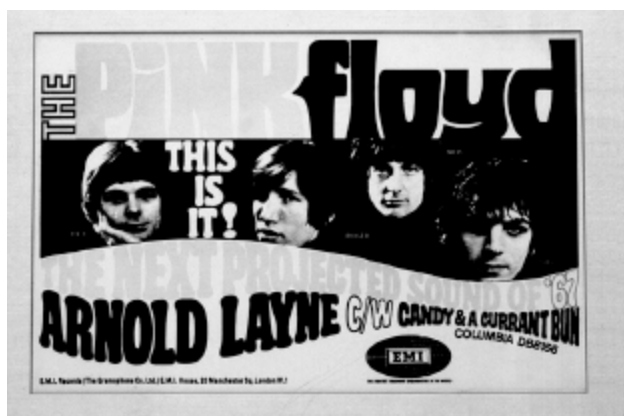


“A indústria era muito diferente naqueles tempos”, diz Peter Jenner.
“Basicamente, você só fazia dinheiro com shows. Aquele era o trabalho

deles. Tocar num grupo significava fazer seis apresentações por semana, ou, com sorte, nove, com rodadas duplas no fim de semana. O negócio era entrar na caminhonete, partir com o equipamento e se apresentar. Depois você fazia um disco — caso se saísse bem, fazia também um single. Se tivesse sorte, este se tornava um sucesso, e seu cachê aumentava.”

“Fazíamos qualquer coisa, íamos a qualquer lugar”, conta Roger Waters. “Entrávamos na caminhonete e aguardávamos ansiosamente pelas 50 libras. Era um trabalho duro. Lembro-me de uma série de shows que começou em Douglas, na ilha de Man, depois partiu para Norfolk, e no dia seguinte estávamos tocando em Elgin, na Escócia. Isto é *bastante*. Havia concertos com platéias raivosas também: sacadas que davam em cima do palco e pessoas que nos jogavam copos de cerveja. E, obviamente, todos queriam ouvir os sucessos. Frequentemente nos recusávamos a tocá-los.”

“O show que realmente permanece na minha cabeça é o do Queen’s Hall, em Barnstaple, um antiquado salão que recebia bandas pop”, diz Peter Jenner. “O lugar tinha uma sacada em volta do palco, e as pessoas jogavam cerveja neles. Precisávamos do dinheiro, mas havia um conflito entre o mercado para o qual estavam tocando — um mercado de top 20 — e o que a banda tocava: um verdadeiro material de vanguarda. Tínhamos os mesmos problemas todas as vezes que eles saíam de Londres. Ficava tudo bem quando se apresentavam nas universidades: todo mundo aparecia com sinos no pescoço e carregando incensos. Mas quando iam para outro lugar, era difícil. Passaram maus bocados.”



Por ora, a força viva do grupo se mantinha, embora as pressões do cronograma da banda, exacerbadas pelo uso de drogas, comesçassem a causar danos em Syd Barrett. Em março de 1967, o grupo entrou nas

dependências sagradas dos estúdios de Abbey Road, da EMI, para trabalhar em seu primeiro álbum, *The Piper at the Gates of Dawn*. De acordo com os termos do contrato, deveriam trabalhar com um produtor da casa chamado Norman Smith, cujo currículo pelo menos apresentava uma recomendação implícita: tinha sido engenheiro-chefe em todos os discos dos Beatles até *Rubber Soul*. Graças sobretudo a Barrett, entretanto, a relação de Smith com seus novos protegidos rapidamente se mostrou bem estressante. “Era um inferno” — recordou Norman Smith depois. “Não há lembranças agradáveis. Eu sempre saía com dor de cabeça. Syd era indisciplinado, jamais cantava a mesma coisa duas vezes. Tentar falar com ele era como conversar com uma parede de tijolos, pois seu rosto não demonstrava qualquer expressão.... Era uma criança em muitos aspectos: para cima num minuto, para baixo no outro.”

Mesmo com todo o sofrimento, na avaliação de Peter Jenner, Norman Smith alcançou uma louvável proeza artística: extrair o sentido de estética pop de Barrett da maçaroca instrumental que definia as performances do Pink Floyd. “O que ele fez”, declara Jenner, “foi dizer: ‘Ok, você escreveu estas boas canções pop. Vamos a elas, com alguns intervalos instrumentais esquisitos.’ Então, em vez de blues com intervalos instrumentais esquisitos, havia canções pop com intervalos instrumentais esquisitos.”

Um sinal da idéia-mestra era percebido na faixa de abertura, “Astronomy Domine”: do sinistro rugido de guitarra inicial de Barrett, fica evidente o rompimento que está prestes a se fazer no padrão das normas musicais daquela época. Mas o núcleo de improvisação e exploração do tema é amparado por trechos que denunciavam um sentido firme de controle musical e um domínio intuitivo das demandas melódicas do pop. Mesmo “Interstellar Overdrive”, a missão-declaração que representou o espírito das apresentações da banda transposto para fita, é, afinal, uma vitrine para a habilidade do grupo, deixando o caos solto apenas para pegá-lo pelas rédeas. Apesar de toda a informalidade lisérgica enraizada no primeiro minuto — pontuada pela tensão musical que Aubrey Powell achou tão atraente nos shows da banda —, seu *riff* central é a essência do controle e de um vigor enxuto: seguramente quando, de forma gloriosa, retorna à cena após oito minutos e meio, tem-se a sensação de que a banda está decididamente voltando à Terra.

Outro aspecto notável de *Piper* eram as letras de Barrett. Ao mesmo tempo que a música revelava poder e sofisticação, as palavras eram

recorrentemente originárias da simplicidade frágil da infância, com frequência manifestada de maneira tão inocente que era difícil não se chegar a uma explicação bruta para o colapso de Barrett. A pergunta é: como poderia o tipo de mente que surgiu com “The Gnome” (“Look at the sky, / look at the river — / isn’t it good?”⁴) ou com a rósea e autobiográfica “Matilda Mother” — uma recordação enternecida de Winifred Barrett lendo contos de fadas para seu filho — se adaptar às duras demandas da vida adulta, sem falar nas pressões que sucedem o despertar do sucesso comercial? O rock, mesmo naquele tempo se baseava apenas parcialmente em talento e criatividade. Se um músico quisesse sobreviver, precisava também de astúcia, flexibilidade e determinação: resumindo, um mordaz sentido de ambição.

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

The Piper at the Gates of Dawn foi precedido por “See Emily Play”, que lançou o Pink Floyd em território vertiginoso, escalando para o número seis da parada inglesa de singles, e confirmou a necessidade de excursionar incessantemente pelo país para prolongar o sucesso. Na ocasião do lançamento, entretanto, Syd Barrett começava a sucumbir. “Ele foi ficando constantemente mais afastado”, diz Peter Jenner. “Era difícil falar com ele. De casualmente introvertido passou a muito *estranho*. Sua vida se tornou cada vez mais autocentrada, até que raramente o víamos. Aí comecei a me preocupar, achando que algo muito errado estava acontecendo.”

A MAIORIA DAS CANÇÕES DE *PIPER* foi escrita durante um estouro de criatividade no final de 1966 e início de 1967, quando Barrett morava num apartamento na rua Earlam, na região central de Londres. Segundo as lembranças de seu colega de quarto e técnico de iluminação do grupo, Peter Wynne-Wilson, “aqueles foram dias prósperos. Ele se sentava com enormes quantidades de haxixe e maconha, e escrevia aquelas canções incríveis. Não

há dúvida de que elas foram compostas de maneira meticulosa e deliberada”.

Em abril de 1967, Syd Barrett havia mudado sua base de operações para Cromwell Road 101, uma residência na área de Earl’s Court, oeste de Londres. Entre os habitantes que dividiam a casa estava um certo Brian “Scotty” Scott, lembrado por um dos integrantes do Pink Floyd como “um dos missionários originais do ácido na caixa d’água e do vamos mudar a cara do mundo”. Para Barrett, o resultado de tal companhia foi bem claro. “Ele parecia estar sob a influência do ácido todo dia”, conta Peter Jenner. “Ouvíamos rumores de que ele punha ácido no chá todas as manhãs. Este, seguramente, não era o estilo de vida ideal para alguém que se mostrava cada vez mais sensível, mas até aí nem a banda nem seus amigos acharam conveniente interferir.”

“Tudo vinha para cima de nós, de todas as direções”, diz Peter Jenner. Nos primórdios, quando Syd morava na Earlam Street, eu aparecia por lá muitas vezes para vê-lo. À proporção que o grupo se tornou maior, ele se mudou para seu próprio ambiente social. Encontrávamos ele cada vez menos, se tornou mais distante. Percebemos que havia algo de estranho acontecendo em Cromwell Road, mas eu não conhecia as pessoas que andavam por lá. Também nunca achei que fosse trabalho meu descobrir. Só ficou claro que havia um problema com os shows, com o *trabalho*.... Naqueles dias, era careta — *bicho* — se meter na vida de alguém.”

Quando o grupo e sua equipe tentaram lidar com a complicada situação de Syd Barrett, fizeram isso, inicialmente, no contexto de uma invenção fundamental dos anos 1960 conhecida como antipsiquiatria, uma das muitas linhas de pensamento adoradas nos altos escalões do underground. Com relação a outras crenças da época, era um ajuste perfeito: assim como *insiders* do underground como Richard Neville acreditavam que a chave para a mudança social estava na liberação moral e emocional do indivíduo, a antipsiquiatria pregava que as fraquezas da civilização do século XX eram refletidas em casos isolados de supostos colapsos mentais. O principal pioneiro de tudo isso foi um médico escocês chamado Ronald D. Laing, nascido em 1927, radical o suficiente em seu meio a ponto de ser cooptado para o underground por seus jovens admiradores.

Laing encontrava-se transitoriamente envolvido na Notting Hill Free School, tornou-se presença regular nos eventos do underground e estava decididamente ligado à atmosfera de 1967 quando, no mesmo ano, publicou

A política da experiência, livro baseado em uma polêmica extraída de suas palestras. A esquizofrenia, afirmava a publicação, originava-se de um desejo racional de escolher ficar fora de circunstâncias impossíveis de serem evitadas: “A experiência e o comportamento classificados como esquizofrênicos são uma estratégia especial que a pessoa cria para viver numa situação não vivível.” Além disso, o suposto esquizofrênico seria, na verdade, capaz de perceber e realizar coisas mais notáveis que os considerados sãos. Na visão de Laing, perguntar se essa condição se devia totalmente a uma deficiência da parte do sofredor era o mesmo que “supor que um homem que se apoiasse sobre as mãos numa bicicleta em cima de uma corda bamba, a 30 metros do chão e sem rede de segurança, esteja sofrendo de incapacidade de ficar de pé. Poderíamos também perguntar por que essas pessoas têm de ser, muitas vezes de maneira brilhante, tão erráticas, ardilosas, evasivas e capazes de se mostrar tão incessantemente incompreensíveis”. Tudo isto era sublinhado pela crença de que a sociedade esmagava tanto o potencial de um indivíduo que a desarticulação mental era inevitável. “A pessoa comum”, escreveu Laing, “é um fragmento murcho, dissecado, do que uma pessoa pode ser.”

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



Syd Barrett em Abbey Road, primavera de 1967.



Syd Barrett no final de 1967.



Abbey Road, 1967. Da esquerda para a direita: Roger Waters, Nick Mason, Syd Barrett e Rick Wright.

“Com os problemas mentais de Syd bem evidentes”, diz Peter Jenner, “havia um sentimento de ‘Foi culpa nossa ou dele? Quem de fato está louco: ele ou todos nós? Será que o maluco está falando a verdade?’ Para alguém como eu, que era muito jovem, pretensioso e intelectual, que lia muitos livros, era bem difícil enfrentar a situação. Sabíamos que algo estava um tanto esquisito. Mas, de certa forma, toda a aventura do Floyd havia sido bastante fora dos padrões. Estávamos todos caminhando no limite, então, o que havia de errado em Syd andar sobre o limite? Em que ser original, novo e diferente significava ser biruta? Parecia impossível dizer. É um círculo vicioso.”

Em determinada ocasião, os colegas de Syd Barrett arranjaram um encontro com Laing, mas Syd decidiu no último momento que não desejava ir adiante. “Ele não queria sair do carro”, diz Roger Waters, que o acompanhou à casa de Ronald Laing. “Não acho que isso tenha sido necessariamente ruim. Laing era um velho desagradável e maluco àquela época. [Pausa] Na verdade, ‘desagradável’ é um pouco forte. Mas ele andava bebendo bastante.”

Ao contrário dos pensamentos em moda na época — e de forma coerente com sua relação distanciada do underground —, Waters alega ter chegado rapidamente a um diagnóstico convencional para os problemas de Barrett. “Syd era um esquizofrênico”, diz ele. “Estava bem claro para mim que este era o seu caso. Mas nem todos aceitavam isso. Eu tinha laços com a família de Syd que vinham de longa data, e me lembro de ligar para um de seus irmãos e pedir que o viesse buscar, pois Syd estava totalmente perdido e precisava de ajuda. Nós três nos sentamos, e realmente Syd deu uma demonstração bastante convincente de sanidade. Seu irmão falou: ‘Roger diz que Syd está doente, mas não é o que parece.’”

“Houve muito bate-boca com a família de Syd e muita discussão sobre de quem era a culpa”, afirma Waters. “A mãe dele me responsabilizava completamente por sua doença. Achava que eu o teria levado para os clubes de striptease de Londres e enchido sua cabeça de drogas. A verdade é que nunca tive nada a ver com o uso de drogas. Certamente não com Syd, ainda que ele tenha se entregado completamente ao ácido, o que, tratando-se de um esquizofrênico incipiente, obviamente era a pior coisa no mundo para acontecer. Entretanto, as mães têm seus filhos prediletos — e, se algo dá errado, precisam encontrar alguém para culpar.”

O declínio de Syd Barrett teve como ambiente um ritmo frenético de atividades: a já mencionada turnê norte-americana, uma série de shows na Inglaterra com o Jimi Hendrix Experience e The Nice, e tentativas de gravar um novo single para capitalizar em cima do sucesso de “See Emily Play” e *The Piper at the Gates of Dawn*. O fato de que Barrett conseguira honrar a grande maioria de seus compromissos parece um pouco milagroso, embora seu comportamento levasse a uma crescente tensão dentro do grupo. Enquanto Roger Waters, Nick Mason e Rick Wright tentavam conferir algum sentido de estrutura aos shows da banda, Barrett estava propenso a instaurar a anarquia musical, regularmente desafinando sua guitarra e freqüentemente mostrando-se relutante em cantar. Em pelo menos um show da turnê com Hendrix ele não foi nem persuadido a subir ao palco: e assim o guitarrista do grupo The Nice, David O’List, foi convencido a assumir temporariamente seu lugar.

“Ficamos irritados”, diz Nick Mason. “Havia muito muxoxo: um monte de ‘Ó Deus!’ E até certa altura ignorávamos aquilo. Minha lembrança é a seguinte: não rolava nenhuma encenca nos camarins. Nunca houve qualquer confronto, era algo como ‘temos de evitar atritos a todo custo —

pelo amor de Deus, vamos tentar fingir que está tudo bem. Não podemos entrar em crise. Talvez as coisas fiquem numa boa se conseguirmos levar elas em frente’. Acho que é uma característica peculiarmente inglesa. Mas não tínhamos aquelas habilidades em termos de [pausa] recursos humanos.

“Em nenhuma noite tínhamos idéia do que iria acontecer. Não é como se todo show ou canção fossem um desastre. Não lembro de estar no palco e pensar ‘Lá vamos nós de novo’. Cada momento reservava uma nova surpresa.”

No estúdio, a inconveniência da atitude de Syd Barrett ficou ainda mais visível na gravação de um novo single composto por ele, “Apples and Oranges”. Na visão de Roger Waters, “uma puta canção... destruída pela produção”. O resultado pareceu um esboço incompleto do que poderia ter sido lapidado, não estivesse seu autor tão frágil. O público da banda certamente pensou assim. Ainda que a EMI estivesse desesperadamente à espera de um terceiro sucesso, “Apples and Oranges” emperrou.



Syd Barrett e Roger Waters a caminho da Dinamarca, em setembro de 1967, época em que Syd decaía rapidamente.

As sessões que produziram “Apples and Oranges” também deram origem a três outras músicas escritas por Barrett, e todas atestavam seu declínio. Em “Jugband Blues”, uma canção que cambaleava à beira de um colapso antes de ser abrupta e inexplicavelmente invadida por uma banda do Exército da Salvação, ele chegou perto de expressar uma sensação

crônica de auto-alienação (“I’m not here... / And I’m wondering who could be writing this song”⁵). “Scream Thy Last Scream”, na qual Barrett era o tempo todo acompanhado por um apressado e irritante backing vocal, era tudo menos classificável, principalmente por causa da cacofonia de ruídos da platéia. Mais reveladora talvez seja “Vegetable Man”. Se a letra sugeria de maneira superficial uma piada de auto-reprovação, também denunciava um senso evidente de autoaversão, destacado pela música confusa e destoante que compunha a camada sonora de fundo.

Nas quatro canções, o sentido de inspirada exploração que fora o carimbo de qualidade em *The Pipers at the Gates of Dawn* tinha evaporado. Nesse momento, ao que tudo indicava, o Pink Floyd mergulhava no caos.

No final de 1967, Pink Floyd (o “The” continuaria a aparecer em pôsteres e panfletos até a metade de 1969, embora seu uso estivesse em claro desvanecimento) encontrava-se num momento crítico e não invejável de sua carreira. Era evidente que a situação de Barrett se tornara insustentável. Mesmo assim, a administração do grupo mostrava firmeza ao declarar que um futuro sem sua colaboração criativa era inconcebível. A única composição de Roger Waters até então era “Take Up Thy Stethoscope and Walk”, uma embromação musical que resultou na única falha berrante de *Piper*; Rick Wright havia contribuído com “Paintbox”, que entrou como lado B de “Apples and Oranges”, uma narrativa leve sobre uma noite na cidade que não tinha nada do experimentalismo habitual do grupo e beirava perigosamente a pavorosa categoria de *easy listening*.

Para Peter Jenner e Andrew King, tudo isso resultou na evidência de que de algum modo deveriam manter Barrett na banda. Roger Waters, entretanto, era irredutível quanto à saída de Barrett. “Roger era o líder do partido ‘Syd deve sair’”, diz Peter Jenner. “Ele falava: ‘Não podemos mais trabalhar com esse cara. É impraticável irmos para um show sem saber se ele vai aparecer ou não, ou se vai manter o roteiro das canções — isso está nos deixando com cara de tacho’. Ele estava na linha de frente, ao passo que eu ficava no escritório bancando o intelectual. Mas Roger tinha consciência de que estavam acabando com suas carreiras ao fazer aqueles shows com Syd. Não sabíamos o que fazer. E o partido de Syd — eu e Andrew — não tinha confiança de que pudesse compor sem ele.”

Para que chegassem a um acordo foi sugerido que o grupo recrutasse um segundo guitarrista e deixasse Syd Barrett aparecer com a banda quando estivesse suficientemente em forma, além de continuar a escrever as

canções. Assim, eles travaram contato com um velho conhecido da época de Cambridge, David Gilmour, até então pouco notado num trio londrino chamado Bullit. Ele aceitou a oferta de um novo trabalho, lembra-se depois, basicamente graças à perspectiva de “fama e garotas”. Comparado ao passado do grupo antes de sua entrada, pelo menos, ele não teve um início dos mais promissores. O prestígio da banda despencava de tal maneira que seu recrutamento não foi exatamente uma manchete: o *NME*⁶ concedeu um pequeno parágrafo e registrou o sobrenome do novo integrante como “Gilmur”.

Em janeiro de 1968, a encarnação do Pink Floyd em quinteto fez quatro shows em Birmingham, no refúgio costeiro de Weston-Super-Mare e em duas cidades de Sussex — Lewes e Hastings. Aubrey Powell recorda de ter visto pelo menos um desses shows e rapidamente ter sucumbido ao desapontamento. “Syd não estava fazendo nada. Apenas sentava à frente do palco e balançava as pernas. Era muito, muito esquisito.”

“Minha ambição inicial era colocá-los em forma de alguma maneira”, lembrou Gilmour depois. “Parece ridículo agora, mas achei que a banda estava péssima quando entrei. Os shows que vi com Syd eram incrivelmente desorganizados. O líder caía aos pedaços e, conseqüentemente, o grupo também.”

Não demorou muito para que o Pink Floyd se curvasse ante o inevitável. Segundo recorda David Gilmour, a expulsão de Barrett do grupo foi confirmada enquanto se dirigiam de Londres para um compromisso em Southampton. “Alguém perguntou: ‘Devemos pegar Syd?’; e outra pessoa disse: ‘Não, não vamos nos incomodar’. E esse foi o fim.”

Assim, então, o Pink Floyd prescindiu da figura sobre cujo talento sua reputação havia se construído. “Seguimos em frente sem pensar duas vezes”, diz Nick Mason. “Não nos ocorreu que não iria funcionar. Analisando hoje, acho isso bastante curioso.”



David Gilmour junta-se à nova formação do Pink Floyd como quinteto, em janeiro de 1968. Da esquerda para a direita: Syd Barrett, David Gilmour, Rick Wright, Nick Mason e Roger Waters (abaixado).

1 Emily tenta, / Mas se engana... (N.T.)

2 “Se ligue, sintonize, fique fora.” (N.T.)

3 “Conheça os Tarados Rosados.” (N.T.)

4 “Olhe para o céu, olhe para o rio — não é bom?” (N.T.)

5 “Não estou aqui... / E me pergunto quem poderia estar escrevendo esta canção.” (N.T.)

6 *New Musical Express*, periódico britânico. (N.T.)

2.

À espera, em calmo desespero: Roger Waters e Pink Floyd, estágio II

NUM PRIMEIRO MOMENTO, com a saída de Syd Barrett, parecia que a liderança criativa do Pink Floyd estava ao alcance de quem a agarrasse. O primeiro trabalho gravado para lançamento, no despontar da partida de Barrett, foi a quase insuportavelmente caprichada “It Would Be So Nice”, um single cuja superficialidade pop-psicodélica — semelhante, talvez, à música de pseudocontraculturais como Hollies e The Monkees — lhe rendeu um “não-evento” que não sensibilizou as paradas britânicas. Como lembrou posteriormente Roger Waters: “Ninguém ouviu porque era um disco bastante ruim.” Os esforços de Waters para compor, entretanto, dificilmente se mostravam mais promissores. O lado B do single, “Julia Dream”, cristalizou o mesmo problema: embora estivesse evidente que a banda queria manter a estética de Syd Barrett, as tentativas soavam desesperadamente insignificantes.

À medida que 1968 avançava, embora Rick Wright tenha continuado a acrescentar canções ao repertório do grupo, logo se tornou claro onde passava a se situar o poder: em Roger Waters, a figura que, mesmo com Syd Barrett ainda presente, alimentava pretensões de ser o chefe da banda. “Desde o primeiro dia ele parecia ser o líder do Pink Floyd”, diz Aubrey Powell. “Portava-se como comandante. Podia ser bem brusco e até *grosseiro*.”

“Roger sempre foi o cara da organização”, diz Peter Jenner. “Se eu quisesse algo feito, tinha que o escalar. Ele sempre dava as boas idéias e sabia o que desejava fazer. Era o mandão, aquele que eu precisava sempre persuadir, pois também podia cortar o barato. Possuía a personalidade mais forte nesse sentido.”

Se tal esboço de temperamento sugere uma cabeça com ambições onipotentes, Peter Jenner também achou fraca a contribuição inicial de Waters para a banda, com um talento musical aparentemente atrofiado e sem sucesso na tentativa de satisfazer os códigos do que era cool no underground. “Roger era o pior músico”, ele diz. “Não conseguia afinar sua guitarra, não tinha ouvido musical e pintou com roupas terríveis quando eles começaram a se tornar psicodélicos. O pior eram as calças vermelhas com penduricalhos dourados que ele colocava ao lado do traseiro — o tipo de coisa que se bota em cortinas. E ainda punha o isqueiro numa espécie de

coldre, pendurado no cinto. Era terrivelmente brega. Mas se achava maravilhoso.”

Apesar da amizade, as diferenças entre Roger Waters e Syd Barrett deixavam-nos parecidos com habitantes de mundos completamente diversos. A personalidade de Barrett, por volta de 1967, era desapegada, não materialista, crescentemente espiritual; Waters, em contraste, mostrava-se mais cabeça-dura em sua conduta. Um se tornou a encarnação viva da contracultura dos anos 1960; o outro escolheu manter-se cautelosamente a distância. Talvez o mais revelador de tudo, considerando que o consumo de drogas por parte de Barrett revelava-se desastrosamente excessivo — não só pelo vício em ácido, mas também quando se tratava de maconha e do sedativo Mandrix —, fosse o fato de Waters beber bastante, mas raramente consumir algo ilícito.



Roger Waters, o pricodélico relutante.

“Lembro de uma noite no UFO”, recorda Aubrey Powell. “Syd e Roger estavam lá nos bastidores quando entra Paul McCartney. Foi um momento de grande surpresa: ‘Porra, um Beatle veio assistir ao Pink Floyd.’ Realmente era uma coisa do outro mundo. Paul estava fumando um baseado

e passou para os outros. E Roger, que eu nunca tinha visto fumar antes, deu uma imensa tragada. Ele sabia quando entrar no jogo.”

Roger Waters, como ele próprio admite, tomou ácido apenas em duas ocasiões. Uma delas foi durante uma viagem à Grécia, em 1966, com um grupo de amigos que incluía Rick Wright. “Eu não deixei de tomar novamente porque vivi uma experiência particularmente ruim. Tinha mais a ver com o poder daquilo”, diz ele. “Desde então ouvi meus filhos falarem sobre tomar ácido e sair, o que me fez pensar: ‘Sair? Você não sai quando toma um ácido!’ Você ingeria suas 600 miligramas ou o que fosse e dispunha-se a ficar em casa. Era uma experiência suficientemente poderosa, que se tornava sua única opção. Tomei ácido na Grécia e pensei que estava saindo do outro lado. Então fui à janela da sala onde estava e fiquei lá parado por mais três horas [risos]. Paralisado.”

A *persona* de Waters no palco lembrava a frieza de um jogador de pôquer. Ao rememorar certa vez um concerto do Pink Floyd no UFO, em 1967, Pete Townshend, do grupo The Who, fez referência a “Roger Waters e seu impenetrável olhar de soslaio”. Em seus primeiros embates com a imprensa, Waters tentou amparar essa imagem insinuando ameaças: “Minto e sou um tanto agressivo”, disse a um entrevistador. Por baixo de sua carapaça, no entanto, havia uma dose considerável de medo.

“Eu era aquele cara de camisa preta, calça jeans e óculos escuros, parado no canto, fumando cigarros e franzindo a testa para as pessoas, não queria nada com ninguém por estar muito assustado. Acho que grande parte disso veio do medo de ficar exposto, de ser descoberto. Principalmente a exposição sexual, creio. Acho que tinha muito a ver com sexo. Ser um adolescente inglês nos anos 1950... Havia muita repressão sobre o assunto. Eu era envergonhado demais para ir a uma farmácia comprar um pacote de camisinhas. Preferia morrer. Pode parecer ridículo, mas era assim. Deparava com essa mistura de vergonha e receio quanto à gravidez. Era difícil ficar indiferente a muitas dessas coisas”, diz Waters.

Talvez mais importante seja o fato de que, enquanto a história da infância de Barrett é repleta de um afeto familiar idílico, refletido em canções como “Matilda Mother”, a criação de Waters foi marcada pelo trauma da morte do pai. Em janeiro de 1944, Eric Fletcher Waters foi morto em Anzio, na Itália, durante uma batalha por uma cabeça-de-ponte que durou quatro meses e posteriormente foi descrita como “a pior asneira dos Aliados na Segunda Guerra Mundial”. Morreu aos 30 anos e deixou uma

família que apenas começava: sua esposa, Mary, e duas crianças pequenas, Roger, de cinco meses, e um filho mais velho chamado John. “Desde que comecei a falar, perguntava onde estava meu pai”, refletia mais tarde Waters. “Minha mãe me contou várias vezes que, aos dois anos e meio ou três, a coisa ficou bem intensa. Em 1946, todo mundo foi desmobilizado. De repente surgiram todos estes homens... Eles pegavam seus filhos no maternal, e eu me tornei bastante inquieto.”



Roger Waters em Abbey Road, trabalhando em *A Saucerful of Secrets*.

A longo prazo, a morte do pai de Waters pareceu nutrir uma desconfiança instintiva quanto à autoridade, claramente perceptível em seu

período escolar. “Não sei quem eu culpava pela morte do meu pai: muito da minha acusação estava centrada nos alemães, os *inimigos*”, diz ele. “Mas acho que, ao observar meu comportamento na escola, pode ser que haja um elemento originado da ausência de uma figura de autoridade masculina em minha vida familiar. Por essa razão, resistia à idéia de que outra pessoa assumisse aquele papel. Este era provavelmente um dos fatores.” Quando Waters se tornou estudante de arquitetura na Escola Politécnica de Regent Street, sua irreverência foi associada a uma obstinada aura de autoconfiança. Nas palavras de Nick Mason, “ele passava uma expressão de escárnio pelo resto de nós, e até mesmo os funcionários achavam isso desconcertante”.

As circunstâncias associadas ao serviço militar do pai de Waters conferiram um aspecto particularmente trágico à sua história. Nos anos iniciais da Segunda Guerra Mundial, o cristianismo de Eric Fletcher o fizera se recusar a participar do combate, o que significava sua liberação do destacamento em troca de um serviço como motorista de ambulância. À medida que a guerra avançava, no entanto, ele começou a aderir à política da esquerda e, por conseguinte, ao Partido Comunista Britânico. Pela reconhecida oposição dos comunistas ao fascismo, mudou de idéia e entrou no exército como oficial. Assim, sua recém-adquirida visão política lhe custou a vida. “Ter a coragem de não ir, depois mudar de idéia e ter a bravura de ir é algo misteriosamente heróico”, disse Waters mais tarde.

Nos anos seguintes à guerra, Mary Waters permaneceu comunista, até os imprevisíveis acontecimentos que levaram milhares de esquerdistas da Europa Ocidental a abandonarem o partido. “Minha mãe continuou até 1956, quando os russos invadiram a Hungria”, diz Waters. “Eu particularmente não me recordo exatamente desse período, mas me contaram depois. Aquele foi o ponto de ruptura para muitas pessoas. Mas minha mãe era muito hostil em relação à América do Norte. Não aos norte-americanos em si. Ela passou algum tempo nos Estados Unidos quando jovem e disse ter sentido grande simpatia pelas pessoas que conheceu, mas reprovava o sistema econômico da América do Norte e seu papel no mundo.

“Consigo lembrar de inúmeras reuniões da Associação de Amizade Sino-Britânica e vários encontros na Quaker Meeting House em Cambridge. Quanto daquelas idéias adotei? Assumi completamente tudo aquilo. Indiscutivelmente. Acho que esta é a natureza da relação que temos com os interesses partidários de nossos pais. É provavelmente a única coisa

que a rebeldia juvenil deixa no lugar. Eu estava envolvido com a Juventude Socialista, partilhava um monte de pensamentos com a organização.”

A história pessoal de Waters lhe forneceu uma boa dose de inspiração criativa e uma voz lírica singular, profundamente inglesa. No início de 1968, no entanto, aqueles que acompanhavam o progresso do Pink Floyd estavam pouco entusiasmados com a idéia de o grupo se submeter à sua liderança. Para Peter Jenner e Andrew King, a saída de Syd Barrett significava o fim das esperanças para a banda. Isso representou outro revés, pois Jenner e King declararam que suas funções de administradores do Pink Floyd haviam chegado ao fim. Dessa maneira, a condução dos negócios da banda foi passada a seu agente, Bryan Morrison. Com o tempo, a administração seria assumida por Steve O'Rourke, um funcionário esporádico de Morrison, considerado por Roger Waters “um batalhador incansável, ... um homem num mundo de homens”.

“Pensávamos: ‘Que droga vamos fazer agora que Syd não está mais no grupo?’”, diz Peter Jenner. “A resposta, pelo que me lembro, era um olhar de sofrimento: ‘O que você quer dizer? Nós não valemos nada?’ ‘Bom, não — não valem. Vocês não são bons, porra. Você não consegue afinar a guitarra e nem cantar.’ A única esperança era Rick. Por isso, no período inicial pós-Syd, ele compôs a maior parte das músicas. Mas Rick era mais um arranjador. Nick não conseguia escrever canções, e Roger, na minha opinião, era um não-músico. Eu certamente não achava que ele conseguiria ter sucesso cantando. Mal entrava no tom. Eu não sabia o que fazer com Dave [David Gilmour], ele estava ali apenas para fazer o papel de Syd.”

“Subestimamos a habilidade de Roger para entender o que estava se passando, colocar mãos à obra e surgir com novas possibilidades”, conta Jenner. “E falhamos em descobrir o que Dave poderia fazer.”

INTEGRANTE DA BOEMIA DE Cambridge na pós-adolescência, que também incluía Roger Waters e Syd Barrett, David Gilmour obteve a admiração discreta de seus pares ao tornar-se músico profissional enquanto seus contemporâneos ainda davam os primeiros passos. Com um quinteto chamado Jokers Wild — aficionado por fazer covers de “Beautiful Delilah”, de Chuck Berry, e “Big Girls Don’t Cry”, do Four Seasons — ele havia se estabelecido no limitado circuito de shows de Cambridge e até realizado a vertiginosa transição para apresentações regulares em Londres. “Dave era um bom guitarrista, tinha uma boa voz e havia se organizado”, diz Aubrey

Powell, outro de seus colegas em Cambridge. “A banda dele era a mais profissional em Cambridge, sem sombra de dúvida. Acho que o único outro grupo profissional era Bern Elliott and the Fenmen [risos]. Então Dave era respeitado, um pouco.”

Proezas musicais à parte, a posição social de David Gilmour foi impulsionada por dois outros fatores: a precocidade, vinda do fato de que seus pais se transferiram para os Estados Unidos, por causa do trabalho do pai como geneticista, e Gilmour ter passado a morar num apartamento só dele; e o poder de atração junto às mulheres mais antenadas de Cambridge. “Dave sempre foi confiante: uma confiança discreta”, diz Aubrey Powell. “É bastante bonito, e naquela época era *incrivelmente* bonito. Você sabia que todas as garotas gravitavam ao redor dele.”

Em 1967, os Jokers Wild tinham evoluído — após um período de apresentações sob o acanhado nome psicodélico de Flowers — para um trio chamado Bullitt, uma aventura efêmera que acabou quando Gilmour foi chamado a exibir seu talento num Pink Floyd cada vez mais desesperado. Ele estava sutilmente a par dos apuros do grupo: apesar de ter sido próximo o suficiente de Syd Barrett para ter se apresentado a seu lado pelas ruas do sul da França, ele visitou o compadre em maio de 1967 e encontrou Barrett tão desorientado que a amizade não parecia ser nem uma lembrança distante. “Eles estavam gravando, e Syd me disse para ir ao estúdio. Fui lá e ele nem me reconheceu”, lembra Gilmour.

De acordo com Peter Jenner, pelo menos um pouco da aceitação de David Gilmour pelo Pink Floyd se devia ao fato de que ele era capaz de fazer uma imitação sinistramente precisa de seu amigo desmemoriado. “Lembro de Dave fazendo testes em Abbey Road”, diz ele. “Alguém falou: ‘Vamos lá, Dave, toque Hendrix’. Aí veio aquele som extraordinário, completamente excitante. No entanto, essa era a questão: Dave era um grande imitador. Podia tocar como Hendrix e, mais importante, conseguia copiar Syd tanto no vocal quanto no instrumental.”

A necessidade imperativa de substituir Syd Barrett, contudo, se dissipou com sua saída da banda, e gradualmente o Pink Floyd percebeu que a presença de David Gilmour suavemente levava o grupo a um novo lugar. Ao passo que Barrett os tornara frágeis e caóticos, Gilmour introduziu nas canções mais longas da banda uma nova sensação de confiança e beleza. Como resultado disso, recuaram dos afastados limites da vanguarda e se tornaram um pouco mais acessíveis, dando forma a uma música ao mesmo

tempo exploratória e ilimitada, mas firmemente enraizada em algum tipo de ortodoxia. “Depois de Syd, Dave era a diferença entre luz e escuridão”, disse Nick Mason posteriormente. “Ele apreciava estilo e forma, e introduziu isso nas canções mais extravagantes que criamos. Nos tornamos bem menos difíceis de ser apreciados.”

No que diz respeito à química interna do grupo, David Gilmour possuía virtudes que nitidamente complementavam Roger Waters e Rick Wright. Tinha exatamente o tipo de apuro musical que muitos diziam faltar a Waters. Com Wright, formou um vínculo apoiado numa comum compreensão natural de melodia e estrutura. Assim como na formação com Syd, o papel de Nick Mason tinha menos a ver com criatividade — estava, afinal, a certa distância de ser virtuoso —, e mais com qualidades pessoais que davam à banda o calor humano necessário. “Nick era colega de Roger e sempre foi bastante educado”, diz Peter Jenner. “Encantador. Não criava caso, passava sempre despercebido.”

“É muito difícil analisar o que faz as coisas funcionarem”, diz David Gilmour. “Tínhamos Rick, que não era uma pessoa muito direcionada mas tinha uma boa cabeça musical: ele sentava e começava a tocar; muitas vezes tocava peças muito bonitas. Roger era fantasticamente concentrado e escrevia letras muito boas. Possuía uma força criativa bastante focalizada. Funcionava muito bem.”

Se o novo Pink Floyd, logo em seguida à partida de Syd Barrett, começava a ter coesão criativa, levou um bom tempo até que a banda decididamente escapasse da sombra dele. Os roteiros dos shows ainda apresentavam um punhado de originais da época de Barrett. “Interstellar Overdrive” era escolha certa nas apresentações, e “Astronomy Domine” e “Pow R Toc H” eram tocadas com regularidade. De vez em quando, porém, alguns promotores forçavam o grupo a fingir ser algo que não era mais; como em fevereiro de 1968, quando um canal de televisão belga insistiu em que uma série de apresentações em *playback* incluísse canções gravadas no ano anterior. Assim, David Gilmour se curvou à inevitável e obediente dublagem de músicas essenciais de Syd Barrett, como “Scarecrow”, “See Emily Play” e “Apples and Oranges”.

O fantasma de Barrett também estava presente em *A Saucerful of Secrets*, o álbum gravado, de maneira intermitente, do final de 1967 em diante, lançado em junho de 1968 e apresentado com eficácia num grande concerto grátis no Hyde Park, em Londres. Até uma composição de Syd

Barrett, “Jugband Blues”, foi desenterrada e usada como encerramento do álbum, o que trouxe um ar de adeus atrasado. Os cronistas dos aspectos mais enigmáticos da história do Pink Floyd discutiram à exaustão sobre os rumores quanto à inclusão de trechos da guitarra de Barrett em “Remember a Day”, de Rick Wright, e “Set the Controls for the Heart of the Sun”, de Roger Waters. Além disso tudo, só é preciso ouvir os vocais nasalados, intencionalmente britânicos, de David Gilmour em “Let There Be More Light”, canção de Waters que abre o álbum — e se apóia num trecho de baixo pinçado da seção intermediária de “Interstellar Overdrive” — para observar que o Pink Floyd ainda se sentia compelido a seguir o exemplo de Barrett.

Com sua ausência, no entanto, podiam-se detectar as mudanças por vir. Embora as duas canções de Rick Wright no disco fixassem uma leve relação com o tipo de sensibilidade melódica que fora um dos selos de qualidade de Barrett, seus esforços foram para o brejo, em função das vastas dimensões da nova música. A florescente liderança de Waters possuía um resultado particularmente claro: ou o novo Pink Floyd não tinha vontade alguma de escrever canções pop, ou então era incapaz de fazê-las. Em vez disso, havia um evidente desejo de criar climas, busca percebida com mais sucesso em “Set the Controls”, “Let There Be More Light” e na faixa-título instrumental de 12 minutos — tão abstrata e atonal que algumas partes se dispersavam e se tornavam quase inaudíveis, apesar de David Gilmour tê-la identificado como a semente da música que viria um pouco mais tarde. “Aquele foi o primeiro indício de nossa direção daí para a frente”, disse ele depois. “Se você pegar *A Saucerful of Secrets* e as músicas ‘Atom Heart Mother’ e ‘Echoes’, tudo levaria de maneira lógica a *Dark Side of the Moon*.”

Com a intenção de estabelecer outra faceta do novo Pink Floyd, a apresentação gráfica do álbum foi retirada dos designers da EMI e entregue aos velhos contatos de Waters e Gilmour em Cambridge, Storm Thorgeson e Aubrey Powell, recém-estabelecidos como desenhistas de capas de discos sob o nome penosamente contracultural de Hipgnosis (felizmente, decidiram não adotar o nome de Consciousness Incorporated). O desenho continha apenas uma minúscula imagem da banda. Muito mais importante, aparentemente, era uma série sortida de elementos exóticos. “Como parte da era psicodélica inicial, estávamos interessados em drogas, histórias em

quadrinhos da Marvel, zodíacos, montagens, colagens e toda a essência oriental que se infiltrara no movimento hippie”, refletiria Powell mais tarde.

Um dos aspectos mais proféticos de *Saucerful* raramente atrai observações. “Corporal Clegg” pode ter sido um comentário burlesco meio desorientado de Roger Waters sobre um herói de guerra inglês que “tinha uma perna de pau”, impressão reforçada por um trecho profundamente irritante tocado por *kazoos*. Mas também servia para tecer um comentário ao qual voltaria com frequência: que por trás da jovialidade estóica da vida inglesa jazia um lodaçal de disfunção e tristeza (implicação particularmente acentuada na seção intermediária, em que oferecem friamente à sra. Clegg “outra dosezinha de gim”). A letra da canção data a perda da perna do herói também em 1944 — ano em que foi morto Eric Fletcher Waters. Mesmo com todo o seu absurdo pantomímico, Waters dava sinal de que estava preparado para enraizar suas canções em fontes absolutamente autobiográficas.



A tentativa fracassada em “Corporal Clegg” de contar uma história também colocava em forte relevo uma das principais limitações de *Saucerful*. Em *The Piper at the Gates of Dawn*, o Pink Floyd havia criado uma identidade estética distinta, baseada não só nos aspectos da

improvisação, mas também nos elementos singulares que Syd Barrett havia trazido à sua música — principalmente com letras que de certa maneira fundiam a mentalidade alucinatória do psicodelismo aos fantasmas da infância. Em seu lugar, havia realmente muito pouco: o novo Pink Floyd tinha dominado as questões de forma e contorno, mas no interior da maioria das músicas ocultava-se um vazio intelectual.

“Nick e Roger conceberam *A Saucerful of Secrets* como um diagrama arquitetônico, em formas dinâmicas, com picos e vales”, lembra David Gilmour tempos depois. “O lance era esse. Não era música para ser bela ou emocional.”

“NÃO ACHO ERRADO QUE alguém de renome use sua posição para passar adiante suas crenças ou influenciar as pessoas”, disse David Gilmour em novembro de 1969. “Por que não deveria fazê-lo? O problema é que não somos muito bons em escrever esse tipo de canção. Não começamos com o intuito específico de protestar contra a violência ou qualquer outra coisa. Não queremos ser compreendidos por alguma mensagem fantástica. Como eu definiria nossa música? Não há muito a explicar. Não sei por que funciona desse jeito. Não elaboramos deliberadamente nenhum elemento especial. Tentamos só seguir adiante, deixar tudo terminado.”

Em suas palavras podemos perceber o problema principal da era pós-Syd Barrett: uma obstinada tentativa de manter a força viva da banda, comprometida pelo fato de que a ausência de idéias rigorosas os deixara um tanto desorientados. O talento de Roger Waters para compor ainda florescia, o que ainda deixava as idéias da banda em relação às letras inquietantemente vagas. Para piorar o problema, David Gilmour e Rick Wright pareciam pouco interessados em lidar com a questão. “Rick costumava dar entrevistas afirmando que não se importava com as letras”, diz Waters. “Eu lia essas coisas e pensava: ‘Ele fala por si próprio.’ Aquilo se tornou muito frustrante. Acho que ele gostava de se ver como um purista da música. Assim como Dave”. Quase 40 anos depois, a frustração de Waters com seus colegas ainda volta à tona. “Eles não tinham a menor idéia de *para que* servia a banda.” Nesse sentido, as primeiras gravações do grupo, em 1969, jogavam com sua força limitada: as canções para o filme *More*, de Barbet Schroeder, criadas em apenas oito dias, reuniam uma divertida mistura de rock vigoroso e ambiência etérea, mas careciam de consistência, como qualquer trilha para filmes de baixo orçamento.

Para ser justo com os demais componentes da banda, Waters tampouco transmitia a impressão de ter uma idéia clara sobre o que exatamente tinha a dizer para o mundo. As deficiências de *A Saucerful of Secrets* estabeleceram o padrão: por ora, o conteúdo ficava em segundo plano, atrás de uma série de grandes planos que lidavam com questões de forma e estrutura. Em abril de 1969, por exemplo, o Pink Floyd fez seu primeiro show com uma aparelhagem pomposamente batizada de coordenador Azimuth, uma configuração de som em 360 graus elaborada para envolver o público em música. As entrevistas da banda logo foram cercadas por declarações entusiasmadas sobre assuntos vazios, como o que colaborava para um sistema de PA envenenado.¹ “A idéia”, dizia Waters, “é envolver o público em som, enquanto nós ficaremos no centro.... É como o estéreo, só que 40 vezes mais eficaz.”



O coordenador Azimuth.

Uma explicação habitual para o evidente interesse do Pink Floyd em tecnologia — aliado aos sons secundários de canções como “Set the Controls for the Heart of the Sun” — era caracterizá-los como uma banda que se especializou no equivalente musical da ficção científica, um estereótipo que eles se mostraram mais que satisfeitos em aceitar. “Nós todos lemos ficção científica e adoramos *2001*”,² disse Gilmour. “Não há nada que eu queira fazer mais do que a música para o próximo roteiro de Arthur C. Clarke”, afirmou Waters. Em julho de 1969, o grupo apareceu num especial de televisão da BBC transmitido para celebrar a iminente aterrissagem da *Apollo-11* na Lua.

De vez em quando, contudo, eles pareciam tatear rumo a músicas que, de algum modo, refletiam as provações da existência terrena. Em abril de 1969, promoveram a estréia de duas séries de composições intituladas *The Man* e *The Journey*, constituídas de algumas músicas já familiares ao público da banda e de muitas ainda a serem lançadas. A última era uma peça um tanto vaga, que fechava com uma suíte em três partes constituída por “The Labyrinths of Auximenes”, “Behold the Temple of Light” e “The End of the Beginning”; a primeira, com segmentos pirantes nos quais o grupo cortava pedaços de madeira e ouvia rádio, mostrava a tentativa de Waters representar o desgaste desumano da vida cotidiana.

The Man, segundo Waters, foi ao menos parcialmente baseada em grafites que via todos os dias no metrô de Londres. “Foi inspirada”, diz com entusiasmo. “Os grafites diziam: ‘Levante-se, vá para o trabalho, faça o serviço, volte para casa, vá para a cama, levante-se, vá para o trabalho...’ Estava na parede lateral e parecia não ter fim. À medida que o trem aumentava a velocidade, as palavras passavam cada vez mais rápidas, até que — bang! — você subitamente entrava num túnel. Achei aquilo uma obra de arte brilhante. Algo do que fizemos em *The Man* foi um pouco inspirado por aquilo; a parte da madeira foi posta para representar o trabalho. Havia outro elemento que incluía ligar um rádio transistor e conectá-lo ao PA. O que estivesse passando explodia no ar. O público amava. Não sei se as bandas de hoje pensariam em fazer algo assim.”

Logo a seguir surgiu o primeiro disco propriamente dito da era pós-Syd Barrett: *Ummagumma*, lançado em outubro de 1969. Nele, os problemas que haviam atormentado *A Saucerful of Secrets* ainda estavam mal curados. Graças parcialmente à imprudente idéia de dividir a composição entre os quatro integrantes, muitas partes se aproximavam perigosamente do suicídio comercial: a suíte abstrata, pseudoclássica, que Rick Wright intitulou “Sysyphus”; a bocejante peça de percussão de Nick Mason, “The Grand Vizier’s Garden Party”; a instável tentativa de Roger Waters em enveredar pela comédia, “Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict”³ (se Waters não fumava muita maconha, certamente passava a impressão oposta). Como para admitir que a idéia atrairia pouco a atenção dos fãs, metade do espaço foi cedido para um disco ao vivo, no qual o espectro de Syd Barrett fazia uma inevitável aparição: para lembrar o público que aquele era o mesmo grupo que criara canções tão inspiradas poucos anos atrás, o álbum começava com uma

interpretação de “Astronomy Domine”, um atestado do admirável talento de David Gilmour para o mimetismo.

Para ser justo, havia muitas produções mal realizadas e incompletas por volta de 1969. Este foi o ano em que John Lennon e Yoko Ono lançaram os inaudíveis *Life with the Lions* e *Wedding Album*, e Bob Dylan começou a trabalhar no intencionalmente horroroso *Self-Portrait* — álbuns que procuravam, à sua maneira desajeitada, testar as expectativas de seus públicos e os limites da ortodoxia musical. Lennon e Dylan, no entanto, tinham reputação artística suficiente para arriscar um desvio momentâneo rumo à extravagância criativa. Se um grupo na posição do Pink Floyd pós-Barrett deveria tentar o mesmo, essa é outra questão. Assim, o aroma fragrante da psicodelia ainda pairava sobre grande parte de seu público, o que significava que mesmo a música mais quixotesca tendia a ser recebida com uma generosidade de espírito que outros tempos lhe teriam negado. Com relação a *Ummagumma*, por exemplo, o DJ britânico e monarca *hippie* John Peel entrou em transe com seus “sons incrivelmente melódicos, que se entrecruzam e soam como aglomerados de galáxias agonizantes perdidas em corredores de tempo e espaço”.

O Pink Floyd também foi abençoado por trabalhar numa cultura musical em que o processo de uma banda para encontrar sua identidade artística podia ser apressado pela velocidade alucinante dos prazos. No início de 1970, *Ummagumma* não era mais que uma lembrança: a música que acharia seu espaço em *Atom Heart Mother* estava em desenvolvimento, e o grupo havia passado algum tempo em Roma trabalhando na trilha sonora do filme *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, uma tentativa de cristalizar a crença do diretor no fato de que, no final dos anos 1960, época da Guerra do Vietnã, os Estados Unidos estavam em meio a um conflito cultural sem precedentes. Apesar do grande empenho, os quatro ingleses que escolheu para a missão não parecem ter suprido seus desejos: “Fizemos muitas coisas boas”, lembrou depois Waters, “mas ele dava uma escutada e dizia ‘Isstá muito bonito mas é muito trisste’, ou ‘Isstá muito pesado’. A coisa estava sempre errada, invariavelmente. Mudávamos o que estava errado, e ele continuava insatisfeito.”

Ouvindo muito do que foi gravado, é difícil evitar a conclusão de que Antonioni possuía pouco senso musical. Entre as idéias que rejeitou estava uma peça solo de piano composta por Rick Wright para uma cena de tumulto num campus: seis minutos belamente serenos, tocados com um

perfeito sentido de suavidade, que funcionavam como atraente contraponto às imagens. A chamada “The Violent Sequence” era um teste inicial da música que posteriormente formou a base de “Us and Them”, do álbum *The Dark Side of the Moon*. Mesmo em sua forma embrionária, a canção transpirava muito da mesma magia intensa que seria alcançada de forma espetacular dois anos depois. O grupo certamente confiava no potencial dela: a partir de janeiro de 1970, era tocada regularmente nos shows.

Por volta do mesmo período em que a banda colidia com Antonioni, Roger Waters advertia quanto ao próximo passo do grupo. “Queremos escrever uma obra completa para nós e uma orquestra”, disse à revista *New Musical Express (NME)*, “de modo que o grupo seja outra parte da orquestra”. A obsessão mecânica do Pink Floyd com sistemas de som logo mostrou seu lado desastroso: “Então”, prosseguiu Waters, “a orquestra seria desmembrada e posicionada ao redor do salão, junto aos alto-falantes, de maneira que o público ficasse sentado no meio da música.”

O resultado de tais ambições foi “Atom Heart Mother”, música de 23 minutos que tomaria a maior parte do álbum seguinte do Pink Floyd. Iniciadas as gravações na primavera de 1970, logo se tornou uma colaboração com Ron Geesin, um compositor e arranjador experimental, cria do underground dos anos 1960. Geesin e Waters tinham se identificado um com o outro durante o trabalho na trilha sonora de *The Body*, um filme documentário experimental sobre biologia humana (além das atividades musicais, os dois também eram parceiros ocasionais no golfe). Enquanto o grupo se preparava para uma turnê pelos Estados Unidos, em abril de 1970, uma trilha de fundo chamada provisoriamente de *Epic* foi entregue a Geesin, a quem também encarregaram de acrescentar uma orquestra. No processo, acabou contribuindo muito mais, animando o aspecto melódico da peça e — na volta da banda — tutelando-a no uso de efeitos sonoros e aspectos criativos da edição de som. Não era trabalho dos mais fáceis: o estresse, combinado a um abafado verão britânico, levou Geesin a executar pelo menos algumas de suas tarefas vestido apenas com a roupa de baixo.



O resultado, batizado aleatoriamente em homenagem a uma manchete de jornal, ainda soa superficialmente impressionante — suntuoso, ambicioso, constrangedor, imprevisível. Porém, é um tanto ofuscado pela falta de qualquer senso real de substância. A ausência de letras pode ser o principal problema, mas os elementos musicais exagerados — metais bem ingleses, uma passagem de coral excessivamente longa, uma erupção de experimentalismo de vanguarda que soa incrivelmente como “Revolution 9”, dos Beatles — não conseguem se entrosar e parecem menos o produto de um pensamento inspirado que um exercício preguiçoso de esperteza. Assim, a peça dá alguns sinais de esperança, como indica a deliciosa guitarra *slide* de David Gilmour (cheirava tanto a *Dark Side* que chegava quase a parecer um trailer), e uma passagem desprovida de recursos especiais — chamada “Funky Dung” —, na qual ele e Rick Wright alcançam uma virtuosidade leve e fluida. O grupo, entretanto, permanece incerto quanto aos méritos de *Atom Heart Mother*. “Era um verdadeiro monte de baboseiras fragmentadas”, admite Gilmour. “Eu não deveria dizer isso, mas não havia muita clarividência em nossas cabeças.”

“Atom Heart Mother” era a principal música do álbum de mesmo nome, embalado numa maravilhosa capa da Hipgnosis, ao mesmo tempo banal e surreal, que estampava uma fotografia colorida de uma solitária vaca inglesa. Se, apesar de seu charme distorcido, exibia um Pink Floyd ainda

atormentado pela falta de objetividade que os acometia desde a partida de Barrett, havia ao menos a sugestão de uma saída do atoleiro. Tão logo a faixa-título chega ao fim, seu sabor levemente extenuado é expulso por uma composição de Roger Waters simplesmente chamada “If”, lançada sobre a mais reduzida trilha de fundo na meia-voz frágil e lamentosa do compositor.

“‘If’ tem a ver com ocultar o seu lado afetivo, mesmo para os amigos e pessoas queridas”, diz Waters. “Há versos como ‘If I were a swan, I’d be gone / If I were a train I’d be late / If I were good man I’d talk to you more often than I do’⁴. Há também outros versos como ‘If I were alone I’d cry / If I were with you I’d be home and dry / If I go insane please don’t put your wires in my brain’⁵. Posso ouvir algo do que fiz em *Dark Side of the Moon* nesta canção.”

Se, em retrospecto, sua compreensão de *Atom Heart Mother* sugere que a banda fazia progressos constantes rumo a sua obra-prima, os pronunciamentos de Waters naquele tempo deixam com frequência transparecer um verdadeiro pessimismo, como se a vida no Pink Floyd fosse um crescente desgaste nada gratificante, e ele começasse a questionar a qualidade da banda. Ao entrar em seus vinte e tantos anos, parecia às vezes acreditar que, apesar de todas as suas grandes invenções artísticas, estava perigosamente próximo de apenas simular, como declarou mais tarde, apenas “preenchendo o tempo de maneira burocrática”.

Bem no fim de 1970, um jornalista do *Melody Maker* visitou Waters na casa no norte de Londres que o músico dividia com a esposa, Judy — professora, escultora e (de acordo com pelo menos um dos agregados do grupo) extremamente de esquerda, com quem havia se casado em 1969 — e seis gatos da Birmânia. “Ser casado”, explicou, “torna as coisas mais simples. Fica mais fácil avaliar o que é importante e o que não é. Ajuda a colocar suas prioridades em ordem.”

De fora, a casa não parecia diferente das outras construções vitorianas da vizinhança. Lá dentro, no entanto, estavam claros os indícios de uma mente afinada com os pensamentos mais em voga. “Tudo é modernidade”, escreveu o jornalista, “aquele esquema da moda, com assoalhos de madeira nus, brilhantes, e móveis escandinavos que imediatamente chamam a atenção por suas linhas simples e despojadas. O senhor Waters estudava arquitetura e possui bom-gosto, pode-se ver.” No jardim havia um galpão de ferramentas que abrigava o estúdio caseiro de Waters e acolhia também

diversos objetos e equipamentos que sua esposa utilizava para fins artísticos.

O Pink Floyd estava para sair em turnê pela Europa. Passaria pela Holanda, Alemanha Ocidental, Suíça, Áustria e França. Os shows planejados incluíam velhos e cansados cavalos-de-batalha, como “Astronomy Domine”, “Set the Controls for the Heart of the Sun” e “A Saucerful of Secrets”, ao lado de versões mais despidas de “Atom Heart Mother” e de uma então recente composição de Gilmour, “Fat Old Sun”. Infelizmente, a inclusão de músicas relativamente novas — para não mencionar o sucesso que, havia pouco, fizera *Atom Heart Mother*, chegando ao topo das paradas britânicas — mal parecia aliviar o sentimento de tédio em Waters. “Estou de saco cheio da maioria das coisas que fizemos”, disse ele. “Estou cansado da maior parte das coisas que tocamos... Não há muito de novo, há?”

No meio da entrevista, ele se mostrava inequivocamente saturado. “É um emprego, uma porra de um emprego bem-pago, com as massagens de ego e tudo mais. Acho que se torna muito mecânico. Estou partindo amanhã para uma turnê com dez apresentações, certo? Frankfurt, Viena, Montreux... Mas para que estou indo? Para propagar o evangelho, para fazer as pessoas felizes ao tocar músicas maravilhosas?”

“Não, isso não é verdade”, concluiu Waters. “Estou indo para ganhar uma grana e porque estou preso a esse mecanismo de negócios da música pop.”

ANTES DE SE MUDAR PARA o norte de Londres, Roger Waters morou em Pennard Mansions, uma quadra fechada de apartamentos na extremidade leste de Goldhawk Road, uma surrada pista cosmopolita que liga a vizinhança decadente londrina de Shepherd’s Bush ao mais valorizado enclave de Chiswick. A região, inserida na mitologia do rock graças à sua associação com a banda The Who, há muito tempo tinha uma atmosfera alvoroçada sobretudo pela imensa feira livre em plena rua. Para o jovem Waters, que ocupou um minúsculo apartamento ali durante a fase inicial do Pink Floyd pós-Syd Barrett, a área cristalizou seus sentimentos quanto à fascinação e o terror silencioso da vida na cidade — e ao que poderia dizer sobre a condição humana.

“Morei lá com minha namorada de infância que depois se tornaria minha esposa”, diz Waters. “E, com o afastamento de Syd, quando eu começava a

escrever... Tenho uma imagem mental muito forte de uma janela do apartamento, com a luz do sol entrando e um sentimento poderoso de estar na cidade. Eu era mesmo um garoto do campo; não estava em Londres há tanto tempo. Tinha uma espécie de preocupação obscura para saber quanto os seres humanos alimentam ou não sua capacidade de empatia. Morar em Londres pareceu realçar aquilo ainda mais.”

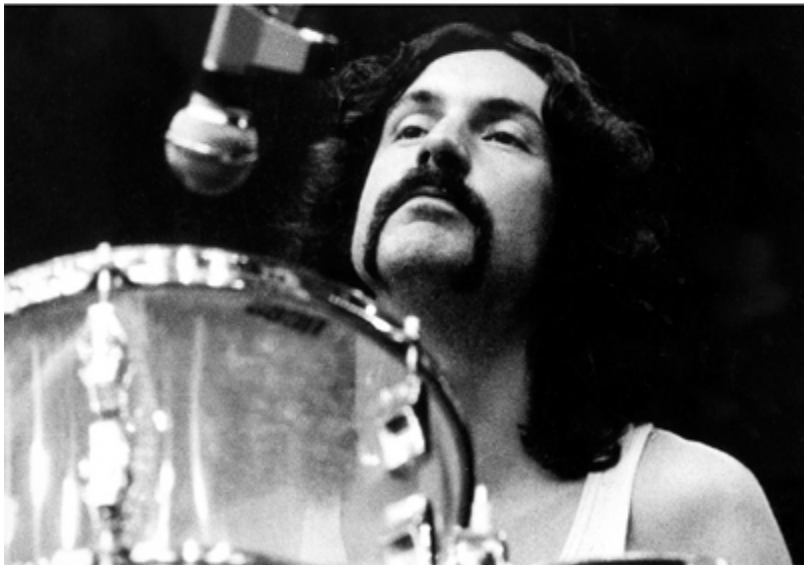
Inspecionando o tráfego humano de Goldhawk Road dos confins de seu quarto, Waters escreveu uma letra poética, ainda que um tanto excêntrica, que lidava com a possibilidade de duas pessoas, ao menos, estabelecerem um contato momentâneo no meio do tumulto impessoal de Londres: “Strangers passing in the street, by chance two separate glances meet / And I am you, / and what I see is me”.⁶ De cara, os versos parecem tangenciar perigosamente os chavões hippies, mas assim mesmo serviram para introduzir um aspecto do universo do Pink Floyd que permaneceria ali por boa parte da década seguinte. “Eles expressavam uma preocupação que eu tinha e continuaria a ter”, conta Waters, “com o potencial dos seres humanos para reconhecer a humanidade de cada um e responder a isso com empatia, e não com antipatia. É dessa idéia fundamental que a letra trata.”

Se as palavras serviram para demonstrar tardiamente as principais preocupações de seu autor, a música à qual foram destinadas alcançava feitos ainda maiores: arrancou o Pink Floyd do desempenho insatisfatório que arruinara muito de sua obra após a saída de Syd Barrett, permitiu que finalmente o grupo firmasse uma identidade, combateu o crescente sentimento de exaustão e, desse modo, o impulsionou rumo às maravilhas de *The Dark Side of the Moon*. Tamanha era a importância da canção de 16 minutos que a banda lhe deu o título de “Echoes”, e a utilizou como base para *Meddle*, de 1971.

Se tudo isso sugere um triunfo faiscante, no entanto, essa fase do desenvolvimento do Pink Floyd foi inicialmente marcada por uma dificuldade bastante familiar: um assustador sentimento de confusão e paralisia à medida que a banda se preocupava com o passo a ser dado a seguir. “Lembro de uma irritação porque parecia que não conseguíamos nos prender a nada”, diz Nick Mason. “Havia o sentimento de que não tínhamos a capacidade para dar início às coisas. Uma vez começado, acontecia. Mas iniciar era sempre o problema.”



O Pink Floyd ao vivo, pré-*Dark Side*. Página da esquerda: Roger Waters e Rick Wright.
Página da direita: David Gilmour e Nick Mason.



EM JANEIRO DE 1971, John Leckie era um engenheiro de som júnior de 21 anos contratado pelos estúdios Abbey Road. Ganhara experiência como operador de fita em álbuns como *All Things Must Pass*, de George Harrison, e *Sentimental Journey*, de Ringo Starr, e também trabalhando como engenheiro em *John Lennon/Plastic Ono Band*. Ele era o modelo de uma nova cultura que se enraizava em Abbey Road à medida que seus funcionários deixavam para trás as antiquadas e irritantes práticas que se instalaram bem antes do advento do rock and roll e tornavam-se mais afinados com o estilo de vida dos músicos com os quais trabalhavam. “Foi assim que consegui o trabalho”, diz Leckie. “Eles gostaram do fato de eu ter cabelos compridos. Se você aparecesse num sábado e visse um engenheiro

de som mais velho, em vez de terno e gravata, ele vestiria um casaco esportivo e uma camisa de gola aberta. Você pensava: ‘Uau, nunca vi você sem gravata.’ Um monte de gente lá era bem... *careta*.”

Integrante da nova escola de Abbey Road, Leckie acabou empregado como operador de som nas gravações de *Meddle*, em grande parte pelo hábito do Pink Floyd de trabalhar até a madrugada. “Qualquer sessão depois das 17h30 era considerada hora extra”, conta John Leckie. “Muitas vezes os caras mais velhos recusavam, porque não queriam ficar acordados a noite toda. É claro que eu queria.”

O Pink Floyd — pelo menos a princípio — acabou não promovendo a explosão criativa noturna que Leckie parecia ansiar. “As sessões do Pink Floyd ganharam a reputação de serem chatas”, refletiu ele mais tarde. “Você podia começar às duas da tarde e não terminar até as quatro da manhã, e mesmo assim nada ficava pronto. Não havia contato algum com a gravadora, exceto quando, às vezes, o gerente do selo deles aparecia com umas garrafas de vinho e alguns baseados. Era isso. Eles tinham um pequeno bar no estúdio, com uma geladeira. Bebia-se uma quantidade considerável de tequila e Southern Comfort, mas não havia muito abuso químico. A atmosfera não era hostil, mas passavam-se longos minutos em silêncio; períodos de tédio.”

“Em alguns dias”, diz Leckie, “eles ficavam um bom tempo apenas trabalhando em cima de um som ou de um simples *riff* de guitarra. E muitas vezes não diziam nada um ao outro. De repente ficavam muito empolgados com algo e você não entendia bem por quê. Ou então eles gravavam alguma coisa e não gostavam, o que fazia você pensar: ‘Ei, que há de errado com isso?’ Esse tipo de coisa acontecia bastante... E havia uma sensação generalizada de frustração.”

Na lembrança de Leckie, as sessões de *Meddle* começavam com a banda “buscando novos caminhos”. Em janeiro de 1971, enclausurados em Abbey Road, decidiram preencher fitas com tudo que parecesse promissor, de sons únicos — como uma nota de piano, alimentada por um alto-falante repetidor Leslie — a pedaços aleatórios de música. No fim, esses projetos incompletos recebiam um nome. Talvez indicando uma preocupante escassez de inspiração, o Pink Floyd batizou seu trabalho em andamento de “Nada: Partes 1 a 24”. Em março, David Gilmour levou o conceito um pouco além: o próximo álbum do grupo, disse ele a um jornalista britânico, tinha o título provisório de *Return of the Son of Nothing*⁷.

Contribuindo para a sensação de que não faziam progresso algum, o grupo realizou algumas sessões nos estúdios Air — um complexo no centro de Londres, de propriedade do ex-produtor dos Beatles, George Martin, que possuía máquinas de 16 canais, enquanto Abbey Road contava apenas com equipamentos de oito canais — para experimentar idéias espantosas que talvez tivessem mais lugar em *Ummagumma*: música feita com a utilização de uma variedade de objetos domésticos. “Uns quatro dias foram gastos com aquilo”, diz John Leckie. “Inventavam acordes, batiam garrafas de cerveja, rasgavam papéis, esvaziam latas de aerossol... Aquelas coisas deveriam soar como uma bagunça. Não pareciam levar a lugar algum.”

Além disso, as sessões eram constantemente interrompidas quando o Pink Floyd arrumava as malas e saía de Londres. “Estavam sempre fora, em excursão, e tinham de empacotar o equipamento para fazer uns shows e depois voltar”, conta Leckie. “Era uma banda que estava sempre na estrada.”

No fim, entretanto, conseguiram dar um passo adiante. Ao escutar novamente os fragmentos de “Nada”, decidir juntar alguns dos pedaços em uma peça contínua e aproveitar as letras que Roger Waters tinha escrito em Pennard Mansions, a banda criou uma composição de poder e imaginação sem precedentes. Quase todos os segmentos pulsavam na medida certa: a sessão inicial suave, flutuante, na qual o enredo de Waters sobre dois estranhos (junto a imagens “barrettianas” de “cavernas de corais” e “ondas que quebravam”) recebeu um apropriado horizonte de sonhos; o interlúdio mais pesado, com toques de rhythm & blues e coberto por magníficos solos de Gilmour, que desenvolvia o lado da música da banda que viera à tona em “Funky Dung”, de *Atom Heart Mother*; e uma passagem imediatamente antes da retomada final da primeira seção, na qual o Pink Floyd alcançava uma síntese inédita de destreza e poder musical absoluto. “Fiquei perplexo quando eles apareceram um mês depois com aquilo tudo junto. Era incrível”, diz John Leckie.

“Echoes”, inicialmente intitulada “Return of the Son of Nothing”, foi executada ao vivo pela primeira vez em 22 de abril de 1971, num show em Norwich, cidade no leste da Inglaterra. A grande estréia, porém, ocorreu menos de um mês depois, quando o Pink Floyd foi a principal atração de uma *Garden Party* — que teve também Faces, Quiver e Mountain — no Crystal Palace Bowl, no sul de Londres. Os semanários musicais britânicos foram quase unânimes ao exaltar a então última criação do grupo; a única

voz discordante vinha de um repórter um tanto dissimulado do *Croydon Advertiser*, alegando que a canção “não havia se destacado na primeira audição como algo particularmente notável”.

De volta ao estúdio, John Leckie lembra que o grupo retomou o trabalho com uma energia e uma perspectiva que não estavam lá em janeiro. “O controle se concentrava claramente em Roger. Ele sentava atrás da mesa o tempo todo. Dave era o segundo no comando, o mais criativo em termos musicais. Mas Roger efetivamente assumiu o papel de produtor. Rick Wright não falava muito, e Nick Mason estava mais para o comediante. Ele aliviava o clima.”

“Echoes” foi gradualmente completada. Beneficiou-se não só dos múltiplos ensaios e apresentações ao vivo, mas também do tipo de engenhosidade tecnológica que a banda vinha afiando desde o período com Syd Barrett. “Tínhamos duas máquinas estéreo em cada lado da sala”, conta John Leckie. “Colocamos a fita na primeira máquina e depois a puxamos, talvez um metro e meio, até a segunda máquina, e ambas gravavam. O sinal começou na primeira máquina e uns oito ou nove segundos mais tarde saiu da máquina seguinte, depois era realimentado. Você podia ficar ali por horas, tudo o que se tocava era repetido. Depois de um tempo, coisas incríveis começavam a acontecer. O pedaço abstrato no final de “Echoes”, a parte que se parece com uma espécie de coral, foi feita assim.



Londres, outono de 1971. Da esquerda para a direita, de pé: Rick Wright e David Gilmour; agachador: Nick Mason e Roger Waters.

O grupo não tem dúvidas quanto à importância de “Echoes” para sua história. “Em termos de temática, de letra e de música, mas também quanto à construção. Foi um aperitivo do que estava por vir”, diz Roger Waters.

“‘Echoes’ foi um projeto bem-sucedido”, concorda David Gilmour. “Para mim, há um grande salto de *Atom Heart Mother* para *Meddle*, e para ‘Echoes’ em particular. Dali para *Dark Side of the Moon* foi outro grande salto. Mas já era possível ver a direção que estávamos seguindo.”

A composição ocupava um lado inteiro de *Meddle*, o espaço restante ficou para as irregulares atrações secundárias. Os dois outros pontos altos do álbum eram “One of These Days”, baseada no som brilhantemente potente de uma frase do baixo de Roger Waters alimentada por uma unidade de eco; e a lânguida “Fearless”, que passeava pela mesma ambientação ensolarada que Gilmour captara em “Fat Old Sun”. Lançado em novembro de 1971, *Meddle* chegou ao terceiro lugar da parada britânica de discos, embora nos Estados Unidos seu destino deixasse clara a distância comercial que o Pink Floyd ainda teria de percorrer. Enquanto *Atom Heart Mother* subiu até um promissor 55º lugar, *Meddle* chegou apenas ao número 70. Estas, ao que pareciam, eram as desvantagens decorrentes de fazer o que o *Washington Post* definiu como “o mais próximo que o rock tem a oferecer em matéria de vanguarda”.

Pouco antes do surgimento do álbum, o Pink Floyd fez uma apresentação que apenas confirmava suas credenciais artísticas. Seguindo a sugestão de Adrian Maben, um diretor de cinema francês, percorreram o trajeto — junto com enormes cargas de equipamento — até as ruínas da antiga cidade romana de Pompéia, no sul da Itália. Lá tocaram no anfiteatro, cuja atmosfera era de fazer cair o queixo. Foram observados apenas pela equipe de filmagem de Maben e pelo próprio pessoal. “Eu achava que já havia muitos filmes de concertos”, explicou posteriormente o diretor. “Então, a idéia central era fazer uma espécie de filme anti-Woodstock, no qual não haveria público presente, e a música, o silêncio e o anfiteatro vazio falariam, se não mais, tanto quanto uma multidão de espectadores.”



O cenário de *Live at Pompeii*, outubro de 1971.

Embora o filme, apoiado por seqüências adicionais rodadas em Paris, não tenha cumprido seus ambiciosos planos, ao menos provou uma questão: sem nenhum elenco de apoio, o Pink Floyd — que não era das bandas de rock mais agitadas — podia carregar o filme com o poder elementar de sua performance. Nos momentos altos de *Live at Pompeii* — “One of These Days”, “Careful with that Axe Eugene” e uma versão comovente de “Echoes” — habilmente atendiam a essas demandas: davam mostras, ao que parecia, de como tinham evoluído depois da saída de Syd Barrett.

O salto decisivo para fora de sua sombra, no entanto, estava logo ali na esquina.

1 Sistema de som próprio para apresentações no palco. (N.T.)

2 *2001, uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick, filme de 1968. (N.T.)

3 Diversas espécies de pequenos animais peludos reunidos numa caverna e se divertindo com um picto (habitante celta da antiga Escócia). (N.T.)

4 “Se eu fosse um errante teria partido / Se fosse um trem estaria atrasado / Se fosse um homem bom falaria mais vezes com você.” (N.T.)

5 “Se eu estivesse sozinho choraria / Se estivesse com você estaria em casa protegido / Se eu ficar maluco por favor não coloque suas fiações no meu cérebro.” (N.T.)

6 “Estranhos passando pela rua, ao acaso dois olhares de relance separados se encontram / E eu sou você / e o que vejo sou eu.” (N.T.)

7 Retorno do filho do nada. (N.T.)

3.

E se a sua banda começa a tocar em tons diferentes: *The Dark Side of the Moon* nasce

A INDÚSTRIA DA MÚSICA moderna há algum tempo estabeleceu um ciclo criativo para as bandas de rock de sucesso: espera-se que lancem álbuns a cada dois ou três anos, seguidos por turnês e pequenos trabalhos promocionais, e — quando necessário — períodos de recuperação conhecidos como “fase de manutenção”. Em 1971, contudo, o ritmo de vida dos músicos era bem mais frenético. Embora o furor hiperativo da primeira metade dos anos 1960, quando os Beatles e os Rolling Stones lançavam obrigatoriamente dois álbuns a cada doze meses, tivesse ficado para trás, ainda se esperava que as bandas de rock lançassem uma nova coleção de canções todos os anos. Além disso, a pressão para apresentações ao vivo raramente esmaecia. Os admiradores de Bob Dylan podem ter proclamado que ele inventou a Never Tour¹ no final dos anos 1980, mas duas décadas antes, uma agenda de concertos que parecia eterna fazia parte das vidas das bandas de rock.

Em dezembro de 1971, o Pink Floyd era um perfeito exemplo do caso. Menos de um mês após o lançamento de *Meddle*, o grupo se reuniu em Broadhurst Gardens, a noroeste de Londres, para passar algum tempo num de seus principais estúdios de ensaio. Às vésperas de uma turnê pela Grã-Bretanha com 17 apresentações programadas para o novo ano, seguidas por viagens ao Japão e aos Estados Unidos, a banda estava desesperada para acrescentar material novo ao seu repertório. O Pink Floyd continuava a recorrer a antigos sucessos como “Set the Controls for the Heart of the Sun”, “Careful with that Axe, Eugene” e “A Saucerful of Secrets”. Até o eternamente otimista Nick Mason não escapava à sensação de inércia: estava, segundo disse a um jornalista britânico, “morrendo de tédio”.

Havia também a fantasmagórica perspectiva de gravar um novo álbum, embora, naquele momento, a renovação do repertório de shows fosse a prioridade. “Na época”, diz David Gilmour, “as turnês eram agendadas. E antigamente elas não eram veículos promocionais, mas entidades com vida própria. Não sei se realmente precisávamos de novas canções, mas é sempre bom ter algo novo a fazer. A gênese desse material ocorria quando nos juntávamos em um bom lugar para os ensaios e começávamos a botar idéias para fora.”

Há muito o Pink Floyd havia conquistado a reputação de ser um grupo cuja criatividade era estimulada de forma recorrente pela tecnologia disponível no estúdio. Mesmo assim, a feliz experiência de “Echoes” provou que sua música muitas vezes era mais bem trabalhada quando incansavelmente tocada ao vivo num estúdio. E assim foi provado, ainda que o trabalho inicial em Broadhurst Gardens caísse em alguns momentos num torpor sem rumo. “Não sei ao certo o quanto compusemos ali”, disse Roger Waters. “Era algo do tipo: ‘vamos tocar mi menor e lá por uma hora’. ‘Ah, tudo bem, isto vai dar para preencher uns cinco minutos.’”

Como muitas vezes fazia, a banda começou a análise do material que se acumulara ao longo dos 18 meses anteriores — “examinando a coleção de besteiras”, confessa David Gilmour. Em alguns casos, era apenas uma questão de tirar o pó de fragmentos de música que permaneceram inativos, como “The Violent Sequence”, a peça de piano escrita por Rick Wright que Michelangelo Antonioni rejeitara para *Zabriskie Point*. A composição incrivelmente serena de Wright foi radicalmente desacelerada e fundida, sobretudo nas partes centrais, com um novo vigor: “Ela é bem harmônica e graciosa se você prestar atenção ao refrão”, refletiu ele mais tarde. “Depois há o contraste, um outro refrão grande e mais pesado.”

De maneira similar, a banda também voltou a uma sequência de acordes criada por Wright — tocada em som de órgão de igreja — que foi testada como um interlúdio instrumental conhecido tanto como “Religious Theme” quanto por “Mortality Sequence”.

Em outros casos, o material então mais recente foi usado como ponto de partida, e não como fonte musical. O refrão de abertura de “Breathe” veio de uma trilha sonora homônima que Roger Waters e Ron Geesin haviam usado para *The Body* e apresenta um olhar popularesco sobre o problema da poluição atmosférica. A nova configuração da música era a jam mencionada anteriormente por Waters, baseada em acordes que podem ou não ter sido surrupiados de “Down by the River”, de Neil Young, lançada em julho de 1969 (tocadas uma após a outra, a semelhança entre elas é engraçada). O refrão, porém, foi fundamentado numa sequência de acordes descendentes — obra de Rick Wright — que levava a canção a outro lugar, completamente diferente, em parte graças ao inspirado uso de um acorde suspenso de piano tirado de *Kind of Blue*, de Miles Davis.

Inevitavelmente, à medida que os ensaios avançavam, composições completamente originais foram sendo adicionadas aos trabalhos inacabados

da banda. “Time” nasceu de uma fita demo caseira de Roger Waters, tocada num violão desafinado. Mas quando exposta à banda, ganhou nova vida a partir de uma cisão no arranjo entre versos dolorosos e deprimidos, uma seção intermediária em atmosfera onírica e o uso de um conjunto de ratatãs: tambores compactos, afinados com notas específicas usadas de maneira brilhante por Nick Mason na introdução da música. A improvisação de Waters sobre um *riff* cíclico de sete notas levou a outra demo caseira: “Money”, inicialmente uma espécie aguda de blues acústico, transformada depois, sobretudo por causa da contribuição de David Gilmour, numa incomum e modernizada canção de rhythm & blues.

“Em *The Dark Side of the Moon*, todos tentávamos fazer o máximo que podíamos”, diz Roger Waters. “Era algo bem comunitário. Qual é aquela velha máxima marxista? ‘De cada um segundo suas capacidades; cada um de acordo com suas necessidades’. Era mais ou menos assim que a banda trabalhava naquela época.”

SE AS NOVAS CANÇÕES indicavam uma ruptura artística, o divisor de águas decisivo veio quando Waters, retornando a seu apego a esquemas grandiosos que definiram “Atom Heart Mother” e “Echoes”, surgiu com uma sugestão surpreendente: por que não trabalhar as letras em torno de um único tema? O projeto teve dois efeitos interligados: músicas em que já haviam trabalhado repentinamente ganharam coerência, e Waters se inspirou para escrever ainda um novo material.

“Suspeito de que a idéia geral veio antes que eu tivesse escrito muitas das letras”, ele diz. “Recordo-me de explicá-la ao resto da banda. Nick Mason tinha uma casa em St. Augustine’s Road, em Camden Town. Lembro que estava sentado em sua cozinha, explicando a idéia; o álbum inteiro poderia ser sobre pressões e preocupações que nos desviam de nosso potencial para as atividades positivas, se quiser ver a coisa dessa maneira.” Com as vantagens de falar depois que as coisas aconteceram, Waters resumiu o tema como “uma expressão de empatia política, filosófica e humanitária desesperada para se libertar”.

Explicações posteriores do conceito de Waters permanecem igualmente vagas, questão pouco auxiliada pelas opiniões variadas de seus colegas a respeito do que ele queria dizer. “Era a loucura, suponho; para expressar de maneira sucinta”, fala David Gilmour. “As pressões da vida moderna e

todos os elementos pelos quais a gente passa e que conspiram para tornar algumas pessoas insanas.”

Na compreensão de Nick Mason, “o conceito original era sobre as pressões da vida contemporânea: viagens, dinheiro e por aí vai. Mas depois Roger o transformou numa meditação sobre a loucura”.

Rick Wright, enquanto isso, via o núcleo das letras de Waters como um tratado “sobre negócios”, coberto de referências à vida de uma banda de rock.

Ao explicar o que pretendia insinuar, o próprio Waters freqüentemente se mostrava loquaz, embora não exatamente claro. “Se há uma mensagem central”, disse em 2003, “é esta: a vida não é um ensaio. Pelo que sabemos, você só tem uma chance e deve fazer suas escolhas baseado em qualquer posição moral, filosófica ou política que vier a adotar... Você faz escolhas durante sua vida, e elas são influenciadas por considerações políticas, por dinheiro e pelo lado obscuro de nossas essências. Você tem, de certa forma, a chance, por menor que seja, de tornar o mundo um lugar mais alegre ou mais sombrio. Todos temos a oportunidade de transcender as tendências a sermos complicados, cruéis e gananciosos. Todos fazemos uma pequena marca na pintura da vida.”

O que juntou as canções do início de 1972, disse ele, foi “uma exortação para tomar parte no fluxo da história natural, ... para abraçar o positivo e rejeitar o negativo”.

A justificativa soma-se a um leve e prolixo conjunto de metáforas confusas e chavões vagos. Ainda assim, não é difícil avaliar as diversas declarações de Waters sobre seu esquema grandioso e destacar um núcleo central. O então novo ciclo de canções do Pink Floyd parecia se basear na velha idéia do underground dos anos 1960, que afirmava que as doenças da humanidade eram refletidas em vidas individuais que haviam se tornado — para usar a frase de Richard Neville — “atormentadas, cinzentas, tolas e envoltas em trivialidades”. Ao elevar as invenções humanas, como tempo e dinheiro, a um plano em que elas acabaram por nos controlar, perdemos nosso conceito do que é ser humano — empáticos, compassivos, sociáveis —, e chegamos a uma maneira tão corrompida de pensar que a loucura estava próxima de se tornar uma consequência lógica. Para evitar esse destino, havia uma saída: nas palavras de Roger Waters, voltar para “uma espécie de ser gestalt — o rebelde ou a criança dentro de todos nós — que incorpora o que é valioso em nós, em nossa inocência, quando somos

concebidos, e o que se torna subvertido com a vida”. Nesse sentido, os versos de abertura da música eram uma espécie de manifesto compacto: “Breathe, breathe in the air / Don’t be afraid to care.”²

Uma parte dessas questões começara a aflorar nas entrevistas de Waters nos dois anos anteriores. “Tenho medo das pessoas”, disse ele em agosto de 1970. “Não acho que conheça alguém que não tenha medo de outras pessoas. Todos sabem que, ao baixar sua guarda, alguém vai em cima de você. Eu me vejo fazendo isso o tempo todo e me arrependo depois.... Ainda nem comecei a descobrir como me relacionar com o resto do mundo e com os outros, o que fazer com eles.”

Três meses depois, Waters foi indagado sobre a origem da obsessão do Ocidente com o sucesso e os ganhos materiais. “O interessante da questão é saber se nascemos com isso ou não”, respondeu. “Se não, significa que isso nos é imposto pelo sistema.” Ele questionava se havia uma perspectiva para um modo de vida mais iluminado, antes de concluir, desoladamente, que era “impossível em nossa sociedade, pois somos bombardeados com as aquisições pessoais”.

Embora o pensamento temático de Waters fosse um tanto incompleto, um aspecto do material que o Pink Floyd acabara de criar não deixava dúvidas: dentro do conceito e das canções concebidas se escondia toda sorte de entranhas autobiográficas. A idéia básica de que a era industrial afastou os homens de seus atributos inatos, por exemplo, contribuiu para uma abordagem reducionista do conceito marxista de alienação³ — um artigo de fé no comunismo que fora abraçado pela mãe e pelo pai de Waters e coloriu sua formação. Mais especificamente, à crítica à tirania do dinheiro sujo em “Money” podia certamente se ligar crenças levemente ascéticas que herdara dos pais.

Além disso tudo, Mary Waters também inspirou a letra de “Time”, graças à sua própria maneira alienada de pensar. “Eu tinha 29 anos em 1972”, diz Waters, “e foi um momento muito poderoso na minha vida. Repentinamente me veio: ‘Put a que pariu, é isso!’ Eu ainda não tinha entendido, por causa da família em que nasci. Minha criação foi toda baseada em ‘Você vai querer arranjar um bom emprego para não ficar entediado e vai desejar constituir uma família. Então, precisa se preparar, deve ter uma educação decente e fazer isso e aquilo’. Minha mãe falava desse jeito. Tudo sempre era dirigido para uma preparação para a vida real que iria começar em algum ponto da estrada. Foi um grande choque

descobrir que não estava me preparando para nada. Estava bem no meio da coisa, e sempre estivera.”

Eric Fletcher Waters, enquanto isso, fez uma aparição em “Us and Them”, a deslumbrante canção que Waters e Wright extraíram de “The Violent Sequence”. De acordo com Waters, os segundo e terceiro versos lidavam respectivamente com “direitos civis, racismo e preconceito de cor”, e “passar por um mendigo na rua e não ajudar”. No entanto, mais cruciais eram as estrofes de abertura que falavam sobre “ir à guerra — como, na linha de frente, não temos muita chance de nos comunicar porque outro alguém decidiu que não deveríamos”. “Forward he cried from the rear / And the front rank died”, dizia a letra, “and the General sat / As the lines on the map moved from side to side”.⁴ Nesta parte, ao que parece, Waters buscava transportar o ouvinte de volta a Anzio, em janeiro de 1944.

Como Rick Wright havia pressentido, pelo menos algumas das letras de Waters estavam enraizadas num local um pouco mais efêmero: a existência de um grupo de rock na ativa, repleto de tentações contínuas e ansiedades. Esses elementos não se encaixavam bem com as preocupações mais filosóficas de Waters, mas representaram alguns dos momentos mais comoventes das músicas. A reprise de “Breathe”, por exemplo, falava da exaustão dos músicos voltando extenuados de mais uma turnê: “Home, home again / I like to be here when I can”.⁵ “Money”, por sua vez, satirizava as pretensões dos milionários do rock: “I’m in the high-fidelity first-class traveling set / And I think I need a Lear Jet.”⁶ A seu próprio modo, a letra fornecia uma visão irônica sobre algo que Waters dissera na época da gravação de *Meddle*: “Acho que é um grande perigo se envolver nesse negócio de carros esporte. É tudo muito traiçoeiro e difícil, e temos grandes discussões na banda sobre isso. Defendo princípios vagamente socialistas e falo muito sobre a preocupação de ter bastante grana. E estamos ganhando um monte de dinheiro agora. Não poderia ser feliz num Jaguar E-Type, simplesmente porque me parece, de alguma forma, errado. Quero dizer, quem precisa de um motor de 4.2 litros e um grande capô lustroso?”

Mais sinistra, “Mortality Sequence”, de Rick Wright, junto a um interlúdio instrumental frenético intitulado “The Travel Section” — inicialmente baseado em um trecho hipnótico de guitarra tocado por David Gilmour —, era sobre o medo originado pelas travessias mundiais das turnês do Pink Floyd. “Passávamos muito tempo em aviões”, diz Roger

Waters. “Não havia muitas profissões em que, numa idade tão jovem, você passasse aquele tempo todo no ar. Há algo quanto a voar que encanta a todos nós, mas também é bastante assustador. ‘The Travel Section’ era sobre o terror das viagens e a preocupação de estar a ponto de morrer — o que no final acontece. Era para representar um acidente.”



Se as letras de Waters combinavam sua sensibilidade discordante e questionadora a alguns dos aspectos mais inescapáveis da vida, o meio político e social que o envolvia apenas servia para encorajá-lo. A Guerra do Vietnã, conflito que havia de tal maneira captado a imaginação e despertado a ira da contracultura nos anos 1960, não só estava a todo vapor como descarregava seus efeitos políticos nefastos de forma nunca antes vista. Em junho de 1971 foram publicados os Documentos do Pentágono, a “história secreta” do papel dos Estados Unidos no Vietnã, que expunham as fraudes e a desonestidade do governo. Isso fez com que ainda outros norte-americanos se opusessem ao conflito, disseminou uma sensação de pânico e paranóia na Casa Branca, então comandada por Nixon, e desembocou, no rastro da eleição presidencial de 1972, no caso Watergate.

No país natal de Roger Waters, enquanto isso, o sentimento de autoconfiança nacional que fortalecera milhares de ingleses ao longo da década anterior começava a murchar, à medida que as realidades mais duras de uma nova era — que, analisando hoje, atizaria o surgimento do punk-rock britânico — começaram a deitar suas raízes. Waters era um leitor diário do *Guardian*, jornal inglês liberal de esquerda. Ao se examinarem as páginas do periódico a partir do final do verão de 1971 em diante, obtém-se uma visão clara do contexto em que ele escrevia. Naquele mês de agosto foi anunciado que o desemprego britânico alcançara a taxa de 904 mil, o nível mais alto desde os tempos tenebrosos nos anos 1930. O terrorismo praticado por republicanos irlandeses também ocupava regularmente as

manchetes: em outubro houve uma explosão na Post Office Tower, um ícone londrino; em janeiro de 1972 o Exército britânico assassinou 13 manifestantes no dia que veio a ser conhecido como Domingo Sangrento; e menos de um mês depois o Exército Republicano Irlandês (IRA) revidou matando seis membros das Forças Armadas britânicas em Aldershot, cidade do sul da Inglaterra.

Diante desse horizonte, os ideais que haviam definido a contracultura da década de 1960 também sofriam novos ataques. Em setembro de 1971 ocorreu o comício de lançamento do Festival da Luz, organização britânica liderada pela já notória militante chamada Mary Whitehouse, que se dedicava a tentar reverter as atitudes permissivas da década anterior valendo-se de um ataque à “poluição moral” e à afirmação dos “valores cristãos”. Roger Waters estava silenciosamente horrorizado: “Fiquei enfurecido com Mary Whitehouse”, disse, “como também fico com todos os que queimam livros ou atacam a Bíblia; que promovem culpa e vergonha quanto às relações sexuais, que tentam negar às pessoas qualquer oportunidade de seguir seus destinos no que diz respeito ao sexo.”⁷

No mesmo mês, o *Guardian* publicou um artigo sobre um relatório do governo que examinava o estresse relacionado ao trabalho, fenômeno que apenas começava a adquirir um lugar no imaginário da mídia popular, e iniciava assim a viagem que duraria três décadas até o centro da consciência contemporânea. Se Waters estava prestes a expressar seus pensamentos sobre “as pressões da vida moderna”, a prova da temática de suas preocupações residia nos seguintes argumentos: “Os casos de psicose, psiconeurose e também de queixas menos preocupantes de debilidade, nervosismo e dores de cabeça estão crescendo”, dizia a reportagem. “De acordo com o relatório, a melhor maneira de evitar problemas é assegurar que o trabalhador esteja satisfeito com o seu trabalho e seja levado até seu limite, mas não além dele.”

O PINK FLOYD, OBVIAMENTE, testemunhara pelo menos um colapso mental bem de perto. E, talvez, o aspecto mais fascinante das letras escritas por Waters na época fosse a presença sub-reptícia de Syd Barrett. No geral, o caso dele com certeza alimentou a noção de Waters sobre uma sociedade gananciosa e fria que bloqueava o potencial do indivíduo, a ponto de levar alguém mais suscetível à ruína. Mas havia outras referências intencionais ao colega afastado. O principal exemplo era uma canção que parece ter sido a

centelha inicial para todo o conceito de Waters: “Brain Damage”, iniciada por ele durante o final das gravações de *Meddle* e claramente inspirada em “Dear Prudence”, de John Lennon.

Os versos de abertura combinavam alusões a Syd Barrett com uma narrativa referente à juventude de Waters em Cambridge. “Na primeira estrofe de “Brain Damage”, diz ele, “o gramado ao qual me refiro é o que fica entre o King’s College Chapel e o rio. Posso vê-lo na minha cabeça de maneira muito viva.” Como em muitos dos jardins da cidade, este fora há muito salpicado com avisos bem ingleses de “Não pise na grama”. Na letra de Waters, talvez faça uma homenagem furtiva à mente singular e desafiadora de Barrett no verso “the lunatic is on the grass” (sua referência a drogas parece ter sido acidental).”⁸ De forma intencional, há versos cujas alusões a Barrett são absolutamente transparentes: “If the dam breaks open, / many years too soon; / If the band you’re in starts playing different tunes.”⁹

“Havia um resíduo de Syd em tudo isso”, diz Waters. “Era algo muito recente. Ele era a principal força criativa da banda no início; talvez eu tenha fornecido alguns dos mecanismos. Assim, quando ele sucumbiu à esquizofrenia, foi um golpe muito duro. E também, quando você vê aquilo acontecer com alguém íntimo, de quem você conhece quase a vida inteira, sua mente se pergunta como podem ser as sensibilidades e capacidades mentais humanas. Eu pensava o seguinte: ‘Se não pela graça de Deus, lá vou eu.’ Isso foi certamente expressado em “Brain Damage”: a sensação de que a pessoa não é necessariamente mestre de sua própria identidade; que somos todos marionetes, e as cordas de nossas vidas são manipuladas por nossas histórias, experiências, pais, ancestrais e daí por diante.



O mentalizador-mor de *Dark Side* nos bastidores de Brighton Dome, janeiro de 1972.

“Eu mesmo algumas vezes me senti próximo à loucura. Lembro-me de estar na cantina de Abbey Road, sentado à mesa com todo mundo, e subitamente não havia dor: tudo — a mesa, as pessoas em volta — desapareceu. Os sons tornaram-se pequeninos, e a sala parecia como se eu a estivesse vendo pelo lado contrário de um binóculo. Pensei comigo mesmo ‘Opa, espere um minuto’. Não estava drogado. ‘Uau, é assim que se sentem os loucos.’ Lembro claramente de pensar isso. Então levantei da mesa e resisti àquilo. Subi as escadas, fui ao Estúdio 3 e comecei a tocar piano. Lentamente, tudo começou a voltar a uma perspectiva mais normal. Não aconteceu de novo, mas na época eu estava certo de que era o começo de um colapso. Um colapso ao qual resisti e que nunca ocorreu de fato.”

Em “Brain Damage”, Waters claramente fazia uma emocionada homenagem a Syd Barrett, embora as letras — ao lado de muitos dos temas das novas canções — também abrangessem uma visão mais intelectual sobre os apuros de seu ex-colega. Em sua própria maneira redutiva, Waters parecia valer-se da obra de Ronald Laing, o “antipsiquiatra”, que chegou perto de tratar Barrett em 1967. As opiniões sobre loucura expressadas em “Brain Damage” são similares às idéias da obra de Laing. O mesmo podia ser notado em declarações posteriores de Waters sobre a noção de um “ser gestalt” cuja inocência é comprometida e distorcida pelo mundo adulto. “Do momento do nascimento”, escreveu Laing em *The Politics of Experience*, de 1967, “quando o bebê da Idade da Pedra confronta a mãe do

século XX, ele é sujeito a essas ações de violência chamadas de amor, como também o foram seu pai e sua mãe.... Essas forças estão preocupadas principalmente em destruir a maior parte de seus potenciais. Esse empreendimento, no conjunto, é bem-sucedido.” Pode ou não ser coincidência que um capítulo do mesmo livro tenha o título “Us and Them”, e aborda as mesmas preocupações da primeira estrofe da canção: “A irmandade humana é evocada por homens particulares de acordo com suas circunstâncias. Mas raramente se estende a todos. Em nome de nossa liberdade e irmandade estamos preparados para explodir a outra metade da humanidade ou ser explodidos por ela.”

Mesmo que tais influências pudessem facilmente ter levado a algo vistoso, elaborado e aberto à acusação de pretensioso — uma acusação que poderia certamente ser feita a trabalhos posteriores de Waters —, o compositor era precavido o suficiente para se assegurar de que o vocabulário de suas novas canções fosse propositalmente acessível. Mesmo nas letras que acabara de escrever, as raízes do Pink Floyd na psicodelia inglesa ainda eram evidentes — os aspectos “barrettianos” de “Echoes” são um exemplo perfeito —, mas passaram a estar direcionadas a um rumo mais direto. “Acho que todos pensamos, e Roger com certeza pensou, que muitas das letras que vínhamos usando eram um pouco indiretas demais”, diz David Gilmour. “Havia o sentimento de que as palavras seriam muito claras e específicas. Este foi um salto adiante. As coisas significariam o que estava escrito. Aquele foi um notório passo para além do que fizéramos antes.”



Ronald D. Laing, o “antipsiquiatra” cuja influência pode ser ouvida em “*Ur and Them*” e “*Brain Damage*”.

A explicação de Gilmour reflete uma recorrente e conhecida marca registrada do Pink Floyd: a noção de que o progresso da banda é visto basicamente em seus próprios termos, e cada álbum concebido reflete uma reação ao passado do grupo. É uma visão fortalecida pelo conceito geral do Pink Floyd como uma espécie de entidade fechada e auto-suficiente, que pouco se importava com as novidades exteriores. Na realidade, eram tão sujeitos à influência contemporânea quanto a maior parte de seus pares — como prova a linha que pode facilmente ser traçada entre as composições da banda, por volta de 1971 e 1972, e o primeiro trabalho solo de um dos heróis de Roger Waters, John Lennon. Waters já havia admitido sua dívida inspiracional em “*Echoes*”: as palavras “*Inviting and inciting me to rise*”¹⁰ pegavam carona diretamente em “*Across the Universe*”, dos Beatles. Nesse momento, baseava ao menos parte de sua tentativa de simplificar suas letras em *John Lennon/Plastic Ono Band*, o álbum confessional e notavelmente austero que o ex-Beatle lançara no fim de 1970. “Aquele é um dos verdadeiros grandes momentos da história do rock’n’roll ou da história das composições”, diz Waters. “É um trabalho extraordinário. É tão cru.”

Todavia, em sua busca para levar a estética do Pink Floyd a um lugar novo, Waters também estava parcialmente se posicionando contra a história

da banda — e a era de Syd Barrett em particular. Dada a autoria de Waters para “Set the Controls for the Heart of the Sun” e seu desejo antigo de fazer trilhas para filmes de ficção científica, as palavras seguintes podem parecer um tanto dissimuladas, mas dão uma idéia de seu estado de espírito no começo do trabalho em *The Dark Side of the Moon*: “Esta sempre foi minha grande luta no Pink Floyd: tentar arrastá-lo, à força, de volta dos limites do espaço, dos caprichos de Syd, por mais bonitos que fossem, para minhas preocupações, que eram muito mais políticas e filosóficas. Mesmo hoje as pessoas falam de espaço. Que porra é essa? Nada tinha a ver com as minhas questões. Espaço: de que estavam falando? Espaço interior, talvez. Fiz um esforço consciente quando escrevia as letras de *Dark Side of the Moon* para tirar o enorme risco de ser banal em relação a muitos aspectos, de maneira que as idéias fossem colocadas da forma mais simples e clara possível.”

Isso, inevitavelmente, trouxe seus próprios perigos. “Escrever ‘Breathe, breathe in the air / Don’t be afraid to care’ deixa você sujeito a escárnio”, diz Waters. “As pessoas atacam: ‘Seu punheteiro de merda! Como é patético!’ É algo bem juvenil em sua intensidade, mas hoje fico bem feliz em ter arriscado.”

O NOVO CICLO DE CANÇÕES inicialmente tomou seu nome emprestado do verso conclusivo de “Brain Damage”. *The Dark Side of the Moon* parecia perfeito, não apenas pela aura de importância que transmite, mas também pela cristalização de alguns temas-chave de Waters. “Quando digo: ‘Vejo você no lado escuro da lua’”, observou ele posteriormente, “o que quero dizer é: ‘Se você sente que é o único... que parece louco, pois pensa que tudo é maluco, você não está sozinho.’” Havia, entretanto, um problema: a banda britânica de blues e rock Medicine Head estava para lançar um álbum chamado *Dark Side of the Moon*. O novo trabalho do Pink Floyd foi então preparado para a première pública com o título de *Eclipse*, e — mantendo os elementos que lidavam com a insânia — recebeu o subtítulo “uma peça para lunáticos variados”.

A série inicial de apresentações, numa turnê britânica que começou em 20 de janeiro de 1972, fora claramente planejada para elevar os padrões técnicos dos shows da banda. Nada menos que nove toneladas de equipamento — o que incluía uma mesa de mixagem de 28 canais e um sistema quadrifônico de som, cuja intenção era ir além do célebre coordenador Azimuth — foram reunidas em três imensos caminhões, e

montou-se uma equipe de apoio com sete integrantes bem treinados. Como parte do pacote, o grupo encomendou um equipamento de iluminação feito sob medida (o primeiro desde 1968), destinado a realçar o aspecto musical do espetáculo com efeitos visuais sem precedentes.

No contexto atual, a idéia de um grupo pegar a estrada para fazer uma pré-estréia, de 40 minutos, de um material novo que só seria lançado em disco mais de um ano depois poderia parecer um tanto bizarra. No Reino Unido, porém, o Pink Floyd era reverenciado como baluarte de uma subcultura — nascida nos anos 1960 e fixada como peça musical-chave no começo da década seguinte — em que os shows freqüentemente mereciam o quieto respeito destinado a saldar os recitais clássicos. O contraste com as experiências iniciais no circuito britânico das salas de baile não poderia ser mais pronunciado: naquele momento, qualquer idéia de uma apresentação de rock como uma experiência de massa hedonista e barulhenta passava a segundo plano frente à importância de se *escutar* silenciosamente (processo geralmente ajudado, deve-se observar, pela companhia do perfume marcante de um cigarro enrolado a mão).

O suporte humano de tudo isso era uma multidão de jovens obcecados por música, cujos traços identificáveis foram habilmente resumidos por um músico britânico da seguinte maneira: “Um sobretudo, uma caneca [de cerveja], um disco debaixo do braço, sentado no chão.” O público da banda, que crescia lentamente, não era lá tão diferente na América do Norte: com certeza, as gravações dos concertos norte-americanos da época sugerem uma atmosfera similar de reverência silenciosa. Naquele contexto, o Pink Floyd poderia ficar certo de que assistir à pré-estréia de suas novas canções seria encarado como um autêntico privilégio.

Durante os preparativos finais para a turnê britânica, o grupo se mudou para uma propriedade dos Rolling Stones, em Bermonsdey, sul de Londres — na lembrança de David Gilmour, “um armazém encardido com uma sala de ensaios”. Os últimos ajustes foram feitos no Rainbow, uma sala com capacidade para cinco mil pessoas localizada no norte da cidade. Além de questões simples, como novas canções e arranjos, a banda tinha também de se familiarizar com novos efeitos de áudio — entre eles um *loop* utilizado em “Money” e uma narração adicional para a “Mortality Sequence”, de Rick Wright, construída a partir de trechos da Carta aos Efésios, de São Paulo, e de um monólogo de Malcolm Muggeridge, um socialista que se tornou cristão devoto, de 70 anos, que havia desempenhado papel

importante no Festival da Luz, aquele evento cristão moralista que Waters tanto desprezara.

Diversos relatos sobre a época — principalmente a autobiografia de Nick Mason, *Inside Out* — caracterizam a estréia pública do novo trabalho como uma série de shows em Londres que começou em 17 de fevereiro. De fato, o novo ciclo de canções — ao lado de sucessos já estabelecidos, como “One of These Days”, “Echoes”, “Careful with that Axe Eugene” e “Set the Controls for the Heart of the Sun” — foi apresentado pela primeira vez numa seqüência de apresentações na Inglaterra que incluíram Coventry, Bristol, Manchester e Liverpool, e começou em 20 de janeiro na cidade costeira de Brighton. O primeiro show, por falta de sorte, não chegou bem a ser a noite de estréia de *Eclipse*: depois de 26 minutos no palco, enquanto a banda tentava desajeitadamente manter o mesmo andamento da fita de apoio de “Money”, uma falha elétrica subitamente provocou uma interrupção. Essa parte da apresentação não foi retomada: em pânico, o grupo rapidamente decidiu substituir *Eclipse* por *Atom Heart Mother* e deixou o trabalho em andamento para ser revelado na íntegra na noite seguinte, no litoral do sul da Inglaterra, em Portsmouth.

Há uma gravação do show de Brighton claramente feita na própria platéia. Tem início com a conhecida simulação de batidas cardíacas, acompanhada por oscilações de volume atonais do teclado, efeitos sonoros esquisitos gravados em fita — com destaque para o *loop* da caixa registradora em “Money” — e pelo tipo de reação do público, que falava entusiasmado sobre os novos efeitos de iluminação. “Que beleza”, vibrava uma voz. “Veja só aquilo! Brilhante. *Jesus!*” Chegam as canções, e uma coisa se torna bem clara: boa parte do que conhecemos como *The Dark Side of the Moon* estava lá, mas ainda a alguma distância de sua plena concretização. Comparados ao álbum (e, naturalmente, a interpretações posteriores), os cinco números apresentados em Brighton soam bastante irregulares, canhestros e descompassados — e um tanto maculados pelo fato de que a banda ainda tentava dominá-los.



Brighton Dome, janeiro de 1972. Da esquerda para a direita: Rick Wright, Nick Mason, Roger Waters e David Gilmour.

“Breathe” chega após dois minutos e meio. A tranquilidade suave da versão gravada no álbum soa como se estivesse ao alcance do grupo. Mas nesse primeiro momento a fluidez da canção é um tanto comprometida por David Gilmour, que marca as passagens entre os acordes na estrofe com um *riff* ascendente um pouco sem graça, claramente com a intenção de imitar a primeira seção de “Echoes”. O ar meio desajeitado da execução ainda é potencializado pela linha vocal: em contraposição à graça e à autoridade do dueto consigo mesmo gravado em dois canais e depois registrado em fita, Gilmour recita a canção inteira em um semi-urro hesitante, muitas vezes parecendo quase perdido no cenário musical que o cercava.



Roger Waters roa o gongo em Brighton, onde a première de *Dark Side* foi suspensa pelo mau funcionamento das fitas de apoio.

Depois o ouvinte depara com a principal falha do *Dark Side* embrionário: a chamada “The Travel Section”. Como o ciclo de canções mal havia começado, ligar o intervalo entre “Breathe” e “Time” com uma improvisação de sete minutos, na maior parte conduzida por David Gilmour e Rick Wright, representa um senso de dinâmica completamente enganado — impressão evidenciada por volta do quinto minuto. Rápidas sucessões de acordes descendentes colidem com trêmulos jazzísticos do teclado de Wright — que evocava, bem ou mal, Ray Manzarek (do The Doors) em *L.A. Woman* —, enquanto Nick Mason procura bravamente infundir alguma

força na confusão reinante. Se era para causar “algum tipo de impacto”, com certeza era demorado demais. Parecendo dar à banda um sinal de que o tiro saía pela culatra, o público saúda a conclusão — uma passagem lenta rumo a um meio-silêncio inconclusivo — sem que se ouvissem aplausos.

“Time”, felizmente, sai um pouco melhor. Suas duas pontes, marcadas pelo vocal principal de Rick Wright, seguramente dão mostras das maravilhas por vir, embora em sua forma primitiva ainda soasse bastante inexpressiva. Há um problema em particular: a dinâmica enxuta e funkeada que definiu as estrofes da versão gravada não é ouvida em lugar algum. Em vez disso, Gilmour e Wright — que fazem dueto nos versos — cantam as palavras de Roger Waters com uma entonação fatalista e exausta que reflete os sentimentos da canção, mas deixam a música um pouco monótona. Além dessas dificuldades, os dois vocalistas toda hora esqueciam a letra.

“Time”, após a breve retomada de “Breathe”, dá lugar à “Mortality Sequence”, de Rick Wright: uma mistura de quatro minutos e meio que junta uma parte tocada num órgão de igreja e efeitos sonoros de falas que recitam os últimos versos da música anterior, e evocações de sinos de igreja conclamando “os fiéis a se ajoelharem”. Em *The Dark Side of the Moon*, tais imagens são rapidamente tratadas em “The Great Gig in the Sky”, canção em que a banda claramente tenta fazer uma espécie de observação difusa sobre o cristianismo, repleta de fragmentos de orações (“By our father, we confess to thee / We confess to thee with our whole heart”¹¹), trechos bíblicos e os já mencionados clipes de Malcolm Muggeridge, aparentemente agradecendo a reação do público à sua doutrinação religiosa: “Gostaria de poder mostrar-lhes a quantidade de cartas de apoio que recebi.” No fechamento, uma espécie de cacofonia devota toma conta da música, antes de um zumbido eletrônico atravessar o som, e então ouvirmos o *loop* de sete batidas por compasso que dá início a “Money”.

Na superposição do órgão tocado por Wright ao som de caixas registradoras e moedas caindo, o Pink Floyd poderia estar endossando uma visão cética e bem inglesa do ritual das manhãs de domingo, na qual cada visita à igreja acaba por testemunhar a circulação da temida caixinha. Mas qualquer questão como esta logo se perdia no meio de um percalço infeliz. “Money” começa com a batida da linha de baixo de Waters: um som laborioso, especialmente não-*groovy*, ainda mais insatisfatório pela ausência da sutil guitarra de David Gilmour, que a pontua no álbum. Seus colegas acabam por aparecer, a princípio tocando mais rápido que a fita e

desajeitadamente se ajustando num ritmo que mais sugeria uma espécie afetada de marcha. Após pouco mais de 20 compassos, o grupo caminha para o caos; dois golpes intensos na bateria e uma batida no prato de Nick Mason indicam que as coisas já deram errado o suficiente, e que a única coisa que resta é terminar o número. Após 22 segundos que mais pareceram minutos, o público oferece ao grupo uma salva de palmas encorajadoras e caridosas.

Na fita, outros dois minutos se passam, entremeados pela interrupção e retomada da gravação, até Roger Waters se dirigir ao microfone: “Aquilo foi lamentável”, e dá de ombros.

Mais alguns minutos se passam até que a gravação volte à vida com outra explosão de aplausos e o som da banda afinando os instrumentos. “Ok”, diz Waters. “Em consequência de inúmeros horrores mecânicos e eletrônicos não devemos tocar mais nada daquele pedaço, e então faremos outra coisa.”

A versão de “Atom Heart Mother” que a segue é quase insuportavelmente cansativa: o som, talvez, de uma banda que relutava em voltar para a música que julgava estar a caminho de ser deixada para a história.

FELIZMENTE, OS SETE SHOWS seguintes — em Portsmouth, Bournemouth, Southampton, Newcastle, Leeds, Coventry e Bristol — tiveram *Eclipse* em sua totalidade. Na última apresentação, além disso, a obra deu um pequeno passo rumo à sua realização completa quando Roger Waters, ao acordar na manhã de folga de 4 de fevereiro, mostrou ao grupo o epílogo, escrito apressadamente, do ciclo de canções, que serviu, pelo menos naquele momento, como faixa-título. “Acho que cheguei ao concerto com a canção no bolso”, diz ele. “Falei algo como ‘Aqui está, rapazes, escrevi o final.’”

Cantada por Waters, na maior parte sozinho, “Eclipse” era uma criação de dois minutos em batida 6/8, aparentemente amarrada aos elementos das novas músicas que lidavam com a morte, na qual uma lista de experiências-chave da vida (“All that you touch / And all that you see”¹²) culminava na evocação da Lua eclipsando o Sol. Com “Brain Damage” como final, as coisas terminavam num tom de calor empático. Waters aparentemente tinha surgido com uma conclusão muito mais desoladora — embora ele há muito reforce que suas intenções eram no geral mais benignas. “De maneira estranha,” comentou depois, “levou-me de volta à adolescência e aos

sonhos da juventude.... É um recital das idéias que precederam *Dark Side*, dizendo: ‘Aí está você, isso é tudo: o que você experimenta é o que isso [a vida] é’. O final um tanto depressivo, ‘And everything under the sun is in tune / but the sun is eclipsed by the moon’¹³, é o conceito de que todos temos o potencial para ficar em harmonia... Para levar vidas felizes, significativas e corretas.”

Com o cancelamento do show do dia seguinte em Plymouth, o novo número foi trabalhado e adicionado a “Eclipse”, estreando no De Montfort Hall, em Leicester, a 10 de fevereiro. Uma semana depois, o Pink Floyd chegou a Londres para quatro noites no Teatro Rainbow, às quais a imprensa musical britânica compareceria em massa, assim como piratas ocasionais: na época, cerca de 120 mil cópias das gravações ilícitas das apresentações londrinas foram vendidas para os fãs mais vorazes da banda.

Como prova uma dessas fitas — uma gravação da mesa de som, feita no último dos quatro shows em Londres —, muitos dos problemas de Brighton ainda eram evidentes, em particular a natureza sem rumo e debilitada de “Travel Section” e “Mortality Sequence” (em “Money”, diminuía-se o volume dos *loops* problemáticos assim que a banda começava a tocar). Assim, *The Dark Side of the Moon* começava a mostrar-se coerente aos ouvidos. “Breathe” foi executada com uma serenidade que diz tudo sobre a crescente confiança da banda. Quando “Money” entra em sua frenética parte intermediária em 4/4, o grupo — liderado, é claro, por David Gilmour — atinge um poder e uma energia empolgantes. “Brain Damage”, à sua própria maneira, talvez seja o número mais impressionante da fita: os vocais frágeis de Roger Waters se encaixam perfeitamente nos sentimentos da canção, e sua transição para “Eclipse” é simplesmente maravilhosa. De forma impressionante, o fim dessa canção é seguido por 30 segundos de aplausos furiosos.

No geral, os jornalistas reunidos estavam tão entusiasmados quanto o resto do público, embora suas interpretações sobre o conceito temático de Waters fossem divertidamente variadas. Para a *NME*, *The Dark Side of the Moon* era “uma investida contra a corrupção da mídia — desferida, ironicamente, com todos os recursos de mídia ao seu dispor: torres de luz gigantescas, montes de autofalantes quadrifônicos, arengas gravadas de Muggeridge e sua laia; tudo girando, flutuando e movendo-se de um espaço para outro, o que deixou os ouvintes atordoados, mas não desnorteados”. O jornalista prosseguia: “No final da apresentação, sirenes de polícia ecoaram

pelo Rainbow, ... e a torre de luz principal, acompanhada por gemidos mecânicos agonizantes, saudou de forma zombeteira a mídia, o Pink Floyd e a nós. Extraordinário.”

O jornal *Melody Maker*, preguiçosa e equivocadamente, voltou aos clichês de ficção científica. *Dark Side*, afirmavam, era “uma espécie de ópera sobre a fantasia espacial em que o sistema envolvente de auto-falantes, fitas pré-gravadas (incluindo a voz de Muggeridge) e colunas de luz espetaculares desempenham papel tão importante quanto o trabalho instrumental no palco”. A conclusão do repórter sugeria que, apesar de todo o êxtase do público no Rainbow, havia algumas pessoas que provavelmente nunca compreenderiam a obra: “Musicalmente, havia algumas idéias fabulosas, mas os efeitos sonoros muitas vezes me faziam perguntar se eu estava numa jaula do zoológico de Londres”.

A crítica que chegou mais próximo de compreender as intenções da banda veio do respeitável e burguês *Sunday Times*. “Parece o inferno”, escreveu um tal de Derek Jewell. “O cenário é dominado por três torres prateadas de luz que propagam tons misteriosos de vermelho, verde e azul sobre o palco. Uma neblina de fumaça de explosões ofuscantes que estouram e morrem é soprada por toda parte.... Se tudo isso soa como *O inferno* (de Dante) retrabalhado, você está apenas parcialmente correto. As ambiciosas intenções artísticas do Pink Floyd são agora vastas.” Elogiava de maneira simpática “um sentimento incrível para a melancolia de nossa época”. E concluía: “Em seus próprios termos, o Pink Floyd admiravelmente obtém êxito. Eles são extraordinários dramaturgos.”

TRÊS DIAS APÓS O ÚLTIMO dos shows de Londres, o grupo encontrava-se do outro lado do Canal da Mancha. Dava início a uma semana de estada no Chateau D’Herouville, o estúdio residencial francês que Elton John homenageou no título de *Honky Chateau*, álbum ali gravado poucas semanas antes da chegada do Pink Floyd. A banda estava lá sob o comando de Barbet Schroeder, mesmo diretor que os havia contratado para gravar a trilha sonora de filme *More*, de 1969. Desta vez, foram incumbidos de criar o acompanhamento musical para *La Vallée*, mais um filme-estereótipo da contracultura que narrava as tentativas de uma turba de hippies franceses para encontrar uma verdade maior, numa aventura em Papua-Nova Guiné. “Sentamos numa sala, escrevemos e gravamos como em uma linha de montagem”, disse Dave Gilmour. “É muito bom trabalhar desta forma

algumas vezes: sob limites extremos de tempo e tentando atender às necessidades de outra pessoa.”

O álbum que daí resultou, ainda que longe de estar entre os discos mais importantes da banda, merece muito mais que uma releitura de rodapé. Analisado separadamente, é uma coletânea de músicas sutilmente polida, na qual o Pink Floyd ocasionalmente revela aspectos de sua personalidade que não combinam bem com seu estereótipo de rock artístico — como ocorre em uma colaboração de Rick Wright e Roger Waters, “Stay”, uma balada convencional que renuncia ao experimentalismo em favor de uma canção de amor bem amarrada; e “The Gold is in the...”, na qual a banda injeta melodias de um blues-rock subjetivo, mas engajado (um parente próximo, há de se dizer, do compacto *Wham Bam Thank You Mam*,¹⁴ dos Small Faces, de 1969), que parece tão em desacordo com o grupo que chega a ser engraçado, em especial quando David Gilmour tenta subverter seus vocais ingleses refinados com um desleixado sotaque norte-americano.



The Rainbow, Londres, fevereiro de 1972. Bilhete de ingresso.



Rick Wright e Roger Waters com o engenheiro Roger Quested, trabalhando nas gravações adicionais de *Obscured by Clouds*.

Seguindo o contexto de *The Dark Side of the Moon*, parte das músicas forma um conjunto claro de números relacionados. Há alusões a canções que vinham tocando ao vivo no mês anterior: a delicada guitarra *slide* de Gilmour em “Burning Bridges”; o clima sereno — à la “Breathe” e “Us and Them” — de “Mudmen”; os aspectos afiados e rígidos de “Childhood’s End”, de Gilmour, que apontam o tratamento final dado aos versos de “Time”. A composição solo de Waters chamada “Free Four”, entretanto, talvez seja a mais explicativa: a julgar pela aparência, extravagante demais para ser considerada parecida a qualquer parte de *Dark Side*, e ainda assim construída a partir dos mesmos tipos de temas que ele havia utilizado para a obra até então conhecida como *Eclipse*. Os primeiros dois versos, apesar de toda a jovialidade afetada da música, tratam das mesmas idéias que “Time”: “Life is a short warm moment... / you get your chance to try, / in the twinkling of an eye”.¹⁵ A estrofe seguinte mostra o narrador lamentando a chegada de mais uma turnê pelos Estados Unidos, antes da canção se aproximar do fim, com uma referência elíptica a Eric Fletcher Waters. Tivesse o autor pensado em desenvolver a canção um pouco além — um refrão, por exemplo, poderia ser uma idéia —, e ela poderia figurar entre as melhores composições que havia escrito até então. De maneira completamente inesperada, a canção acabou encampada pelas estações de

FM norte-americanas, o que impulsionou o álbum — lançado em junho de 1972 com o título de *Obscured by Clouds* — ao top 50 do país, território até então virgem para seus autores.

Enquanto isso, o Pink Floyd se curvou ao inevitável e continuou a excursionar. No início de março, *Eclipse* — ao lado de músicas consagradas, como “Echoes” e “Careful with that Axe Eugene” — foi apresentado para platéias japonesas em Tóquio, Osaka, Kyoto e Sapporo. Em meados de abril, a banda havia começado uma turnê norte-americana de 15 shows, que chegou ao auge com dois concertos no Carnegie Hall, em Nova York. Em maio houve três apresentações na Alemanha e na Holanda — nos dois últimos, por alguma razão, *Eclipse* foi deixado de lado, em favor de *Atom Heart Mother* —, até o grupo finalmente voltar para casa no dia 23 de maio. Eles não tinham show algum programado durante um mês. Sem perder tempo, o Pink Floyd se aprontava finalmente para voltar aos estúdios.

1 Turnê sem fim. (N.T.)

2 “Respire, inale o ar / Não tenha medo de se importar.” (N.T.)

3 O verbete no *The Penguin Dictionary of Politics* (1985) contém a seguinte explicação: “Para Marx, alienação é uma condição ... na qual a natureza humana do homem é diferente do — estranha ao — que o homem realmente é capaz de ser.... O homem pode se alienar de si mesmo, de outros homens, de sua vida profissional e do produto de seu trabalho, ... todos estão interligados, e, para Marx, todos derivam do sistema de produção capitalista.”

4 “Em frente, gritou da retaguarda / E a fileira da frente morreu.” “E o general sentou-se / Enquanto as linhas no mapa se mexiam de um lado para o outro.” (N.T.)

5 “Em casa, novamente em casa / Gosto de estar aqui quando posso.” (N.T.)

6 “Estou no grupo de alta-fidelidade que viaja na primeira classe / E acho que preciso de um Lear Jet.” (N.T.)

7 O desdém de Waters por Mary Whitehouse rendeu uma referência posterior em “Pigs (Three Different Ones)”, de *Animals*, lançado em 1977: “Hey you, Whitehouse... / You house-proud town mouse... / You gotta stem the evil tide.” (“Ei, Whitehouse... / sua ratinha caprichosa... / você tem que lutar contra a maré maligna.”). Ela morreu em 2001, aos 91 anos.

8 “O lunático está na grama.” (A palavra *grass*, que significa “grama” em português, também é uma gíria para se referir à maconha). (N.T.)

9 “Se a represa estourar / muitos anos antes do esperado; / Se sua banda começa a tocar em tons diferentes.” (N.T.)

10 “Convidando-me e incitando-me a ascender”. (N.T.)

11 “A vós, Deus Pai, nos confessamos / Nos confessamos de todo coração.” (N.T.)

12 “Tudo o que você toca / E tudo o que vê.” (N.T.)

13 “E tudo sob o Sol está afinado / mas o Sol é eclipsado pela Lua”. (N.T.)

14 Há pelo menos mais uma ligação específica entre as duas bandas na tipologia miúda da história do Pink Floyd. Seamus, o cão que late na faixa de mesmo nome em *Meddle*, pertencia ao ex-vocalista do Small Faces, Steve Marriott.

15 “A vida é um momento curto e cálido... / Você tem sua chance de tentar, / num piscar de olhos.”
(N.T.)

OceanofPDF.com

4.

Em frente, ele gritou lá de trás: Rumo a
Abbey Road

“PARECIA SEMPRE QUE FAZÍAMOS discos em meio a outras coisas”, diz David Gilmour. “Trabalhávamos durante dois dias e então partíamos para uma apresentação na Bélgica. Depois, mais três em Paris e voltávamos ao estúdio após um mês. Considerávamos essa rotina normal.” “Era diferente naquela época”, conta Nick Mason. “Não fazíamos turnês mundiais; tocávamos, por exemplo, na Alemanha e na Holanda e voltávamos para casa. Não costumávamos viajar por longos períodos e tampouco tínhamos prestígio para partir em excursões mundiais. O custo de produção de uma turnê era muito menor: hoje, você embarca numa turnê pelo mundo e fica dois anos viajando, leva seis meses para cobrir o investimento, pois se constroem um palco, um telão, uma coisa que gira, outra que se ergue do chão e o equipamento de iluminação que pesa cem toneladas.... Você é obrigado a fazer dessa maneira. Naquele tempo, nunca teríamos sonhado em fazer assim.”

Graças ao esquema de shows vai e vem do Pink Floyd, embora as gravações de *The Dark Side of the Moon* tenham durado cerca de 40 dias, foram realizadas ao longo de sete meses. A primeira sessão em Abbey Road começou no final de maio de 1972; um total de 18 dias, encerrados por uma dúzia de apresentações na França e na Grã-Bretanha. Se o grupo mal parecia se incomodar com a obrigação de voltar constantemente para a estrada, por sorte as pessoas-chave com as quais trabalhavam em *Dark Side* pareciam sentir-se da mesma maneira. “Acho que foi saudável”, diz Alan Parsons, cuja pequena lenda se criou graças ao trabalho como engenheiro de gravação do álbum. “Não sou a favor de passar semanas intermináveis me concentrando em terminar alguma coisa. Acho que foi benéfico me afastar do trabalho de vez em quando. E, quanto à banda, era muito proveitosa a experiência de tocar as músicas ao vivo.”

Em junho de 1972, Alan Parsons tinha 23 anos. Seu currículo era inevitavelmente breve, mas sem dúvida impressionante: após o primeiro emprego numa fábrica de duplicação de fitas da EMI, rapidamente ingressou na equipe de Abbey Road para trabalhar como engenheiro-chefe no álbum *Abbey Road*, dos Beatles. Depois foi promovido a engenheiro-principal em algumas faixas do trabalho solo inaugural de Paul McCartney, o álbum de estréia dos Wings, *Wild Life*. Também havia trabalhado nas

gravações de *Ummagumma* e *Atom Heart Mother*. Sua ficha impressionante, porém, não se refletia no salário: por seus serviços, Parsons recebia 35 libras (cerca de 60 dólares) por semana.

Comparadas às suas experiências com o Pink Floyd nos dois discos anteriores, Parsons rapidamente percebeu que as novas sessões representavam uma maneira diferente de trabalhar. “A distinção fundamental”, diz ele, “era que eles tinham músicas que já vinham tocando ao vivo, e por isso possuíam estrutura. *Atom Heart Mother* tinha alguma base quando começou a ser gravado, mas *The Dark Side of the Moon* era um fato consumado. Possuía muita organização, era coeso. Não precisaram mexer muito nas composições, ainda que as aperfeiçoassem naturalmente ao longo do processo de gravação. As canções já estavam ali.”

Mesmo que a banda tivesse voltado ao comportamento anterior que a levava a adiar as coisas, Parsons ainda assim se empolgava por partilhar de sua companhia. “O Pink Floyd era, por sua própria natureza, audioexperimentalista”, diz ele com entusiasmo. “E ser o engenheiro de som daquele tipo de grupo era um sonho que se tornara realidade. Os Beatles eram a única banda que havia feito aquilo. O Pink Floyd tinha uma tendência a passar muito tempo experimentando sons, e a gravadora possuía o orçamento necessário. O Pink Floyd e os Beatles têm muito em comum nesse aspecto, e ambos trabalharam nos maiores estúdios com alguns dos melhores engenheiros de som. “Isso nem se discute. E não estou apenas puxando a brasa para a minha sardinha em relação a *The Dark Side of the Moon*; isso vale para uma porção dos discos que fizeram. Formávamos um belo time; trabalhávamos muito bem juntos.” (À sua própria maneira, a banda concordava com tudo isso: “A

EMI era um grande lugar para se trabalhar”, diz Nick Mason. “Havia muita gente com boas idéias lá, que fazia as coisas funcionarem, uma atitude do tipo ‘Que tal tentarmos isso?’”)

Enquanto *Meddle* fora gravado em uma variedade de estúdios de Londres, o álbum seguinte seria gravado exclusivamente em Abbey Road, tardiamente dotado com o equipamento de 16 canais que fazia falta em 1971. “Era melhor do que oito canais”, diz Parsons, “mas você tinha de pensar com cuidado quantas camadas sonoras podiam ser fisicamente alcançadas; não se tratava só de acrescentar e acrescentar, como se faz hoje em dia. Chegamos no ponto em que acabávamos ocupando a fita toda na maioria das canções, mas aí decidíamos partir para uma segunda geração e

reduzir os 16 canais para sete ou oito, e assim ter mais espaço para enxertar novos elementos. A desvantagem disso era que a fita de segunda geração diminuía de qualidade. Perdíamos algo no processo de mixagem.”

Nas lembranças de Parsons e da banda, as apresentações ao vivo não eram a única razão para interromper as gravações. O amor de Roger Waters pelo futebol muitas vezes interferia no trabalho em Abbey Road. Torcedor apaixonado do time londrino do Arsenal, que havia ganhado não só o campeonato inglês como a copa nacional em 1971, ele regularmente largava as gravações para ir ao estádio do time, no norte de Londres, não muito longe de sua casa. “Eu literalmente sonhava em jogar no Arsenal naqueles dias”, diz Waters. “Morei na New North Road, em Islington, de 1968 até 1975. Quando estava em Londres, ia ver todas as partidas que o Arsenal jogava em casa. Estava profundamente absorvido pelo futebol. Você pode ouvir um pouco disso em ‘Money’: *‘Think I’ll buy me a football team.’*”¹

“As horas que trabalhávamos dependiam do dia da semana”, conta Parsons. “Se era noite de futebol, terminávamos mais cedo; Roger estava *muito* ligado nas grandes partidas daquela época. E também gostava de jogar. Existia um time do Pink Floyd. E se passava *Monty Python* na TV, fazíamos o mesmo: muitas vezes, parávamos para assistir e eles me deixavam fazer uma mixagem bruta do que havíamos gravado até ali. Era muito gratificante para mim. De certo modo eu punha minha própria marca naquilo que estávamos fazendo.”

Quando estavam no estúdio, Alan Parsons — como muitos dos assistentes e colaboradores do Pink Floyd — rapidamente percebeu um dos mais notáveis atributos da banda: o espírito muito inglês de reserva e comedimento. Tornou-se claro que não eram o tipo de músico que festejaria uma gravação bem-sucedida com saudações em coro e espocar de rolhas. “Era tudo muito calmo; sem entusiasmo”, diz ele. “Nunca davam pulos ou cambalhotas de alegria quando algo funcionava bem. Depois de uma impressionante tomada de um solo de guitarra, Roger dizia algo como: ‘Ei, acho que podemos ficar com este, não, Dave?’ Era tudo muito tranquilo.”



Alan Parsons, o engenheiro de som cujo trabalho em *Dark Side* valeu 60 dólares semanais.

Na primeira fase das sessões de Abbey Road, ao menos um integrante da banda rompeu o comportamento taciturno usual do grupo: Nick Mason, que exibia talvez os sintomas da recorrente doença do Pink Floyd, em que — para usar suas próprias palavras — “começar era sempre o problema”.

“A primeira semana foi quase desastrosa”, conta Alan Parsons. “Nick Mason não estava feliz com o som da bateria. Talvez ele sentisse que, para conseguirmos o melhor resultado, devíamos dedicar muito tempo à bateria, não sei... Mas, seja lá o que fosse, superamos aquilo. Ao entrarmos na quarta ou quinta semana de gravações, ele nem se dava mais ao trabalho de testar o som da bateria. Simplesmente seguíamos em frente e estava valendo. A confiança entre nós melhorou à medida que o tempo passava.”

O jovem engenheiro de som parecia desempenhar o delicado papel de equilibrar o trabalho, sem interferir nos processos de decisões da banda, mas de vez em quando tomava a iniciativa de reivindicar uma atuação mais criativa do que sugeria o título de sua função. “Simplesmente agi segundo meus instintos. Não empurrei minhas idéias para eles: ocasionalmente fazia sugestões e às vezes executava, sem perguntar, as coisas que achava melhor.”

Em pouco tempo, Parsons começou a sentir-se entrosado com o trabalho que colocavam em fita. “O negócio é que todos nós sabíamos que era algo mais cuidadosamente elaborado que qualquer outro disco que a banda havia feito antes: um álbum muito, muito especial.”

A primeira canção em que a banda começou a trabalhar foi “Us and Them”, cujos elementos básicos — baixo, bateria, piano, órgão, guitarra e os vocais de Rick Wright e David Gilmour — foram gravados a partir de 1º de junho. Seis dias depois, começaram a trabalhar em “Money”, a música que, nas apresentações ao vivo, havia sido reforçada — e ao menos inicialmente perturbada — pelos efeitos sonoros do *loop* laboriosamente manufaturado por Roger Waters.

“Fiz aquelas gravações num galpão no fundo do jardim, jogando moedas dentro de um painel industrial que minha mulher usava para misturar argila”, diz Waters. “Gravei os efeitos sonoros no meu primeiro bom gravador de fitas, picotei as fitas e depois as coleí, enfiei-as na máquina, usei um suporte de microfone para manter a fita bem esticada e lá foi ela [imita os efeitos].” Quando chegou o momento de gravar em Abbey Road, porém, as aspirações tecnológicas da banda exigiam que o *loop* fosse regravado. O álbum, haviam decidido, seria lançado não só no estéreo convencional, mas também em som quadrifônico — aquela invenção peculiar dos anos 1970 pela qual os audiófilos podiam colocar um alto-falante em cada parede de uma sala e supostamente desfrutar do que, na época, mais se aproximava de um som surround.²



O Pink Floyd fotografado na cantina de Abbey Road. Em sentido horário: Roger Waters, David Gilmour, Rick Wright e Nick Mason.

“Como foram concebidos para funcionar em som quadrifônico”, explica Alan Parsons, “e não gravado numa fita de um quarto de polegada, os efeitos de ‘Money’ tinham de ficar num *loop* de 2,5cm, cada som gravado em um canal diferente. A idéia era que, quando o disco fosse tocado, os sons viajassem ao redor da sala. Em matéria de comprimento, cada som durava cerca de um segundo, o que equivalia a cerca de 37cm de fita. Multiplique isso por sete e você tem um bom tamanho de fita. E aquilo tinha de passar por alguns obstáculos no estúdio.

“Seria incrivelmente fácil hoje em dia: podíamos fazer a coisa em 15 minutos. Mas precisávamos gravar os sons individualmente. Alguns deles, como a caixa registradora, vinham dos efeitos sonoros guardados no arquivo de fitas de Abbey Road. Um dos sons, o antepenúltimo, é algo chamado de Uni-seletor, que você encontra numa linha telefônica: aquele tipo de som ‘Brrr’. Tínhamos um saco de moedas, e gravamos elas sendo

jogadas de uma altura de dois metros sobre o chão do estúdio. Havia um som que representava dinheiro sendo rasgado: eram apenas pedaços de papel. O Pink Floyd ainda não era tão rico na época.”

“Para os *loops* de fita de ‘Money’, instalamos suportes de microfone na sala de controle, com metros de fita formando um círculo”, diz David Gilmour. “Mas tinha de ficar bem esticada para não enrolar dentro da máquina de gravar. Então ela ficava rodando ao redor daqueles suportes de microfone. Tudo o que podemos fazer hoje digitalmente em segundos representava um grande pesadelo logístico. Éramos todos peritos em cortar e colar fitas, e fazer *loops*, porque tínhamos que ser.”

Além dos efeitos — que, como na fita do Rainbow, sofreram um *fade out*,³ ao longo dos primeiros compassos da abertura da canção — “Money” também foi notável por causa do empenho da banda em criar uma música repleta de atmosfera, como já havia feito em “Echoes” e “Atom Heart Mother”. Desta vez, porém, as idéias estavam um pouco mais desenvolvidas: assim como o estridente *riff* principal de Roger Waters, os versos da canção eram parcialmente impulsionados pela interação entre o piano elétrico de Rick Wright e a guitarra funkeada de David Gilmour. Além disso, o segmento em quatro por quatro durante o qual Gilmour fazia um solo improvisado (depois aprendido de cor e fielmente executado nos shows da banda) traía a forte influência dos músicos norte-americanos que eles adoravam na juventude.

“Eu sempre tentava colocar um pouco daquilo nas nossas músicas”, diz Gilmour. “Estava sempre buscando fazer com que Nick aprendesse novas batidas e ficasse um pouco mais funky. É difícil dizer especificamente quem e o que influenciou o quê, mas eu era um grande fã de Booker T. Ouvia muito o álbum *Green Onions* na adolescência. Em minha banda anterior [a Jokers Wild], já estávamos juntos há dois ou três anos e gostávamos bastante dos Beatles, dos Beach Boys, da Stax e da onda soul: músicos como Otis Redding. Tocamos ‘Green Onions’ no palco. Eu já havia tocado muito de tudo aquilo; era algo que eu achava que podíamos incorporar ao nosso som sem que ninguém detectasse de onde viera a influência.

“Para mim, funcionou. Você podia combinar todo esse outro tipo de som com aquele estilo ligeiramente mais funky. Ingleses brancos, bem-comportados e que estudavam arquitetura fazendo um som funky é uma idéia um tanto estranha”, ele ri. “E não chega a ser tão funky assim.”

Se a banda aspirava ao estilo enxuto que associamos aos MGs, havia uma falha clamorosa: o entrosamento rítmico um tanto vacilante. “Na gravação da base, todo mundo tocava junto: um piano Wurlitzer com efeito ua-ua, baixo, bateria e guitarra”, lembra Roger Waters. “Uma das maneiras como se percebe que foi feito ao vivo é que o andamento muda muito do começo ao fim. Há uma grande aceleração.”

A faixa seguinte a ser atacada foi “Time”, cujas gravações básicas começaram no dia seguinte ao início dos trabalhos em “Money”. Nesse momento, a sensação de letargia que travou as primeiras gravações ao vivo havia desaparecido: os versos — entoados por David Gilmour em tons agressivos e ásperos que estavam a anos-luz do timbre abafado que ele usara em canções como “Breath” e “Us and Them” — crepitavam com uma energia que explodia na passagem reservada para um solo de guitarra. “Os solos de guitarra foram todos improvisados”, conta Alan Parsons. “Dave costumava tocar em volumes ensurdecedores.... Eu usava só um microfone, a uns 30cm de distância.”

Gilmour acreditava piamente — e continua a crer — na magia do acaso na invenção espontânea: “É só você tocar o que sente e ouvir no que resultou”, refletiu ele depois, “e geralmente é a primeira tomada que sai melhor.”

Rick Wright, em contraste, passou muitas horas aperfeiçoando o interlúdio instrumental que ainda era conhecido alternadamente como “Mortality Sequence” ou “Religious Theme”. A parte tocada no órgão nos shows iniciais de *Eclipse*, porém, foi colocada de lado: em vez disso, Wright surgiu com uma peça tocada no piano que era um pouco mais convencionalmente floydiana, com espaço para bateria, baixo e órgão. Como forma de juntá-la à música que a cercava, a passagem mais longa ecoava “Breathe”. Sua mudança entre os acordes de sol-menor com sétima e dó com nona evocava sutilmente a fundação inicial da canção em mi-menor com baixo em lá, uma semelhança sublinhada apenas por uma breve mas exuberante passagem de violão com cordas de aço nos compassos de abertura.

Por sua vez, aquela parte assumia um crescendo tumultuoso e depois cedia para sua passagem mais impressionante: o período de calma portentosa que chegava depois de dois minutos e meio. Se inicialmente tencionava evocar a morte, Wright sugeriu depois que tal idéia estava longe de seu pensamento: “Quando a compus, não pensei: ‘Isso é sobre a morte’.

[Se o tivesse feito] não creio que teria composto aquela estrutura de acordes.”

Segundo Alan Parsons, Rick Wright gravou a sua parte isolado do restante dos colegas. “Rick estava no estúdio nº 1, tocando num daqueles pianos de cauda, e a banda estava no estúdio nº 2. Nós o enganamos: em vez de a banda tocar de verdade, tocamos a gravação em fita de uma tomada anterior. Não havia meios de Rick notar a diferença. Então botamos a fita para rolar e ficamos à espreita atrás da porta. Quando ele ergueu os olhos depois de terminada a tomada, todo mundo estava parado lá, olhando para ele. Pareceu um bocado surpreso. Éramos realmente um bando de garotos, e fazendo travessuras.”

Àquela altura, a peça foi considerada um sucesso — “uma das melhores coisas que Rick já fez”, na estimativa de Roger Waters —, embora houvesse a suspeita de que ela necessitava de um elemento adicional. Em um primeiro momento, a banda ficou com a idéia provisória de acompanhar a música de Wright com as fitas de vozes que vinham usando nos shows. Como alternativa, porém, Alan Parsons enxertou uma parte de uma gravação do arquivo da Nasa, mas sentiu que o grupo, já meio ressabiado diante de novas associações com a ficção científica, não demonstrou grande entusiasmo. “Coloquei alguns diálogos de uma caminhada espacial em ‘The Great Gig in the Sky’. Achei que funcionaram muito bem”, lembra, antes de abrir um sorriso afetado. “Mas eles não concordaram comigo.”

TALVEZ TENHA SIDO UM sinal da serenidade bem inglesa do Pink Floyd o fato de eles aproveitarem ao máximo o verão de 1972 tirando dois meses de férias. O trabalho no estúdio foi suspenso, enquanto a banda curtia com suas esposas, namoradas e famílias — e calmamente se preparava para a turnê pelos Estados Unidos que começaria em setembro.

A excursão foi iniciada com uma apresentação discreta no Municipal Auditorium, em Austin, Texas — um show que, mesmo sem chamar muita atenção, marcou um progresso crucial no novo ciclo de canções da banda. A partir desse momento, os 40 minutos de música que vinham elaborando há dez meses começariam a ser conhecidos como *The Dark Side of the Moon*. Na lembrança de David Gilmour, a ameaça do álbum de mesmo nome do Medicine Head já havia passado: “Não vendeu bem, então deixamos para lá... Eu era contra *Eclipse*, e nos sentíamos um tanto

chateados porque já tínhamos pensado no título antes que o disco do Medicine Head fosse lançado.... Queríamos usá-lo.”

Entretanto, o velho apelido ainda estava em uso: o *Dark Side* do Pink Floyd permanecia “uma peça para lunáticos variados”.

Depois de Austin, a banda percorreu cidades como Tucson, Wichita e Tempe — exemplos do que a indústria fonográfica chama hoje de “mercados secundários” —, antes da espetacular apresentação, que lembram com apreço, no Hollywood Bowl, o santuário musical californiano que, desde que os Beatles haviam tocado lá em 1964, se tornou um símbolo para as ambições dos grupos britânicos de rock em ascensão. “Em nossos dias pré-*Dark Side of the Moon*, estávamos passando por um aumento gradual de popularidade na América do Norte”, diz David Gilmour, “e começávamos a lotar grandes auditórios, salas com 12 mil lugares.... Alguém sugeriu que seria divertido tocar no Hollywood Bowl, e foi. Uma noite fantástica. Tínhamos aqueles imensos refletores do lado de fora: quatro deles, a cem metros de distância um do outro, criavam uma pirâmide sobre o palco — e ainda outro conjunto de luzes coloridas como um leque atrás do palco. Ficamos maravilhados.”

As últimas apresentações da viagem foram na costa noroeste do Pacífico, onde a banda tocou em Portland, Seattle e Vancouver. Nesta última cidade, o primeiro de seus espetáculos no Gardens Arenas foi resenhado por um correspondente do *Vancouver Free Press*, publicação assumidamente contracultural, que ficou muito impressionado com a música da banda, mas se entusiasmou profundamente pelo espetáculo de luzes e o impacto que exercia sobre o público. “Havia muita droga circulando”, ele escreveu, “e alguns poucos viajantes iniciados em concertos do Pink Floyd que urravam de empolgação.... O cara ao meu lado de repente se empinou na cadeira como se alguém o tivesse feito cheirar um monte de ampolas de nitrato de amila.”

Dez dias depois, o Pink Floyd voltava a Abbey Road para a segunda etapa de trabalho em *The Dark Side of the Moon*. Tinham dois objetivos extensos: começar a trabalhar nas músicas que não haviam sido iniciadas nas sessões de junho, aprimorar e completar as que já haviam sido gravadas. Começaram a gravar “Brain Damage”, “Eclipse”, “Any Colour You Like” e “The Travel Section”, que logo ficaria conhecida como “On the Run”. Para a segunda finalidade, convocaram uma admirável equipe de vocalistas, cujo papel podia remontar talvez à trilha sonora de Roger Waters

e de Ron Geesin para *The Body*, quando a colaboração com cantoras influenciadas pelo soul resultou na canção suave e de alto astral chamada “Give Birth to a Smile” (cujas imagens bucólicas e naturalistas parecem também ter influenciado o clima de “Breathe”).

Na Londres dos anos 1970, qualquer artista de rock que precisasse de um apoio vocal feminino — dos ex-Beatles até sensações recém-lançadas como Queen, T-Rex, e mesmo os visitantes norte-americanos — acabava recorrendo a um pequeno círculo de cantoras que não chegavam a mais de dez. Dada a amplitude de sua contribuição a alguns dos discos mais cultuados do cânone do rock, o papel dessa pequena e coesa comunidade na história musical tem sido lamentavelmente subestimado. “Éramos todas grandes amigas”, diz Barry St. John (seu nome verdadeiro era Eliza Thomson; a primeira metade do nome artístico veio de Barrie Chase, antiga parceira de dança de Fred Astaire), que, entre outras participações, figurou nos vocais de apoio de discos de Elton John, Rod Stewart e Mott the Hoople. “Gostávamos de verdade umas das outras. Não comparecíamos simplesmente a uma gravação e depois nos despedíamos dizendo ‘a gente se vê por aí’. Gostávamos realmente de conversar entre nós. Muitas de nós eram da classe operária. Ficávamos unidas e ajudávamos umas às outras.”

Barry St. John juntou-se a três outras cantoras reunidas pelo Pink Floyd para uma sessão vespertina em Abbey Road. Liza Strike havia começado sua carreira de estúdio participando do álbum solo de 1970 de Stephen Stills, gravado em Londres, e se tornara uma das vocalistas do Reino Unido mais requisitadas para gravações. Doris Troy (também conhecida como Doris Payne) era uma cantora de soul e gospel nascida em Nova York. Instalara-se em Londres e fora por pouco tempo contratada do selo Apple, dos Beatles. “Doris era uma figura”, diz Lisa Strike. “Morávamos perto uma da outra. Ela me ligava e dizia: ‘E aí, vai circular hoje? Então me dê uma carona, baby.’ Era uma típica pessoa do Harlem. Veio da barra-pesada de Nova York e não abandonou suas raízes. Doris era *bárbara*.”⁴



As vocalistas de apoio de *Dark Side*. No sentido horário: Liza Strike, Barry St. John, Lesley Duncan e Doris Troy.

O quarteto era completado por Lesley Duncan, cantora e compositora de estúdio de 29 anos cuja canção mais famosa era “Love Song”, que ganhou uma versão de Elton John no álbum *Tumbleweed Connection*, de 1970. Ela também dera apoio vocal a hits britânicos como “Everlasting Love”, dos Love Affairs, e “Goo Goo Barabajagal (Love Is Hot)”, colaboração de Donovan e Jeff Beck de 1969.

Na lembrança de Duncan, a visita das cantoras a Abbey Road refletiu uma curiosa ironia: embora as novas canções da banda reclamassem da falta de entendimento mútuo e generosidade emocional da humanidade, o Pink Floyd parecia, em seu cotidiano, ser parte do problema. “Não eram muito amistosos”, diz ela. “Eram frios, um tanto clínicos. Não irradiavam nenhuma espécie de calor. Normalmente nos divertíamos em gravações com outros músicos — não que chegássemos a ir a um pub ou coisa parecida, mas em geral dávamos umas boas risadas e havia uma sensação de que todo mundo estava no mesmo barco. Nada disso aconteceu. Eles

simplesmente diziam o que queriam e nós fazíamos. Lembro muito bem de estar na sala de controle, ouvindo o que tínhamos gravado, sentindo aquela atmosfera gélida e pensando: ‘Fizemos algo errado? Obviamente não gostaram.’ O máximo que recebemos foi um ‘É o suficiente’. Não houve sorrisos e ficamos muito aliviadas de sair dali.”

“Era tudo muito sério”, conta Liza Strike. “Na maioria das sessões sempre rolavam algumas brincadeiras. Esta foi muito quieta; não havia nenhum diálogo que fugisse ao trabalho. Dave Gilmour dirigia e sabia exatamente o que desejava. Não éramos muito solicitadas. Mesmo quando improvisei, ele me disse o que deveria cantar. Geralmente as pessoas diziam ‘Você pode improvisar aqui?’ — e deixavam a coisa em aberto. Mas ele tocava o que queria.”

Os vocais do quarteto foram acrescentados a “Us and Them” (sendo dobrados em três canais) e “Brain Damage”, juntamente com “Eclipse”, na qual Doris Troy e Lisa Strike fizeram uma breve série de maravilhosas improvisações em estilo gospel. Foram utilizadas de um modo mais impressionante, porém, em “Time”, em que seus vocais passaram pelo Frequency Translator, um dispositivo pioneiro de distorções de tom. O resultado foi uma gloriosa atmosfera de fundo que permitiu que as passagens cantadas por Rick Wright assumissem uma graça que as versões ao vivo insinuavam, mas nunca chegaram a alcançar. “Estas invenções nunca foram usadas da maneira que se tencionava”, disse Alan Parsons depois. “Fizemos esta descoberta, de que se você a alimentasse de novo sobre si mesma, a gravação adquiria um ruído sibilante maravilhoso.”

As vocalistas — referidas nas fichas de gravação como “garotas” — não foram as únicas adições extras. Em duas das canções gravadas em junho, o grupo decidira acrescentar partes de saxofone. Em vez de contatar um músico de estúdio londrino, convocaram um amigo de Cambridge. Dick Parry era um pouco mais velho do que o pessoal que se reunia no Criterion, mas integrava a turma da qual saíra metade do Pink Floyd, sendo que ele e David Gilmour eram velhos conhecidos.

“Eu havia tocado com ele”, lembra Gilmour. “Era um músico de jazz. Meu grupo em Cambridge raramente tinha um compromisso para tocar na noite de domingo, e Dick tinha um programa regular num salão de baile justamente aos domingos. Criamos essa espécie de trio de jazz. O Pink Floyd era tão insular, por falar nisso. Não conhecíamos ninguém.

Realmente não sabíamos como descobrir um saxofonista. Queríamos tentar um sax em “Us and Them” e “Money”, por isso chamamos Dick.”

Parry tocou dois solos diferentes. Para “Us and Them”, o ponto de referência sugerido por David Gilmour foi o papel desempenhado por Gerry Mulligan em *Gandharva*, um álbum parcialmente ao vivo dos pioneiros norte-americanos em eletrônica Paul Beaver e Bernie Krause, lançado no ano anterior. O resultado foi uma série de toques melódicos calorosos e suaves que finalizavam os versos. Eram usados nos refrões e pairavam sobre uma passagem instrumental antes das últimas estrofes vocais (nas primeiras tomadas, eram mais espalhadas, pontuando quase todas as frases). Em “Money”, no entanto, Parry contribuiu de maneira bem mais vigorosa, em sintonia com o desejo de Gilmour de se aproximar dos seus músicos favoritos de rhythm & blues.

Finalmente, foi por volta dessa época que se enxertou um novo elemento na introdução de “Time”: uma rajada de relógios, gravada então recentemente por Alan Parsons para um disco da EMI destinado a demonstrar as maravilhas do som quadrifônico. Depois de uma enxurrada de tiquetaques, a banda queria que os vários carrilhões e despertadores de Parsons soassem simultaneamente. O estúdio, então, ficou de novo engrinaldado de várias fitas, enquanto o Pink Floyd e seus comparsas conseguiam um novo pequeno feito de engenhosidade.

EM POUCO TEMPO, o Pink Floyd estava de volta às turnês: desta vez, tocando *The Dark Side of the Moon* para uma série de platéias na Europa continental. Começaram em Copenhague, antes de viajar para o sul e se apresentar nas cidades alemãs de Hamburgo, Düsseldorf, Frankfurt e Boblingen, um subúrbio de Stuttgart onde havia um ginásio coberto chamado de Sporthalle.



O saxofonista Dick Parry, chamado a Abbey Road graças à sua amizade com David Gilmour.

Uma fita pirata desse show mostra a banda à vontade em *Dark Side* como nunca antes, traindo sua familiaridade com o material ao acrescentar freqüentemente novos toques, alguns deles improvisados na hora. A introdução de “Breathe” destaca um inesperado solo de guitarra de David Gilmour. “The Travel Section”, ainda tocada segundo o modelo de uma *jam* de guitarra, traz Roger Waters resvalando para o *riff* de baixo de três notas que servia tanto de base para “Let There Be More Light”, de *A Saucerful of Secrets*, como para a passagem intermediária de “Interstellar Overdrive”. De modo ainda mais estranho, é concluída com uma breve parte em boogie-rock. O mais esquisito de tudo, porém, é uma interpretação prolongada de

“Any Colour You Like”, em que Gilmour temporariamente se reinventa e lembra George Benson, imitando com a voz as frases de sua guitarra. A idéia foi tirada de gravações anteriores em estúdio — um canal da fita fora reservado para os vocais, e seu título provisório era “Scat” —, mas por sorte não é audível na versão lançada.

Outros aspectos da fita indicam que *Dark Side* era uma obra em gestação. A letra de “Time” ainda inclui o verso “lying supine in the sunshine”, depois emendado para “tired of lying in the sunshine”.⁵ “The Great Gig in the Sky” é radicalmente diferente da versão final: a cacofonia de vozes cristãs ainda está presente, e a passagem em que toda a banda toca junta é prejudicada por um baixo horrendamente canhestro de Roger Waters, em que ele tropeça nas escalas mais rudimentares. Em “Us and Them”, a conclusão de cada verso é marcada por David Gilmour, que emite um “Aaaah” bastante piegas — sensatamente cortado quando finalizaram *Dark Side*.

Cinco dias depois, o grupo trouxe a público um de seus mais insólitos projetos até aquela data: uma colaboração com Roland Petit, o coreógrafo de vanguarda que na época tinha 45 anos e acabava de fundar uma companhia de balé em Marselha. Discussões esporádicas sobre o projeto estavam em andamento há quase dois anos, tempo em que as ambições de Petit haviam murchado gradativamente. No início, ele queria fazer um balé e um filme baseados em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, traduzido para o inglês, alternadamente, como *Remembrance of Things Past* e *In Search of Lost Time*.⁶ Extenso romance autobiográfico começado em 1913, algumas de suas versões publicadas tinham se alongado em assustadores 18 volumes. Rogers Waters depois disse ter lido até a segunda parte do livro I (*O caminho de Swann*), antes de chegar a uma conclusão ligeiramente frustrada: “Dane-se. Não consigo ir adiante. É muito lento para mim.”

Nas primeiras discussões, o grupo havia compartilhado fugazmente de companhias de alto prestígio: Roland Petit, o icônico bailarino Rudolph Nureyev e o cineasta Roman Polanski, talvez à procura de um sucessor adequado para sua versão de *Macbeth*, de 1971. “Foi muito engraçado”, disse Waters. “Era na verdade um almoço com os três. Íamos fazer a música, Petit ia coreografá-la, Nureyev dançá-la e Polanski filmá-la. Houve muito roçar de joelho debaixo da mesa, gesticulação — e, naturalmente, não deu em nada: não tinha a menor chance.”

Em contrapartida à frustração de Roger Waters com Proust, Roland Petit aparentemente sugeriu que tentassem uma versão do anônimo — e não menos difícil — livro das *Mil e uma noites*, a seqüência de histórias que inclui personagens como Ali Babá, Sinbad o Marujo e Aladim. Waters lembra também que o coreógrafo sugeriu uma base mais moderna para o seu dourado projeto multimídia. “Lembro de Polanski dizer para Nureyev: ‘Podíamos fazer *Frankenstein* e, Rudy, você poderia ser a porra do monstro’”, conta Waters. “Mas ficou nisso, e foram todos deitar de cuecas no jardim.”



Com Roland Petit e sua companhia de balé em Marselha, novembro de 1972.

No final, Polanski abandonou o projeto e a companhia de Roland Petit acabou produzindo um balé baseado em cinco canções do Pink Floyd: “One of These Days”, “Careful with that Axe Eugene”, “When You’re In”, “Obscured by Clouds” e “Echoes”. “Começou com grandes expectativas e acabou com o balé de Marselha saltitando ao som de algumas velhas canções que havíamos ajeitado para a ocasião”, diz David Gilmour. “Para ser honesto, foi uma idéia grandiosa que encolheu: uma espécie de enganação.”

O balé estreou em Marselha em novembro, compondo o final de uma produção em três atos que também incluía partes de duas peças de balé convencionais de Prokofiev, Shostakovich, Mussorgsky e Mahler.

Fotos do evento captaram a incongruência da empreitada: a banda, debruçada sobre seus instrumentos num palco elevado, enquanto figuras de

malhas brancas rodopiavam abaixo deles. “Como era tudo coreografado, embora pudéssemos improvisar o quanto quiséssemos, tinha de ser com a mesma duração toda noite, caso contrário eles ficariam fora do passo. Assim, quando tocávamos “Careful with that Axe Eugene”, um assistente de produção nos bastidores, com uma série de cartões numerados, contava os compassos. Então sabíamos que no compasso 108 eu berrava, e no compasso 256 tínhamos que encerrar porque era o final da coreografia”, diz Roger Waters.

Foram cinco noites em Marselha, seguidas, no início de 1973, por uma série de apresentações em Paris, durante as quais os jornalistas, acostumados a ver o grupo tocar em auditórios universitários e teatros enfumaçados, apareciam para lavrar seu julgamento sobre o estranho projeto. Entre eles estava o correspondente da *Sounds*, revista semanal britânica de rock dirigida a jovens sérios, que formavam o principal público do Pink Floyd e ansiavam por notícias sobre suas últimas criações. Naquela noite, porém, a apreciação da arte parecia assumir segundo lugar diante da apresentação de Danielle Jossi, uma bailarina que fazia parceria com outro protegido de Roland Petit, Rudy Bryans.

“‘Echoes’ foi o encerramento”, escreveu o repórter do semanário, “de uma seqüência cambiante de pequenas peças, sendo as mais espetaculares uma entrada de Rudy no túnel e uma dança em que ele arrastava Danielle por toda a extensão do palco.”

AS APRESENTAÇÕES DE BALÉ em Paris marcaram a última etapa do trabalho em Abbey Road, quando o Pink Floyd se lançou para projetar o novo disco em território distintamente futurista. Por alguns anos eles mantiveram contato regular com o dr. Peter Zinovieff, fundador de uma pequena empresa chamada Electronic Music Studios (EMS), que havia desempenhado papel essencial no Laboratório Radiofônico da BBC: as experiências com sons eletrônicos desenvolvidas pela companhia radiofônica estatal da Grã-Bretanha. O quartel-general da EMS ficava na casa de Zinovieff, em Putney, sudoeste de Londres, onde ele havia construído uma instalação computadorizada de 12 bits com uma memória sem precedentes de 1K — o tipo de tecnologia que era em geral privilégio do governo e do exército. “Costumávamos dar um pulo até a casa dele de vez em quando”, diz David Gilmour. “Ele tinha um sintetizador que ocupava um galpão inteiro no jardim. Era imenso.”

Fotos do equipamento de Zinovieff — claramente instalado em um lugar maior e mais imponente que um “galpão” — sugerem algo saído de *Jornada nas estrelas*.

No início dos anos 1970, os sintetizadores se tornavam acessíveis aos músicos de rock graças também ao equipamento do qual Robert Moog foi pioneiro. O Pink Floyd, cujo aspecto “tecnófilo” é desnecessário mencionar, estava entre aqueles que buscavam sons novos e inéditos. Por volta de 1972, compraram dois exemplares de novos tipos compactos de máquinas, ambos feitos pela empresa de Zinovieff. O primeiro era um VCS3, um sintetizador controlado por voltagem embutido num gabinete de aparência kitsch que era vendido por cerca de 330 libras (500 dólares). Foi levado até a França para as sessões de *Obscured by Clouds*, ainda que, como prova sua presença na faixa-título, em “Childhood’s End” e em “Absolutely Curtains”, o grupo a princípio tivesse dificuldades para extrair música daquilo. “Para ser franco, estávamos tão perdidos em relação a ele que quando recebemos o primeiro não conseguíamos tirar notas diferentes. Ninguém nos havia ensinado. Era preciso programá-lo, mexendo em vários botões. Exigia um esforço terrível para obter qualquer som. Canções como “Obscured by Clouds” mostram tudo o que conseguimos fazer”, diz David Gilmour.



Waters e o Synthi A, Abbey Road, janeiro de 1973.

À altura da terceira sessão de gravações de *Dark Side*, ao VCS3 se juntara uma das recém-lançadas máquinas da EMS: Synthi A. Era uma versão compactada do VCS3 — alojada numa pequena mala — que custou 198 libras (cerca de 350 dólares). Tinha a vantagem de ser compatível com um seqüenciador primitivo e abria uma nova série de possibilidades.⁷

Segundo Alan Parsons, a experiência com um sintetizador Moog que pertencia a George Harrison — cujas dimensões lembravam uma pequena mesa telefônica — tivera alguma importância para levar a banda a entender os rudimentos das duas máquinas. “Tive a vantagem de trabalhar com o Moog com os Beatles, em *Abbey Road*”, diz ele. “Era preciso ter uma boa

compreensão de controle de voltagem para fazê-lo funcionar. Eram vários painéis com pequenos pinos e botões.”

O Synthi A seria depois utilizado em “Time” e daria à introdução um aspecto robusto e prodigioso, enquanto o VCS3 foi usado em “Brain Damage”. Rick Wright também lançou mão dessa máquina, embora mais melodicamente, em “Any Colour You Like”, o interlúdio instrumental que ligava “Us and Them” e “Brain Damage”, e reciclou a seqüência harmônica básica que amarrava “Breathe” e “The Great Gig in the Sky” (desta vez, foi transposta para uma progressão de ré-menor com sétima e baixo em sol).

De maneira mais perceptível, o Synthi A tornou-se o principal instrumento da versão drasticamente remodelada de “The Travel Section”. Até as sessões de janeiro, ela havia sido uma tentativa bocejante de algo próximo da fusão jazz-rock, carregada de *Sturm und Drang*,⁸ mas desprovida do poder evocativo que a banda buscava. “Vínhamos tocando-a daquele jeito ao vivo há algum tempo, como uma espécie de *jam* de guitarra”, diz David Gilmour. “Nenhum de nós estava satisfeito com ela.”

No passado, Gilmour também demonstrara incerteza em relação à música pela presença adicional de “Any Colour You Like”; duas *jams* independentes provavelmente eram demais.

Por algum motivo, “The Travel Section” foi refeita a partir do zero e tornou-se uma canção instrumental enxuta, programada no Synthi A. “Coloquei uma seqüência de oito notas no Synthi A e as acelerei”, lembrou Gilmour. “Roger não achou muito legal. Colocou outra, parecida com a minha e, detesto dizer isso, era um pouco melhor.”

A música resultante era ao mesmo tempo hipnótica e freneticamente rápida. Melhor ainda, a seqüência de notas era acompanhada por um som *staccato* semelhante ao de um címbalo, que lhe conferia ainda mais energia. “A coisa toda, o som da percussão e a seqüência do baixo, era um som mono quando saía do Synthi A”, diz Alan Parsons.

Ainda assim, ganhou vibração extra quando Nick Mason acrescentou uma parte tocada no contratempo. Uma quantidade de efeitos foi adicionada também na gravação, amarrando a intenção da banda de evocar tanto uma viagem como — nas palavras de Roger Waters — “algum tipo de colisão.” Uma gravação de chamadas de alto-falantes de aeroporto foi descoberta no arquivo de fitas de Abbey Road. Alan Parsons gravou os passos de Peter James, seu engenheiro assistente, caminhando no estúdio. Gilmour arrancou ruídos fantasmagóricos da guitarra tocando-a com um suporte de microfone

e executando a gravação depois de trás para a frente. O Synthi A também foi usado para criar explosões de sons que viajavam entre a esquerda e a direita, sugerindo movimento — “um efeito Doppler”, como define David Gilmour. Finalmente, colocou-se uma explosão infernal que encerrava a música, novamente pinçada da fitoteca de Abbey Road.



Rick Wright tocando piano em “Us and Them”.

Enquanto o trabalho prosseguia, a banda também recebia convidados: o diretor de cinema francês Adrian Maben e uma pequena equipe, equipada com uma câmera de 35mm, estava lá para filmar novas cenas para uma versão remontada de *Live at Pompeii*.⁹ A idéia de adicionar elementos ao filme fora tramada por Maben e Roger Waters enquanto faziam uma breve excursão de pesca. Com a bênção de Waters, Maben se empenhou em filmar a banda no estúdio para aumentar seu filme sobre o concerto com uma noção de como o Pink Floyd criava sua música.

Alcançou seu objetivo, embora as cenas do grupo nas gravações — Waters acrescentava partes de Synthi A na introdução de “Time” e demonstrava a construção de “On the Run”; Gilmour colocava uma parte de guitarra em “Brain Damage” que depois foi descartada; uma sequência maravilhosamente suave em que Rick Wright grava uma passagem de piano para “Us and Them” — sejam muito menos emocionantes que aquelas em que Maben conversa com a banda e a filma na cantina de Abbey Road (onde eles demonstram sua condição típica de classe média inglesa

“ceando”). Nessas tomadas são captados rapidamente os traços de caráter que definem cada um dos integrantes da banda e a maneira como as personalidades do grupo se entrelaçam num todo.

Roger Waters é a presença dominante. Responde às perguntas de Maben com uma impaciência levemente petulante e contribui com estridência para a conversação durante o jantar. “Todos nós sabemos que você é o Deus todo-poderoso, Roger”, diz uma voz desencarnada, pouco antes de Waters tentar invalidar o argumento de alguém que achava que o conhecimento detalhado de música não precisava ser um pré-requisito para uma carreira bem-sucedida como produtor de discos, numa referência ao empresário do Pink Floyd. “Um produtor de discos”, diz Waters, com o tom ranheta de um professor exasperado, “é um cara encarregado de uma gravação. Certo? E, para exercer essa função, é preciso ter um conhecimento extenso do equipamento, da música e do que é o rock ‘n’ roll... Steve [O’Rourke] sabe o que é o rock ‘n’ roll, mas não tem *nenhuma idéia* a respeito do equipamento e pouquíssima noção, em termos técnicos, da música que está sendo feita. Ele sabe do que gosta.”



Waters toca o baixo em “Brain Damage/Eclipse”.

“Muitas pessoas produziram discos nessa base”, diz outra voz. “Álbuns de grande sucesso.”

“Os quais?”, pergunta Waters antes de se corrigir. “Quais pessoas?”

A gramática é incorreta, ainda que apenas sublinhe sua característica superconfiança alfa-masculina.

Enquanto isso, David Gilmour é bem menos belicoso. Seu tipo de autoconfiança se manifesta num ar de distanciamento desdenhoso, exemplificado por uma resposta sobre o elo indissociável entre o Pink Floyd e o que permanece da cultura das drogas. “É uma imagem que gostaríamos de desfazer. Acho que era bem pesada há alguns anos... Não está tão ruim desde então, mas ainda acho que a maioria das pessoas nos vê como um grupo orientado para as drogas.”

Faz uma pausa. “Claro que não somos”, ele acrescenta. E abre um grande sorriso. “Podem confiar em nós.”

Rick Wright não foi entrevistado. O eternamente suave Nick Mason, porém, encara com bom humor as inquisições de Maben e dá respostas temperadas com uma ironia atraente e uma ocasional visão penetrante. “Nós compartilhamos até certo ponto do mesmo tipo de humor”, diz a Maben. “Desejamos o dinheiro também, até certo ponto. E temos muito interesse pelo que estamos fazendo juntos.”

No contexto da história posterior do Pink Floyd, seu pensamento seguinte demonstra uma notável capacidade de previsão: “Acho que a coisa realmente chega a um ponto de ruptura quando uma pessoa acha que o que está fazendo não lhe interessa, ou sente que poderia fazer algo melhor sozinho.”

Olhando para trás, o início de 1973 foi uma ocasião auspiciosa para o Pink Floyd: estavam, afinal, prestes a completar o álbum que romperia suas últimas associações com os dias passados de psicodelismo e firmaria sua reputação como um grupo de rock muito moderno. Nick Mason, porém, evidentemente se preocupava em saber se eles conseguiriam realmente dar esse grande salto.

“Infelizmente, marcamos uma determinada era”, diz ele mais adiante no filme. “Corremos o risco de nos tornar uma relíquia do passado. Para algumas pessoas, representamos suas infâncias: 1967, a Londres underground, o concerto grátis no Hyde Park e assim por diante.”

Embora o sucesso de *The Dark Side of the Moon* viesse finalmente exorcizar tal fantasma, pelo menos um dos integrantes do Pink Floyd ainda podia sentir sua gélida presença.

1 “Acho que vou comprar um time de futebol pra mim.” (N.T.)

2 Uma versão quadrifônica de *The Dark Side of the Moon*, mixada por Alan Parsons, foi lançada pouco depois da versão estéreo convencional do álbum, mas acabou sendo recolhida. “O som quadrifônico teve uma morte horrível”, diz Parsons. “Ninguém acreditava nele; realmente, não era grande coisa. O equipamento não funcionava, e o vinil não era suficientemente robusto para reproduzi-lo.”

3 Redução gradual do som até desaparecer. (N.T.)

4 Os vocais de Doris Troy, Liza Strike e Barry St. John podem ser ouvidos no *single* de John Lennon de 1971, “Power to the People”.

5 “Deitado inerte ao sol” e “Cansado de ficar deitado ao sol”. (N.T.)

6 “Lembrança das coisas passadas” e “Em busca do tempo perdido”. (N.T.)

7 A EMS também fabricava uma unidade de efeitos de guitarra chamada Hi-Fly, usada por David Gilmour em *The Dark Side of the Moon*. Segundo Alan Parsons, “ela introduziu alguns efeitos de distorção, tinha uma boa fase e ADT [Automatic Double Tracking].” Pode-se ver Gilmour usando o dispositivo em Abbey Road nas seqüências de *Live at Pompeii*.

8 Em alemão, “tempestade e impulso”, título de um drama do alemão Klingler, de 1775, que deu o lema ao movimento romântico germânico.

9 A primeira versão de *Live at Pompeii* estreou no Festival de Cinema de Edimburgo, em setembro de 1972. A versão seguinte, com o acréscimo de cenas rodadas em Abbey Road, foi distribuída em 1974 e depois lançada em vídeo. Em 2003, foi lançado um DVD intitulado *Live at Pompeii — The Director’s Cut*, incluindo seqüências substanciais em preto-e-branco filmadas em Paris, em dezembro de 1972.

5.

Equilibrado na maior onda: *Dark side*,
fase três

“ACHEI UMA IDÉIA INCRÍVEL”, diz Roger Waters. “Escrevi todas as perguntas numa série de cartões e os arrumei em ordem determinada. Uma *tonelada* de pessoas participou. Cada um lia o cartão de cima e respondia, sem que houvesse mais ninguém na sala. Depois botava o cartão de lado e respondia o seguinte. Assim, por exemplo, se a pergunta era: ‘Quando foi a última vez que você foi violento?’ , a pessoa respondia; então o cartão que vinha a seguir perguntava ‘Você tinha o direito?’. O objetivo era estimular as pessoas a falarem de maneira a proporcionar um colorido essencial ao disco.”

Foi quase no final das gravações de *Dark Side* que Waters apareceu com um de seus esquemas mais inspirados: acentuou os temas que compunham o conceito do álbum com vozes humanas que respondiam a perguntas que tinham a ver com as preocupações expressas nas letras. Waters lembra de umas 15 perguntas: para aquecer os entrevistados, as primeiras indagações eram inócuas, como “Qual sua cor favorita?” e “Qual a comida de que mais gosta?”, antes de se dirigirem para áreas mais delicadas. As perguntas sobre violência eram ligadas a outras relativas à insanidade (“Já pensou que está ficando louco?”) e à morte (“Tem medo de morrer?”). A última era sobre o disco em si: “*The Dark Side of the Moon* é sobre o quê, afinal?”

O elenco que a banda requisitou vinha de duas frentes: os funcionários e ocupantes temporários de Abbey Road (“Eu agarrava as pessoas nos corredores, quem quer que estivesse no prédio”, diz Waters) e da equipe técnica e logística das excursões do Pink Floyd, alguns dos quais estavam em Abbey Road para dar assistência à banda: seu *road manager*, Peter Watts, a namorada dele (conhecida, por algum motivo, como Puddie), um inglês do norte com voz áspera chamado Chris Adamson, figura conhecida como Liverpool Bobby, e um lendário *roadie*¹ chamado Roger “The Hat” Manifold, cujo estilo de vida trapalhão e divertido sugeria ser um alvo ideal.

Quando ele foi encontrado, Waters havia perdido os cartões, e por isso a entrevista foi conduzida como um diálogo-padrão. Possivelmente incrementada por um baseado ou dois, a conversa começou com Manifold jovialmente estipulando os seus termos — “se eu participar dessa porra de trabalho, espero que vá ganhar meu disco de ouro no final” —, antes que as

perguntas começassem para valer. Os melhores momentos da fita, transmitidos por um documentário radiofônico inglês em 1976, foram estes:

Roger Waters: Vamos ver... o que seria melhor, realmente... isto é, pode ser que eu recorra a você de vez em quando. Poderia até ter que lhe fazer uma pergunta... Mas o melhor seria realmente você falar a respeito... pois eu já lhe disse do que se trata o disco.

Roger Manifold: Certo, mas falar pra você de que forma?

RW: Do jeito que você quiser.

RM: Aaaah...

RW: Quer que eu faça algumas perguntas?

RM: Acho que é melhor, cara.

RW: Você está na estrada há dez anos, não é? Um monte de coisas aconteceu... Queremos saber o que você pensa a respeito de vários assuntos...

RM: Saquei. *Saquei!*

RW: Como é o convívio com as bandas, a vida na estrada e o que acha de outras coisas também.

RM: Certo.

RW: Veja, algo muito interessante, por exemplo... Qual é a sua opinião pessoal... Por que você acha que muitas bandas se separam?

RM: Egotismo, eu diria. Bom... é principalmente pelo egotismo. Esta é uma razão. Existem outras, cara, mas esta é a principal. Eu diria que... bem... é a que me vem imediatamente à cabeça. Egotismo.

RW: Acho que concordo com isso.

RM: Ummmm. Quero dizer... Você deve saber como são os músicos.

RW: Como são os músicos?

RM: Bom, sabe como é, realmente eles deviam ser pessoas normais... Mas alguém me disse certa vez que um artista de verdade tem o direito de ser temperamental. Acho que tive o azar de conhecer todos os artistas temperamentais dessa profissão. Ah! Eles são temperamentais, é tudo.

RW: Por que acha que são temperamentais?

RM: Por causa da natureza do trabalho que fazem.

RW: Acha que pode ser porque eles recebem muito poder?

RM: Não... definitivamente não. Eu diria que sofrem muitas pressões. [Recebem] muitos ideais falsos... Como estamos indo?

RW: Bem.

RM: Chocante.

RW: Vou encampar um pouco disso para mim. Não se incomoda se eu lhe repassar um pouco também?

RM: À vontade.

RW: Certo...

RM: O choque inicial passou!

RW: Ok. Foi uma resposta muito boa.

RM: Obrigado. Levo dez numa escala de um a dez?

RW: Leva.

RM: Chocante.

RW: Você leva 11 numa escala de um a dez por esta. [Acende o que pode ou não ser um cigarro, tosse]. Certo, que mais havia a dizer? Eu lhe digo que havia outra coisa, que [Liverpool] Bobby podia ter mencionado, mas acho que não foi bem explicada na pergunta, então ele não chegou realmente a falar a respeito... E se trata de uma faixa do disco sobre violência, certo...

RM: Ah, sim. Estou por dentro.

RW: E se chama “Us and Them”, simplesmente porque quando você está numa situação violenta existe sempre um você, que...

RM: Saquei.

RW: Certo... e existem eles. E são duas coisas muito diferentes. E uma das perguntas que fizemos aos outros foi: qual a última vez que você deu porrada em alguém? Por que fez isso? Acha que estava certo?

RM: Ah, sim. A última vez que dei porrada em alguém foi há bem pouco tempo, na verdade. Eu rodava de carro para Northwood Hills, onde meu irmão mora, e um cara na minha frente dirigia seu carro e, de repente, parou, abriu a porta e, de onde eu estava, no meu caminhão, pude ver que ele nem olhou pelo espelho retrovisor. Simplesmente abriu a porta, o que me obrigou a dar uma guinada para o outro lado da rua. Por pouco não bati num carro que vinha no sentido contrário. Então encostei e, como um bom cavalheiro, fui até ele e disse “Ei, cara, saca só... isso não foi legal. A coisa certa, se você vai parar o carro, você pára, mas olha no espelho e olha bem antes de abrir a porta. Mas você não fez isso e, cara, quase custou a minha vida.” Ele foi muito grosseiro... Na verdade, suas últimas palavras para mim foram “seu cabeludo imbecil”. Então me senti forçado. Bom, vendo

que ele era rude, eu tinha de... A retribuição estava à mão. Essa foi a última vez que fui violento, uns três dias atrás.



Roger "The Hat" Manifold, o *roadie* cujas opiniões cristalizaram alguns dos temas-chave do álbum. (Acima) Gerry O'Driscoll, o zelador de Abbey Road, atraído para uma entrevista em *Dark Side*. (Abaixo)

RW: Acha que você tinha justificativa? Deu um soco nele...

RM: Definitivamente, sim, definitivamente. Porque quando você está dirigindo, quero dizer, se você encontra uma pessoa que é grosseira... elas podem até te matar. Então se você dá nelas um choque rápido, curto e grosso, não voltam a fazer aquilo. Sacou? Quero dizer, ele se safou numa boa, porque eu podia ter-lhe dado uma surra... Só acertei um soco! [Risos]

RW: Certo. Outra coisa que nos interessa... Tem uma faixa no álbum sobre... ir desta para melhor.

RM: Xô... agourento!

RW: Como se sente a respeito disso? Tem medo?

RM: Da morte? Uau. O que é isso... cara, me diga. Não sei. Uma vez tive minha cabeça lida por uma garota que estava nessa transa de astrologia. Dei a ela minha data de nascimento e tudo mais. Você saca isso? Cara, ela me disse para onde minha energia estava canalizada e falou que um destes canais eram "experiências". Assim, quando você der de cara com a morte

vai ser uma nova “viagem”, não vai? Como nunca experimentei isso antes, então vai ser legal. [Risos.] Não me chateia de maneira alguma. Vivo hoje, morto amanhã. Sou assim. Não há com o que se preocupar. Nunca me preocupei. É uma coisa nova, não é?

RW: Acha que um dia vai... quero dizer, quando estiver mais perto dela?

RM: Não, não... Bom, é uma coisa que nunca sai de moda, não é? [Risos]

Além da equipe que trabalhava com o Pink Floyd, as perguntas de Waters também foram respondidas por um número de pessoas fora do círculo da banda. Gerry O'Driscoll, um irlandês de meia-idade que era um dos “casacos marrons” (zeladores) de Abbey Road, contribuiu com uma série de respostas simples e diretas que culminaram com a indagação sobre o título do álbum: “Não existe lado escuro da Lua, na verdade. Se querem saber, lá é tudo escuro. A única coisa que a faz parecer iluminada é o Sol.”

Alguns nomes mais famosos concordaram também em participar. O grupo de Paul McCartney nos anos 1970, Wings, também estava em Abbey Road, trabalhando no álbum que se chamaria *Red Rose Speedway*. Waters aproveitou para agarrar o guitarrista irlandês da banda, Henry McCullough — que respondeu às perguntas sobre violência com a lembrança de um incidente do Ano-Novo de 1972, quando estava “bêbado demais” para saber se tinha razão — e Paul McCartney. Na lembrança de David Gilmour, o ex-Beatle foi evasivo demais para oferecer qualquer material satisfatório. “Era muito esperto, muito fechado. Não queria dar nada. Nós queríamos pessoas que fossem abertas e diretas.”



Roger Waters com os roadies Alan Stiller (esquerda) e Peter Watts (centro), cuja risada maníaca foi um perfeito acréscimo ao álbum.

Roger Waters, porém, alega que a inadequação de McCartney se baseava inteiramente em outro problema. “Ele foi a única pessoa que achou necessário interpretar, o que era inútil, obviamente. Achei realmente interessante que ele fizesse aquilo. Estava tentando ser engraçado, mas não queríamos nada daquilo.”

McCartney não foi o único entrevistado cujas contribuições foram parar na lata de lixo da sala de edição. Alan Parsons também concordara em participar, sentado, sem jeito ao longo das perguntas de Waters até pegar o último cartão e ser forçado a pensar no que significavam as músicas em que havia se ocupado durante grande parte dos últimos sete meses. “Fiz papel de bobo”, diz ele. “A pergunta era: ‘Na sua opinião, *Dark Side of the Moon* tem a ver com o quê, afinal?’ Eu realmente não tinha a menor idéia. Não dei uma resposta suficientemente interessante para ser usada no álbum.”

O material que foi combinado com a música, porém, operou uma espécie brilhante de magia. O tema subjacente da insanidade foi

perfeitamente cristalizado pela risada maníaca de Peter Watts, pelas palavras de Chris Adamson — “Sou louco há caralhadas de anos, absolutamente, anos” — e por uma contribuição maravilhosamente enfática de Gerry O’Driscoll: “Sempre fui louco. Sei que sou louco como a maioria de nós. É muito difícil explicar por que você ficou louco, mesmo que não seja louco.” Driscoll também se supera novamente em “The Great Gig in the Sky”: “Não tenho medo de morrer. Qualquer hora serve. Não me importo. Por que deveria ter medo de morrer? Não há motivo para isso. Você tem de ir um dia.”

O lamento de “Us and Them” diante do fato de que o conflito humano é tão comum a ponto de parecer extremamente trivial se reflete na música por uma colagem de citações dos já mencionados Henry McCullough, Puddie, O’Driscoll e Chris Adamson, trazida à cena no meio do fade-out de “Money”. Seis minutos depois surge a voz de Roger Manifold: “Quero dizer, elas podem até te matar. Então se você dá nelas um choque rápido, curto e grosso, não voltam a fazer aquilo. Sacou? Quero dizer, ele se safou numa boa, porque eu podia ter-lhe dado uma surra... Só acertei um soco... Boas maneiras não custam nada, custam?”

Talvez o principal motivo por que tais momentos foram tão bem-sucedidos resida no fato de refletirem a intenção mais importante de Roger Waters. Ao escrever sobre os aspectos fundamentais da vida moderna e os articular com uma ausência deliberada de artifício e afetação, pretendia claramente resumir experiências verdadeiramente universais. Nesse sentido, o coro de pensamentos, anedotas e declarações salpicados no disco fazem um sentido perfeito, estendem implicitamente o seu alcance para além da vida de quatro músicos ingleses e entram nos domínios do homem comum. Segundo a própria avaliação de Waters, as vozes são “humanas e verdadeiras... têm uma pungência e poder genuinamente suas”.

À ALTURA EM QUE os elementos falados foram acrescentados à música, o Pink Floyd e Alan Parsons tinham ganho um novo cúmplice criativo. Chris Thomas era um produtor de 26 anos que tinha entrado na profissão graças ao respeitado George Martin, com quem trabalhara em *The Beatles*, mais conhecido como “O Álbum Branco”. Além do trabalho na sala da técnica, ele tocou mellotron na faixa “The Continuing Story of Bungalow Bill”, e cravo em “Piggies”, de George Harrison. Depois disso, seguiu para aperfeiçoar seu talento trabalhando com Procul Harum, antes de produzir

Paris 1919, álbum admirado pela crítica que marcou um divisor de águas para John Cale, fundador do Velvet Underground —, gravado pouco antes da chegada de Thomas a Abbey Road.

Alan Parsons, cujas opiniões sobre as contribuições de Thomas ainda se caracterizam por um fino traço de ressentimento, depois descreveu os motivos por trás da sua contratação: “A banda achava que precisava de um par de orelhas fresco... o que era provavelmente uma idéia justificada.”

Roger Waters depois afirmou que a contratação de Thomas diminuiu o simples problema da exaustão. A banda, disse ele, havia “ficado sem energia.” David Gilmour, em contrapartida, há muito acredita que Thomas foi recrutado como um meio de apaziguar a divisão crucial entre ele e Waters, baseada parcialmente no apego de Waters ao ambiente enxuto que tanto admirara no disco John Lennon/Plastic Ono Band. “Roger e eu, como sempre, discutíamos e brigávamos sobre como deveriam ser as coisas na mixagem geral”, disse Gilmour mais de 30 anos depois. “Eu era a favor de um som mais úmido, com mais eco, e de coisas como as vozes aparecendo mais sutilmente dentro da massa da mixagem. Roger queria tudo mais seco, mais limpo e claro.”



Abbey Road, janeiro de 1973. Richard Wright vai buscar a sobremesa de Nick Mason, e Roger Waters faz charme para a câmera.

Suas lembranças batem com as de Nick Mason: “Dave queria um pouco mais de eco, e Roger gostava das coisas mais secas. Um dos motivos por

que Dave ficou particularmente satisfeito com a idéia de usar Chris Thomas para fazer a mixagem do álbum foi porque ele sabia que Chris gostava daquele som com mais eco. Achou que as coisas penderiam para o seu lado.”

Thomas, que só aumentou a confusão, afirmou depois que tais relatos tinham pouca base na realidade: “Não havia diferença de opinião entre eles”, disse. “Não lembro de ter ouvido Roger uma só vez dizer que queria menos eco. Na verdade, não havia nenhum indício de que depois eles se separariam. Era uma atmosfera muito criativa. E muito divertida.”

Qualquer que fosse a razão por trás da indicação de Thomas, Nick Mason testemunha sobre o que realmente importava: o trabalho do novato nas gravações assegurou que os dois lados ficassem contentes. “O legal foi que nunca ouvi Dave ou Roger dizerem: ‘O problema é que teria ficado melhor se houvesse um pouco mais, ou um pouco menos, de eco’. Chris acertou na medida”, diz Mason.

A banda pode ter rapidamente apreciado o trabalho de Thomas, mas, de início, ele ficou pelo menos um pouco desapontado com o que ouviu. *The Dark Side of the Moon*, afirmou mais tarde, parecia uma admirável coletânea de peças individuais. Thomas esperava algo mais dentro das linhas das experimentações esparramadas e floridas em que o grupo baseara tanto do seu trabalho pós-Syd Barrett. “O álbum anterior era o *Meddle*, que tinha ‘Echoes’. Esperava que fossem explorar algo nessa linha”, refletiu depois. “Mas *Dark Side* era apenas um punhado de canções. Punhado de canções foi o que sempre fiz, por isso pensei: ‘Que bom, Pink Floyd. Vou fazer algo fora do comum.’ Mas não era realmente o caso.”

Tendo deixado passar essa sensação de anticlímax, Thomas começou a trabalhar. A capa do disco lhe daria um modesto crédito de “Mixagem supervisionada por”, embora ele sempre alegasse que seu papel foi um pouco mais amplo. “Fui chamado no final do disco, mas como produtor”, disse. “Não foi só mixagem, foi mixagem e gravação.”

No período em que Thomas esteve no estúdio houve grandes mudanças nas músicas que a banda havia gravado. Por exemplo: a sensação inata de espaço do material foi desenvolvida ainda mais por momentos inspirados de enxugamento das canções. Passagens iniciais de “Brain Damage” e “Us and Them” eram um tanto sobrecarregadas pela uivante guitarra solo de Dave Gilmour e pelo saxofone de Dick Parry; à medida que tais adornos foram reduzidos, as canções assumiram um novo ar de imediatismo. Melhor ainda,

o vocal em “Us and Them” foi tratado com uma batida em eco perfeita (“Us... us... us... us... us / And them... them... them...”) que servia para sublinhar o alcance universal desses sentimentos. Nos concertos seguintes ao lançamento do álbum, um filme acompanhando grandes massas de londrinos deslocando-se de trem para o trabalho tornava a mensagem explícita.

Por sugestão de Thomas, “Money” foi reforçada com o acréscimo de outra guitarra. “Achei que era um riff tão fabuloso que sugeri que gravassem as guitarras para injetar mais potência.”

Ele também trabalhou na criação de última hora de “Speak to Me”, a abertura de um minuto que foi novamente trabalhada para a introdução de *Dark Side*, mas que vigorava desde o início e recebeu esse nome por causa das instruções iniciais de Roger Waters para seus entrevistados. Com alguns elementos das canções já gravadas (os relógios de “Time”, o *loop* de “Money”), também recorria a três outros sons: batidas de um coração, simuladas por um *loop* a partir do bumbo de Nick Mason, que também conduziria o álbum ao final; retalhos de falas e risadas de Gerry O’Driscoll, Chris Adamson e Peter Watts; e um som de helicóptero — sombras do Vietnã, talvez? — extraído do Synthesizer A. A peça foi creditada a Nick Mason, que reivindicou crédito por “uma montagem que fiz com a música existente”. Roger Waters depois defendeu que a autoria era dele e justificou o crédito ao colega como um acesso de generosidade.



David Gilmour fotografado enquanto trabalhava em acréscimos finais, não utilizado, para “Brain Damage”.

TALVEZ O MAIS NOTÁVEL seja que foi exatamente enquanto Chris Thomas estava em Abbey Road que a banda gravou um dos elementos mais transcendentais de *Dark Side*. “The Great Gig in the Sky” ainda estava inacabada: apresentava, assim como nas interpretações ao vivo, as vozes cristãs que datavam da sua primeira encarnação como peça para órgão e necessitava algo um pouco mais atraente. Não se sabe ao certo quem sugeriu que uma cantora completasse a música. (“Não lembro de quem foi a idéia de ter alguém uivando em ‘The Great Gig in the Sky’”, diz Waters). Mas a sugestão de trazer uma vocalista de estúdio chamada Clare Torry — cujos vocais também definiriam o momento climático de “Speak to Me” — foi com certeza de Alan Parsons.



Clare Torry. Sua contribuição para “The Great Gig in the Sky” foi o golpe de mestre final em *Dark Side*.

“Ela havia feito um álbum de covers”, diz ele. “Recordo-me de que fez uma versão para “Light my Fire”, mas não lembro de mais nada do disco. Era popular na época fazer covers e colocá-los em compilações: isso foi antes que as pessoas se dessem conta de que podiam ter as gravações originais. Eu achava que Clare tinha uma grande voz. Quando a banda começou a coçar a cabeça e perguntar ‘Quem é que vamos chamar?’, eu

disse: ‘Tenho uma idéia. Conheço uma garota. Acho que ela seria realmente boa para fazer isso.’”

Clare Torry, com 22 anos na época, dividia seu tempo entre o trabalho como cantora de estúdio e os deveres de compositora contratada por um selo chamado Valley Music. Ela tinha realmente aparecido numa quantidade de coletâneas baseadas em covers — ao lado de cantores de estúdios como o então ainda desconhecido Elton John —, mas não tem nenhuma lembrança da canção mencionada por Parsons. “Não me lembro de ter jamais cantado “Light my Fire”, diz. “E se era uma compilação, os rapazes sempre faziam os vocais masculinos. Eram discos com versões bem semelhantes. Uma coisa da qual nunca fui acusada é de cantar como Jim Morrison.”

Pelo que se lembra, ela havia conhecido Parsons quando participava de uma gravação anterior em Abbey Road.

Seja como for, Clare Torry foi convocada inicialmente em meados de janeiro. Perguntaram se podia comparecer ao estúdio o mais rápido possível. “Não sabia muito sobre o Pink Floyd. Conhecia ‘See Emily Play’, mas não havia me atraído muito. Não era minha banda favorita. Se fossem os Kinks, me sentiria nas nuvens.”

Seus outros compromissos — somados, talvez, à indiferença pelo Pink Floyd — fizeram com que a banda tivesse de esperar ao menos uma semana: tendo negociado um cachê de 30 libras (cerca de 50 dólares), Torry apresentou-se em Abbey Road no começo da noite de 21 de janeiro, um domingo.

“Não disseram muita coisa”, lembra ela. “Dave Gilmour era o único que realmente se comunicava comigo. É a lembrança que persiste. Cheguei, e eles falaram: ‘Estamos gravando este álbum e temos uma faixa em que não sabemos exatamente o que fazer.’ Explicaram-me do que tratava o álbum: nascimento, morte e tudo o que vem entre os dois. Achei uma coisa um tanto pretensiosa, para ser franca. E disse: ‘Muito bem, toquem a música para mim.’ Depois de ouvi-la, perguntei: ‘O que vocês querem?’ Falaram: ‘Não sabemos.’”

Na lembrança de Clare Torry, o tema da canção, a morte, não entrou na conversa. A instrução muito genérica de Gilmour era assegurar que sua participação fosse de certo modo “emocional”. “Eu disse: ‘Deixem-me ir ao estúdio, colocar os fones de ouvido e fazer uma tentativa.’ Comecei no estilo ‘Ooh-aah, baby, baby... yeah, yeah.’ Eles disseram: ‘Não, não... Se a

gente quisesse isso, chamava a Doris Troy. Tente notas mais longas.’ Enquanto prosseguíamos, eu me familiarizava mais com a música. Houve outras conversas, e me lembro de pensar: ‘Realmente, não sei o que fazer. Talvez seja melhor eu agradecer e desistir.’ Não estávamos progredindo: não tínhamos chegado a *nada*.

“Foi quando pensei: ‘Talvez eu devesse fingir que sou um instrumento.’ Então falei: ‘Rolem a fita de novo.’ Uma das minhas lembranças mais duradouras é que havia um adorável equilíbrio no playback que ouvia pelos fones. Alan Parsons conseguiu um maravilhoso som na minha voz: com eco, mas não muito. Era tudo bastante envolvente, o que, para uma cantora, traz sempre inspiração.

“Comecei a encontrar aquela seqüência de notas”, conta ela, “e eles disseram: ‘Muito bem, esse parece o caminho certo.’ Pedi para tocarem a fita de novo. No final da primeira tomada, Dave Gilmour disse: ‘Faça outra... porém ainda *mais* emocional.’ Então gravei uma segunda tomada. E ele disse: ‘Acho que podíamos fazer outra ainda melhor.’ Comecei e, no meio do caminho, percebi que estava me tornando repetitiva; derivativa. Começava a soar forçada. Então disse: ‘Acho que vocês já têm o suficiente.’ Na verdade, achei que soava como miados de uma gata no cio.

“Creio que Rick Wright falou depois que eu estava aborrecida. E *estava*. Falei ‘Muito obrigada a todos’ e me mandei. Às dez horas estava jantando com meu namorado.”

Se o relato de Clare Torry sugere uma eficiência bem profissional, ela também lembra que sua interpretação no estúdio foi mais que exaustiva. “Foi *extremamente* cansativo”, diz ela. “Gotas de suor escorriam por meu corpo. Eu não poderia fazer aquilo hoje: precisaria de um intervalo de meia hora entre cada tentativa.”

Embora a reação do grupo ao que ela gravara pareça estar suavizada pelo habitual comedimento, eles ficaram no íntimo entusiasmados. “Ela não parecia ser capaz daquilo”, diz David Gilmour. “Tivemos de encorajá-la um pouco. Passamos algumas dicas de dinâmica: ‘Talvez você gostasse de fazer esta passagem mais calma e aquela outra mais alta.’ Mas ela foi fantástica.”

Seu elogio não poderia ser mais justo. A contribuição de Clare Torry vingou gloriosamente onde os efeitos de fita com falas e as gravações de Parson da Nasa tinham até então fracassado. Explorava o drama tumultuoso a que o grupo aspirava — o que não diminuiu quando ela emitiu uivos que poderiam ser interpretados como orgásticos, ou aterrorizantes (ou ambos).

A questão de semanas para que *Dark Side* fosse prensado, ela havia contribuído com o último trunfo que faltava ao disco.

Ao se afastar a pé de Abbey Road, porém, Torry supôs que sua gravação seria rejeitada. “Parecia esganiçada”, diz ela. “Achei realmente que ela nunca veria a luz do dia.”

Desde 1968, as sessões de gravação do Pink Floyd abrigavam um ritual recorrente: Storm Thorgeson e Aubrey Powell (também conhecido como Po) iam ao estúdio se colocar a par das maravilhas planejadas para o próximo álbum da banda e a partir daí começar o trabalho de arte da capa que acompanharia o disco. A informação que recebiam era acrescentada a uma rede de idéias que era constantemente aumentada e atualizada. Na lembrança de Powell, os velhos companheiros de Cambridge do Pink Floyd eram criativamente tão hiperativos como a banda. “Eu acabava sendo o cara que fazia a parte dos negócios e da fotografia. Storm, sem nenhuma discussão, era o principal designer. Tinha um grande talento para imagens e design; eu trabalhava na execução da idéia, o estilo para o seu conteúdo.

“A Hipgnosis funcionava assim: geralmente, trabalhávamos o dia inteiro no estúdio e, duas vezes por semana, nos encontrávamos às nove horas da noite e trabalhávamos até as três da manhã, encarando uma maratona de idéias. Talvez só Storm e eu, às vezes alguns amigos se juntavam a nós, ou o cara da gráfica que fazia a nossa impressão também podia estar lá. Sentávamos e digeríamos a informação por um momento: ‘Há um álbum novo do Pink Floyd para sair. Temos algumas letras aqui. O que acham?’

“Nick Mason e Roger Waters eram os mais sintonizados com o que fazíamos”, ele continua. “Estavam sempre atentos. Nick sempre tinha comentários bem-humorados sobre as coisas e Roger era muito direto sobre o que achava que iria funcionar. Mas nunca mudaram nenhum dos nossos designs. Nunca havia sugestões do tipo ‘Você não podia colocar uma casa suburbana atrás da vaca?’ Eram muito bons em saber delegar esse trabalho para nós.”

Embora a banda permitisse numa boa que Thorgeson e Powell tivessem algo próximo da autonomia artística, os designs que elaboravam capas para o Pink Floyd geralmente incorriam na ira certa das mentalidades mais convencionais da gravadora da banda. No início dos anos 1970, a idéia de que capas de disco podiam também se impor como exemplos de arte de qualidade ganhava rapidamente terreno, mas uma grande parte do pessoal da EMI em Londres esperava desenhos de capa que simplesmente

ajudassem a vender o disco que vinha dentro. A vaca solitária na frente de *Atom Heart Mother*, portanto, não causou pouca inquietação. “A gravadora ficou apoplética”, diz Powell. “A reação foi ‘Que porra é essa?’ Não conseguiam compreender que era algo original e diferente.”

“Havia um cara chamado Ron Dunton: sujeito grande, gordo e jovial que era encarregado do departamento de capas de álbuns. E sempre que alguém ia lhe apresentar algo, ele dizia: ‘E como você descreveria isso? Que coisa é essa?’ Ele odiava o Storm e a mim. ‘Onde estão os dizeres? Que quer dizer, não vai haver nada escrito na capa? É melhor eu falar com alguém da direção a respeito disso.’ Mas como éramos empregados pela banda, tínhamos poder. Era maravilhoso ficar na minha e dizer: ‘Vai ser isso aí mesmo.’”

Se uma visão retrospectiva mostra Ron Dunton como o incurável careta opositor dos designs que se tornariam ícones, não se pode desconsiderar que, mesmo intencionalmente, às vezes alguns trabalhos da Hipgnosis ficavam um pouco abstratos demais. O período imediatamente anterior a *The Dark Side of the Moon* ofereceu dois exemplos perfeitos: a arte de capa de *Obscured by Clouds*, uma fotografia indecifrável de um personagem masculino do filme de Barbet Schroeder; e a imagem que adornava *Meddle* — uma orelha humana coberta por gotículas de água. “A água é variável e ainda assim controlável”, explicou Thorgeson, lembrando tempos depois. “A água se deixa iluminar muito bem. É evocativa, serena, misteriosa, poderosa.”



Roger Waters e David Gilmour compartilham suas idéias com Storm Thorgerson, principal designer da Hipgnosis.



Aubrey "Po" Powell nos bastidores em Birmingham, na Inglaterra, com Waters e Gilmour.

Powell, no entanto, tinha uma opinião muito mais negativa. “*Meddle* foi uma mixórdia. Odiei aquela capa. Não acho que fizemos justiça ao grupo nessa ocasião, absolutamente. É um trabalho sem convicção.”

Na época, ele julgava que suas frustrações também eram compartilhadas pela banda. “Acho que era o tipo de coisa da qual queriam se afastar. Acredito também que alguma coisa lhes foi soprado no ouvido pela gravadora e sua direção.”

No início de 1973, portanto, era imperativo para o Pink Floyd escapar finalmente das sombras da era Syd Barrett, por isso Thorgeson e Powell tinham a sensação de que era hora de um lance maior e definitivo. “O Pink Floyd se tornaria uma banda medíocre se continuasse a fazer as coisas que havia feito no passado.... Porque, é preciso lembrar, a onda hippie estava começando a passar àquela altura”, diz Powell. “Tinham que *partir* para algum lugar ou sair de cena. Era crucial que algo saísse do álbum. O mesmo se aplicava ao design.”

O que se fazia necessário foi rapidamente cristalizado numa instrução de uma fonte deveras improvável: Rick Wright disse a Powell e Thorgeson que eles deveriam tentar uma coisa “mais esperta, mais enxuta — com mais classe”.

AUBREY POWELL E STORM THORGESON puseram-se a pensar sobre o tipo de tema que poderia ilustrar o design. “Tive várias conversas com a banda sobre o que eles queriam na capa”, lembra Thorgeson. “Roger explicou o lance intelectual da música; o tema da loucura. A maluquice do rock ‘n’ roll e a loucura em geral.”

“Quando *The Dark Side of the Moon* era mencionado,” diz Aubrey Powell, “isso sempre se dava no contexto do fundo da mente; algo a ver com o desconhecido. Porque na época o lado escuro da Lua não era conhecido. Sempre fora considerado uma metáfora para o outro lado da loucura. Para mim, isso sempre esteve claro.”

O que Thorgeson e Powell criaram, porém, tinha uma ligação muito tênue, quando não inexistente, com tais preocupações. A imagem de um prisma estava em suas cabeças havia muito tempo, graças — na lembrança de Powell, pelo menos — a um livro que Thorgeson trouxera para uma das sessões de maratona intelectual deles. “Nas reuniões que fazíamos, Storm sempre trazia montes de livros. Frequentemente separávamos imagens para idéias iniciais. Um dos livros que tínhamos, publicado nos anos 1940 ou

1950, estava cheio de fotos em preto-e-branco e uma ou duas em cores. Uma das imagens era de um prisma de vidro, pousado sobre uma partitura de música, sendo atravessado por uma luz. E do outro lado dele, através da partitura, estava o espectro. Lembro-me de Storm ter dito ‘Não é uma imagem fabulosa?’ Um design prismático da Hipgnosis foi logo proposto para ser o logotipo de um novo selo de discos britânico chamado Clearlight, mas não deu em nada.”

Quando a idéia foi reavivada e aplicada ao disco que seria lançado pelo Pink Floyd, Thorgeson alegou que via todo tipo de conexão. “Representava tanto a diversidade como a clareza do som da música. De maneira mais consciente, trabalhava a favor de uma banda com reputação por seus shows de luzes.”

Havia também idéias mais conceituais em jogo. “O triângulo é um símbolo da ambição, um dos temas com que Roger se preocupava.... Havia várias idéias convergindo ao mesmo tempo.”

Além da relevância para o grupo, Aubrey Powell enxergava uma vaga ligação com o público. “As cores do arco-íris eram de longe as preferidas da nação hippie”, diz ele. “A banda não era de hippies àquela altura, mas aquilo era definitivamente característico do tipo de pessoa que comprava os discos do Pink Floyd. Acho que a idéia de um ponto singular refratando-se naquelas belas cores era também simbólico: de um grupo único saíam todas aquelas cores múltiplas.”

Apesar das forças da imagem do prisma, num esboço em cartolinas pretas com faixas de papel colorido, Thorgeson e Powell ofereceram ao grupo uma variedade de idéias, com dez opções de design. A maioria delas se perdeu para a história. “A única coisa de que lembro é que nenhuma delas envolvia a Lua”, diz Powell. “Acho que falamos de queijo por algum tempo, mas não passou da prancheta.”

Trinta e três anos depois, ele só se recorda de uma idéia alternativa: uma capa construída em torno do personagem dos quadrinhos Marvel, o Surfista Prateado, ecoando de certo modo a presença do Dr. Estranho em *A Saucerful of Secrets*. “Todos nós curtíamos os quadrinhos da Marvel e o Surfista Prateado parecia outra imagem fantástica e singular. Nunca teríamos permissão para usá-lo. Mas gostávamos da imagem de um homem prateado, numa prancha prateada, deslizando pelo Universo. Tinha propriedades místicas e míticas.” Ele ri e acrescenta: “Muito cósmico, cara.”

As várias alternativas foram finalmente apresentadas à banda. “Foi em Abbey Road”, conta Powell. “Havia uma certa atmosfera, eu lembro. O ambiente estava à meia-luz. Storm e eu colocamos as artes, esboços em 30x30 cm, em torno dos instrumentos. Roger bateu o olho no desenho do prisma e disse: ‘É este.’ Nick imediatamente fez a mesma escolha, seguido por Dave e Rick.”

“Não sei bem por que aquela tinha tudo a ver”, diz David Gilmour. “Quando Storm mostrou-nos todas as idéias, não havia dúvida: era *aquela*. Uma capa brilhante. A gente podia olhar para ela depois daquele primeiro momento de brilho e pensar: ‘Ora, é uma idéia muito comercial: é muito seca e simples; vai ficar ótima nas vitrines das lojas.’ Não era uma bela foto de quatro garotos saltitando pelos campos. Aquele fato não nos escapou.”

Não houve arte original para *The Dark Side of the Moon*. O desenho do prisma — executado por um funcionário da Hipgnosis chamado George Hardie — foi rascunhado numa série de instruções para os impressores da EMI, que trataram a capa com uma “camada mecânica de tinta”. “Não foi nada difícil de criar”, diz Aubrey Powell. “Na verdade, eu era contra. Porque, sendo um cara voltado para a fotografia, queria fotografar o prisma e fazer a coisa para valer. Parecia algo frio, quase sem espírito. Mas me venceram no grito.”

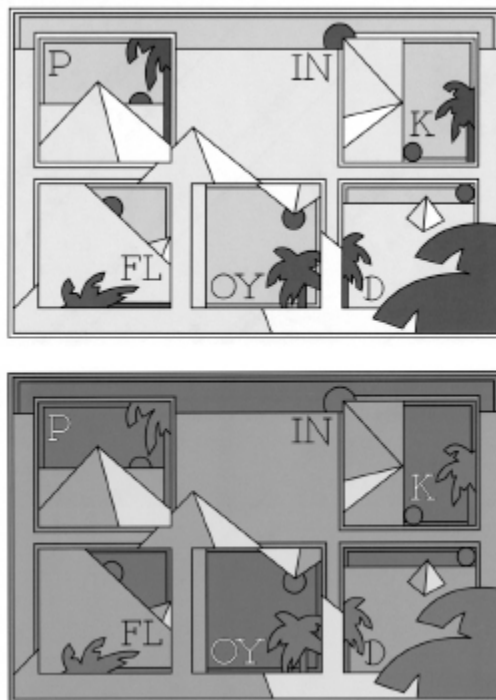
À medida que a idéia progredia, as mentalidades geralmente bolorentas da gravadora informaram à banda que talvez ela tivesse mais dinheiro disponível. Roger Waters pôde assim, sutilmente, fazer uma emenda no plano da Hipgnosis, o que permitiu a inclusão de um elemento que viria refletir o som de abertura e de fechamento do álbum. “No começo”, diz Waters, “era apenas uma capa quadrada. Depois a companhia nos falou que pagaria por uma capa dupla. Então eu disse: ‘Por que não fazemos as cores correrem no meio e botamos a imagem de uma batida cardíaca atravessando a parte interna?’ E foi o que ficou.”

Por sugestão de Storm Thorgeson, outro desenho de prisma foi acrescentado à contracapa e permitiu uma imagem circular, na qual a luz entrava por um prisma e se dividia no espectro, depois penetrava em outro prisma, tornava-se um raio único de novo, e assim por diante. Thorgeson rapidamente percebeu que a idéia permitiria que as lojas de discos criassem mostras contínuas, simplesmente colocando a capa, o interior da capa dupla e a contracapa lado a lado. “Que arranjo fabuloso, estendido por toda a vitrine, até o interior da loja e saindo pela porta para a rua”, ele escreveu em

1997, no seu livro de memórias e portfólio, *Mind over Matter*. “Todo esse raciocínio comercial concentrado não nos levou a lugar algum. Nunca vi esse atributo ser utilizado na venda e na promoção de *The Dark Side of the Moon*.”

Em matéria de vendagem, porém, a Hipgnosis bolou um outro esquema. *The Dark Side of the Moon* viria acompanhado de pequenos adesivos com imagens, em estilo cartum, de pirâmides egípcias e uma lua vermelha, além de dois pôsteres. Um deles se basearia em diversas fotos da banda tocando ao vivo, e o outro traria monumentos egípcios captados em filme infravermelho. Esta última idéia, para deleite de Thorgeson e Powell, implicava uma viagem ao exterior: em vez de procurar imagens adequadas num arquivo fotográfico, estavam muito empenhados em tirar suas próprias fotos.

Assim, Aubrey Powell e Storm Thorgeson — acompanhado da namorada, Libby, e do filho deles, Bill — viajaram ao Egito. “Foi muito estranho”, contou ele. “Naquela época não havia uma grande indústria turística no Egito. Era preciso alugar um carro velho e surrado, rodar até as pirâmides e escolher uma ou duas pessoas estranhas com camelos em troca de algum dinheiro para que servissem de guia.... Sempre me lembro de que fui para lá de noite. Fazia um frio terrível, e a Lua estava visível. Era *realmente* sinistro. Não havia absolutamente ninguém no lugar.



The Dark Side of the Moon era vendido com pequenos aderivos.

“Nos dois primeiros dias e noites, Storm e eu fomos até lá e tiramos centenas de fotografias de todos os ângulos. De perto, de longe, com diferentes luzes, com infravermelho, em preto-e-branco, em cores. No segundo dia, subitamente fui acometido por uma das piores diarréias que se pode imaginar. O Nilo escorria pelo meu rabo. Então tive de ficar para trás naquela noite e Storm foi lá sozinho e fez as fotos em infravermelho que foram usadas nos pôsteres.”

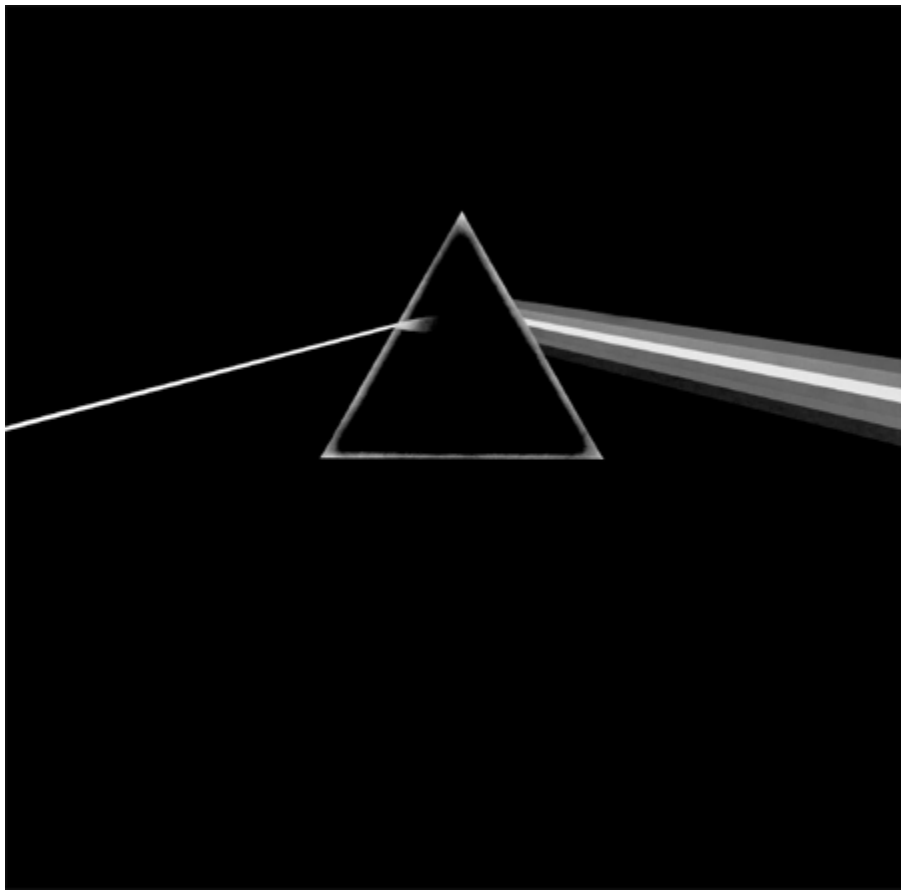
A doença de Powell também atacou a namorada e o filho de Thorgeson, o que significa que este enfrentou o resto da missão só. “Acabei sozinho no meio da noite, parado diante das aterradoras pirâmides sob a Lua cheia, nenhuma alma nas imediações. Estava cagando de medo”, ele escreveu em *Mind over Matter*. “Então, na calada da noite, três figuras se aproximaram... três soldados árabes com armas. Todos os meus medos xenófobos estereotipados vieram rapidamente à minha cabeça. Eu podia ver as manchetes: ‘Com a garganta cortada de orelha a orelha, jovem fotógrafo é encontrado no deserto, seviciado até a morte, espancado e torturado...’ Os soldados foram, naturalmente, muito amistosos e me informaram que estava em território militar egípcio e deveria pensar em partir para casa imediatamente. Mas eu precisava continuar tirando aquelas fotos.... Um

pouco de dinheiro resolveu, e eles se foram, resmungando algo sobre esses ingleses malucos.”

De volta aos limites mais seguros de Abbey Road, o trabalho em *The Dark Side of the Moon* chegou ao fim em 19 de fevereiro de 1973. Pelos padrões modernos, foi a conclusão de um processo penoso em que os vários elementos da música deviam ser manualmente trabalhados enquanto as transições entre cada canção tinham as arestas aparadas e eram arredondadas e suavizadas. Não à toa, David Gilmour comentou depois que “uma mixagem naqueles dias era uma atividade quase tão dura como encarar um concerto”. Acima de tudo, levando em conta que o Pink Floyd atuava na era do vinil, *Dark Side* tinha de ser seccionado nos lados A e B: a divisão crucial caía no final de “The Great Gig in the Sky” e deixava o *loop* de “Money” para abrir o segundo lado do disco.

Em conformidade com os motivos para a sua contratação, a responsabilidade pela mixagem final cabia principalmente a Chris Thomas, que, na lembrança de David Gilmour, cumpriu a tarefa com sucesso e administrou as tensões entre ele e Roger Waters (“Thomas nos ajudou a encontrar uma conciliação entre a minha visão das coisas e a de Roger.”) Até certo ponto, um meio-termo entre a suposta preferência de Gilmour por um som “molhado”, carregado de ecos, e o gosto mais austero de Waters definiu o som da versão final do disco: as dimensões aurais de *Dark Side* foram incrementadas pelo magistral uso da reverberação por Chris Thomas, mas a economia musical exibida — corporificada pelo senso inato de comedimento da banda e pelo enxugamento que Thomas fez em faixas como “Us and Them” e “Brain Damage” — o impediu de assumir qualquer espécie de grandiosidade. *The Dark Side of the Moon* era, assim, ao mesmo tempo impressionante e acessível; o tipo de combinação que uma grande quantidade de grupos de rock ambiciosos havia tentado, mas nunca chegara a alcançar.

“Não tenho certeza de que estávamos lá para a mixagem final do disco”, diz Roger Waters. “Parece esquisito hoje; não posso imaginar *não* me envolver. Acho que teve a ver simplesmente com o cansaço. Ou talvez Dave e eu já tivéssemos começado a brigar em relação a quase tudo, e coubera a um terceiro arrumar a situação. E Chris Thomas a ajeitou mesmo. Fez um disco com um som muito suave. Fiquei feliz com o resultado? É. Lembro de ouvir e pensar: ‘Céus, ficou realmente bom.’”



Storm Thorgerson viajou ao Egito para sacar o clima das pirâmides.

David Gilmour, porém, alega ter demonstrado maior admiração: “Lembro-me claramente do momento: sentei-me, ouvi toda a mixagem do começo ao fim pensando: ‘Meu Deus... fizemos algo realmente fantástico.’”

Roger Waters conseguiu que uma cópia da mixagem final fosse reproduzida em seu próprio rolo de fita, que levou para casa no norte de Londres. “Minha lembrança mais forte de ouvi-la”, diz ele, “foi quando eu a toquei para Judy, minha mulher na época. Ela ouviu tudo do começo ao fim e, quando terminou, caiu em lágrimas. Ficou muito comovida com a música. Pensei: ‘É um ótimo sinal. Decididamente, temos algo aqui.’”

1 Os *roadies* são os responsáveis por transportar e montar os equipamentos das bandas quando estão “na estrada”. (N.T.)

6.

Quando enfim o trabalho está pronto:
The Dark Side of the Moon decola

EMBORA ROGER WATERS PRETENDESSE que *The Dark Side of the Moon* desvinculasse o Pink Floyd dos clichês que cercavam a banda desde a partida de Syd Barrett — psicodelismo, ficção-científica, rock-espacial —, parece que a gravadora não havia captado bem a mensagem. Presumivelmente, graças ao título, o álbum foi lançado no país natal do grupo com uma opulenta festa no Planetário de Londres, atração turística coberta por uma cúpula esférica na qual os visitantes podiam se maravilhar com uma cintilante imitação do cosmo antes de serem encorajados a comemorar suas visitas comprando uma seleção de novidades astrais. Coquetéis foram servidos às oito horas, seguidos por uma audição do disco “sob as estrelas” e “jantar, bebidas e diversões na arcada”. Para demonstrar a irritação do Pink Floyd com o evento, Rick Wright foi o único integrante do grupo a comparecer.

Entre a multidão de pessoas que ocupou um assento para a *première* estava Roy Hollingworth, repórter do jornal *Melody Maker*. Pouco mais de um ano antes, o mesmo periódico havia conjecturado afoitamente que o modelo inicial de *Dark Side* se aproximava de uma “ópera-fantasia espacial”. Naquela noite, sua empatia com a nova criação do Pink Floyd não parecia ter aumentado. “Dez minutos depois de iniciada, a música tornou-se tão confusa consigo mesma que era virtualmente impossível segui-la”, escreveu Hollingworth, com certeza referindo-se à transição de “On the Run” para a estrondosa abertura de “Time”. “Tornou-se cada vez menos atraente e, depois de 15 minutos, decididamente desinteressante.” À altura de “The Great Gig in the Sky” parecia que ele não era o único que havia perdido o interesse. “Uma porção de pessoas começou a tagarelar e a acender cigarros”, continuou. “Pareciam um pouco entediadas. E tinham todo o direito de estar.”

Foi só no final do álbum que Hollingworth começou a sentir algum tipo de ligação com o que ouvira. “Uma canção em particular era tão Syd Barrettiana, que podia ter sofrido influência direta de qualquer das canções de *The Lost Hero*”, disse ele, fazendo referência a “uma voz bem empostada, ecoada e triste, com rimas maravilhosamente óbvias”. Seu relato, desprovido, por algum motivo, dos títulos das canções, sugere que ele podia estar se referindo a “Us and Them” ou a “Brain Damage”; se

fosse à última, a decifração implícita do tema da canção sugeria um súbito ataque de autêntico brilho crítico. “Barrett ainda existe”, concluiu, “e foi agradável ver que a melhor faixa do disco é mais de 80% influenciada por ele. Vou defender isso numa discussão com qualquer um.” Quando o semanário publicou uma resenha completa do álbum, expôs a opinião um tanto quixotesca de que *Dark Side* era “talvez o melhor álbum do Pink Floyd desde *Ummagumma*”.

O *New Musical Express*, felizmente, mostrou-se um pouco mais perceptivo. “Musicalmente, o álbum não é dessemelhante do estilo criado com *Atom Heart Mother* e *Meddle*”, disse a crítica um tanto seca, “ainda que tematicamente seja mais forte, no mais terreno dos assuntos: a loucura.” Nas semanas seguintes, o pessoal do periódico amarrou melhor seu entusiasmo, o que resultou numa extensa saudação ao grupo publicada um mês depois do lançamento de *Dark Side*. “Eles emergiram de seu passado psicodélico mostrando sabedoria, maturidade e consistência,” disse o *NME*. Muitos de seus leitores pareciam ser da mesma opinião: na primeira semana nas paradas britânicas, *Dark Side* aterrissava com estrépito no número quatro da lista de álbuns mais vendidos, entre *Slayed?*, do Slade, e *Billion Dollar Babies*, de Alice Cooper.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, as primeiras notícias davam a entender que o álbum era perfeitamente adequado ao tipo de sucesso que seus autores até então não tinham alcançado. Na visão da revista *Billboard*, *Dark Side* “era um *tour de force* para o letrista Roger Waters”. E prosseguia: “A banda está imersa num programa de densas declarações introspectivas, bem equilibradas pela execução bastante intensa. Isto é música para ser ouvida intensamente.” Como dica para os vendedores de discos que exigiam uma luz instantânea, a *Billboard* declarou que *Dark Side* era “rock de vanguarda feito por uma das mais aventureiras bandas britânicas”.

A revista *Rolling Stone*, por algum motivo, só foi abordar *The Dark Side of the Moon* em maio. Uma resenha de 400 palavras ficou espremida entre um comentário de Lester Bangs sobre *The Best of Bread* (“Eles têm muito sexo em suas canções... Não deixem ninguém lhes dizer que são crianças”) e um tratado um tanto evasivo sobre *Thirty Seconds over Winterland*, do Jefferson Airplane (“um álbum de rock ‘n’ roll muito bom”). A crítica de *Dark Side* foi escrita por Loyd Grossman,¹ um bostoniano de 22 anos cujo estilo de prosa era um pouco mais convencional que a reputação

contracultural da revista. E mesmo que ele evidentemente gostasse muito do álbum, uma visão retrospectiva faz com que pelo menos alguns de seus pensamentos pareçam um tanto bizarros.

“Parece tratar basicamente da fugacidade e da corrupção da vida humana, tema incomum no rock” disse. “‘Time’, ‘Money’ e ‘Us and Them’ podem ser vistas como chaves para compreender o significado (se de fato existe algum significado definido) de *The Dark Side of the Moon*.... Embora seja um álbum conceitual, algumas faixas se impõem isoladamente. ‘Time’ é um belo rock com influência country e um poderoso solo de guitarra de David Gilmour.... A não cantada ‘On the Run’ é um destaque.... O som é luxuriante, com múltiplas camadas, mas permanece claro e bem estruturado.... Existem alguns pontos fracos. Os vocais de Gilmour são às vezes frágeis e sem brilho, e ‘The Great Gig in the Sky’ talvez pudesse ser encurtada ou suprimida. Mas são detalhes.... Existe uma certa grandeza que excede o puro melodrama musical que raramente é tentada no rock. *The Dark Side of the Moon* tem brilho, o verdadeiro brilho que vem da excelência de uma interpretação soberba.”

Qualquer músico teria ficado entusiasmado por esse tributo, mas àquela altura o blablablá dos críticos tinha se perdido na distância. No verão de 1973, o sucesso de *The Dark Side of the Moon* era expressado em termos muito mais excitantes: shows com bilheteria esgotada, discos de ouro e muitos dólares.

LANÇADO NOS ESTADOS UNIDOS em dez de março, *The Dark Side of the Moon* entrou nas paradas da *Billboard* na posição nada empolgante de número 95. No entanto, logo começou a subir, impulsionado pela turnê do Pink Floyd pelo país, cujo oportunismo na escolha do momento a ser realizada dizia muito da crença do grupo de que um estouro era iminente. Haviam começado em quatro de março no Dane County Memorial Coliseum, em Madison, Wisconsin. Quando tocaram o último concerto da excursão, no Bayfront Center, em St. Petersburg, Flórida, o álbum tinha subido para o 42º lugar. E assim continuou até que, em 28 de abril, chegou ao topo, um degrau acima de um disco ao vivo de grande vendagem, *Aloha from Hawaii*. O fato teria dado um tremor na espinha em qualquer jovem inglês que tivesse começado a pegar numa guitarra nos primeiros dias do rock ‘n’ roll: naquela semana, o Pink Floyd era, literalmente, maior que Elvis.

Os shows que em parte projetaram *Dark Side* para um lugar tão estonteante foram bem mais ambiciosos do que tudo o que a banda já havia levado ao palco. Além de David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters e Rick Wright, o grupo era acompanhado por três cantoras que faziam backing vocals — duas das quais, Carlena Williams e Vanetta Fields, depois se denominaram Blackberries — e Dick Parry, cooptado pela turnê para reprisar seus solos de sax em “Money” e “Us and Them”. O sistema de som era um equipamento quadrifônico de tamanho sem precedentes, e a operação das fitas de efeitos foi ensaiada e treinada como nunca. Os elementos visuais do espetáculo eram projetados numa escala que antes teria sido inimaginável: o clímax de “On the Run”, por exemplo, tinha uma réplica de um avião que mergulhava suspenso por um par de cabos de aço paralelos e aparentemente caía sobre o palco.

Se tudo isso às vezes parecia chegar à beira do delírio, a natureza espetacular do novo show podia certamente colocar em relevo as fraquezas do grupo. Uma fita da mesa de som do concerto de 15 de março no Spectrum, na Filadélfia, atesta o domínio magistral da banda sobre as novas músicas, embora também sejam perceptíveis uma ou duas limitações óbvias: em particular o baixo ocasionalmente ruidoso de Waters e os vocais sem potência de Rick Wright nas partes intermediárias de “Time”. Holofotes percorriam o auditório enquanto imagens de relógios eram projetadas no palco, e as vocalistas contribuíam com suas vozes sensuais; no meio de tudo, porém, Wright encontrava-se melancolicamente achatado.

Naturalmente, estas eram preocupações menores. *Dark Side* vendia cada vez mais e acontecimentos ainda mais auspiciosos estavam para se materializar. Muito do sucesso, por certo, estava amarrado à música e ao impacto espetacular das apresentações da banda — mas uma grande parte da exaltação inicial do álbum podia ser atribuída aos esforços concentrados da sua gravadora norte-americana.

Na época do lançamento do disco nos Estados Unidos pela Capitol, o recém-nomeado presidente da companhia era Bhaskar Menon, um imigrante indiano diplomado pela Universidade de Oxford. Tendo trabalhado em Londres como diretor da Divisão Internacional da EMI, fora enviado a Los Angeles para assumir um novo cargo e enfrentar problemas que infernizavam a sede norte-americana da EMI. A companhia perdia dinheiro sobretudo por causa do seu elenco inchado de artistas: na

lembrança de Menon, ele rapidamente cortou o número de contratados do selo de cerca de 400 para 83.

O comportamento polido de Menon fazia parte dos códigos cavalheirescos daqueles aspectos mais antigos da indústria musical inglesa — ainda hoje ele se refere aos quatro membros do Pink Floyd como “os rapazes” —, mas ele também dirigia os negócios com obstinação. Em consonância com tudo isso, se dedicou à tentativa de superar o parco sucesso comercial que havia caracterizado as vendas no país dos álbuns do Pink Floyd até *Meddle*. “Tinha convicção de que os discos anteriores haviam conseguido menos do que deviam. Ali estavam aqueles grandes artistas fonográficos, e não havia razão para que os Estados Unidos não estivessem prontos para eles. Era difícil saber por que as coisas não os haviam favorecido — marketing inapropriado, questões de oportunidade —, mas eu estava absolutamente decidido a fazer com que agora funcionassem.”

Só havia um problema. No final de 1972, o Pink Floyd — e particularmente Steve O'Rourke — estava suficientemente desapontado com o trabalho da Capitol em seu favor e quase havia fechado um acordo com a Columbia, por ter simpatizado com o presidente da CBS, Clive Davis. Alguns relatos da história da banda atribuem a esse lance termos de extremo sigilo (“A Capitol era de fato mantida no escuro em relação aos planos do Pink Floyd”, diz um deles). Bhaskar Menon, no entanto, alega que foi notificado da decisão da banda bem antes do final de 1972, e a partir de então começou a negociar com o objetivo de garantir que o álbum no qual trabalhavam — o último que seriam obrigados a lançar antes de formalmente assinarem um novo contrato — permanecesse de propriedade da Capitol. Menon estava animado pelo sucesso calmo nos Estados Unidos, de *Obscured by Clouds*, um disco cuja arrancada surgira da sua insistência de que o selo logo fizesse da banda uma prioridade.



O presidente da Capitol Records, Bhaskar Menon, e o Pink Floyd em 1972.

A conversa decisiva acontecera em novembro de 1972, quando Menon tomou um avião para Marselha a fim de falar com o grupo num intervalo de suas apresentações com a companhia de balé de Roland Petit. “Nada podia ser feito em relação ao acordo com a

CBS”, diz ele. “Mas também tive conversas com O’Rourke sobre abrir mão de *Dark Side*. Acho que ele provavelmente esperava que eu dissesse ‘Sim, em que termos?’ Mas havia três coisas que me deixavam decidido a trabalhar no disco. A primeira é que seria uma espécie de teste de credibilidade da Capitol, para ver se a companhia podia torná-lo um sucesso. O segundo tinha a ver com o fato de que eu admirava muito a música. E, por último, este disco era nossa jóia. Não era minha prática de gerir negócios abandonar voluntariamente bens que eram de nossos acionistas — como mais um álbum do Pink Floyd.”

O entusiasmo de Menon por *Dark Side*, compartilhado por seus colegas em Los Angeles, fora aceso ao testemunhar as apresentações ao vivo que a banda fizera na primavera e no outono de 1972. “Era absolutamente único: tocou-me como um disco que seria tão crucial como *Sgt. Pepper*”, diz ele enfaticamente. “O fato de que eles haviam tocado as músicas do disco em shows era muito importante: eu e muitas pessoas que trabalhavam na Capitol sabíamos a respeito dele muito antes do lançamento. E o mero espetáculo de sua apresentação o tornava incrível. Quando os vi tocar em 1972, fiquei com a sensação de que era como assistir a uma das grandes óperas de Verdi pela primeira vez. Tive aquele tipo de impacto.”

Como a comparação operística de Menon sugere, na apreciação dele, a nova música do Pink Floyd se baseava em algo que ia um pouco mais fundo do que o imenso potencial de vendas; mesmo em seu contato inicial com *Dark Side*, ele alega ter detectado os contornos básicos dos temas que definiam o álbum. “A música era incrivelmente *estimulante*”, diz. “No início dos anos 1970 — depois da época das drogas e daquele clima tenso e engajado do final dos anos 1960 —, havia um toque maravilhoso de inteligência e sensibilidade. E transmitia uma espécie de desencanto adulto, mas também uma preocupação com o estado do mundo.”

Menon resolveu rapidamente investir nas matérias entusiásticas da imprensa e no devotado público norte-americano que o Pink Floyd havia angariado ao longo do início da década de 1970 para desencadear um movimento sem precedentes: “Uma campanha de marketing mais ampla do que tudo o que a gravadora já fizera.” Se o *modus operandi* do Pink Floyd havia em algumas ocasiões transmitido a idéia de “a arte pela arte”, o lance comercial agora desenvolvia-se com entusiasmo, embora Menon se lembre de que o grupo mostrava-se um pouco menos reticente do que sua reputação sugeria. “Eram quatro pessoas muito ciosas de sua privacidade: não eram do tipo que adorava festas de Disco de Platina”, diz ele. “Mas organizamos uma festa para a imprensa em Nova York, num restaurante, e perguntei a Steve O’Rourke se os rapazes gostariam de comparecer. Não tinha muita esperança de que topassem. Mas vieram. Eram ambiciosos. Viam no disco uma obra crucial. Definitivamente.”

À medida que o álbum era apresentado ao público norte-americano, anúncios (“*The Dark Side of the Moon* — um soberbo disco de ouro que está no primeiro lugar das paradas”) cobriam a imprensa do país. “Us and Them” e “Time” foram editadas em versões condensadas para facilitar a execução pelos programadores de rádio. A partir do momento em que os ouvidos dos DJs foram capturados pelo novo som da banda, admiravelmente compatível com a FM, o resto foi fácil. Alan Parsons assinalou depois: “O álbum era um alimento notável para as rádios dos Estados Unidos. Era muito programável. Se um disc-jóquei quisesse tocar duas ou três músicas, uma após a outra, ele tinha o seu trabalho perfeitamente facilitado porque as transições das faixas foram cuidadosamente trabalhadas.”

O resultado de tudo isso ficou logo evidente na ascensão da banda ao topo das paradas. Mas Menon, mancomunado com Steve O’Rourke (“Steve

era determinado; tinha uma boa cabeça, nunca ficava ansioso demais”, diz ele), possuía planos ainda mais ambiciosos: romper uma das regras tácitas do Pink Floyd e promover *Dark Side* com o lançamento de um single. “Foi preciso uma quantidade considerável de persuasão; eles foram muito difíceis de convencer”, diz Menon. “Na primeira fase, o álbum subiu ao número um e vendeu uma quantidade imensa de cópias. Aquela foi a parte inicial da carreira do disco, por assim dizer. Precisava-se de um ‘catalisador’ que rapidamente o projetasse no tipo seguinte de audiência. Isso implicava penetrar na AM, a Rádio dos top 40, que tocava todo tipo de música e onde não havia nada parecido com *Dark Side*.”

O Pink Floyd não lançava um single desde a distribuição pela Grã-Bretanha de “Point Me at the Sky”, composição de Roger Waters, que ficou encalhado no final de 1968. Agora havia uma opção óbvia, tão indiscutível que era unanimidade. Assim, “Money” (“uma escolha quase automática”, segundo Menon) foi reeditada em versão menor e enviada para as estações de rádio, tendo sido despida da palavra *bullshit*² e acompanhada por “Any Colour You Like” no lado B. Foi lançado em 12 de maio; em 30 de junho estava no número 26, um lugar abaixo do meloso tributo de Tony Orlando and Dawn às tropas que voltavam do Vietnã, “Tie a Yellow Ribbon Round the Old Oak Tree”. No fim, conseguiu subir mais 13 posições.



Earl's Court Arena, Londres, maio de 1973.

Àquela altura, após retornar ao Reino Unido para fazer dois shows na Earl's Court Arena, em Londres, com capacidade para 20 mil pessoas, o Pink Floyd voltou aos Estados Unidos para uma turnê com 12 apresentações, abertas e fechadas por concertos que marcavam sua relutante inclusão ao mundo do que ficou conhecido como “rock-de-estádios”. A viagem começou com um espetáculo no Roosevelt Stadium, em Jersey City, e, depois de uma série de shows em auditórios, terminou no Tampa Stadium, com capacidade para 74 mil pessoas. Nesse momento o Pink Floyd trombava com um dos elementos mais absurdamente circulares de seu novo sucesso. Havia se livrado com alívio do circuito de salões de baile graças à aquisição pós-Barrett de um tipo de público mais culto, distintamente cerebral, e passava a se defrontar com uma multidão que, novamente, queria simplesmente ouvir o grande sucesso. Em Carlisle, Dunstable e Aberdeen, o público não chegava a mais de 200 espectadores; agora, o Pink Floyd se via de frente a milhares intermináveis.

“O que mais me lembro desse período é da incrível chateação nos shows”, diz David Gilmour. “Nos apresentávamos em lugares onde a garotada toda berrava ‘Money!’ durante todo o espetáculo. Estávamos acostumados com aqueles fãs reverentes.... Em alguns momentos queríamos um pouco de calma, especialmente no começo de ‘Echoes’, e todos gritavam ‘Money!’”

“Levei dez anos para deixar de me incomodar com as pessoas que assobiavam durante números calmos”, disse Roger Waters em 1987. “Eu parava e dizia: ‘Ei! Quem está assobiando? Vamos parar com isso — silêncio!’”

“Quando você cresce tanto assim, não há como garantir que todos estejam lá porque amam sua música”, diz David Gilmour. “Uma porção está ali para se divertir, e não necessariamente porque comprou o disco da banda e o adorou. Pagaram o ingresso, a escolha é deles. Aquela foi a grande mudança na ocasião: havia um monte de gente que queria que tocássemos algo que não queríamos. Pediam músicas mais agitadas, para se sacudir e dançar, gritar, beber cerveja e ter bons momentos. Tivemos de modificar um pouco as coisas que fazíamos. Sentíamos que estávamos fazendo concessões? Sim. Mas o que se pode fazer? A gente fica meio preso.”



O novo público do Pink Floyd, maior e mais barulhento, saúda a banda na sua volta ao Rainbow, em Londres, novembro de 1973.

Se a experiência de divertir as novas e imensas audiências parecia dar a sensação de que os shows escapavam ao controle da banda, algumas das

idéias que eram vinculadas a *The Dark Side of the Moon* só serviam para aumentar o sentimento de impotência. Na consciência popular, empatia, insanidade e todo o resto da temática de Roger Waters pareciam ter menor importância que os simples usos que se podia fazer do disco, o que inclui sua amplamente aclamada adequação à cama. “Ouvi muita gente dizer que gosta de transar ao som do álbum”, diz David Gilmour. “Phil Everly me disse que era seu disco favorito para ouvir enquanto fazia sexo.”



David Gilmour e Roger Waters aproveitando uma folga durante turnê em 1974.

Houve outra associação comum que logo ficou irrevogavelmente amarrada a *Dark Side*, expressa na idéia de que era “o álbum definitivo dos drogados”. O fato de que as letras de Roger Waters eram tão diretas e articuladas a ponto de se situarem a anos-luz do material arquetípico do rock-maconha — e de que os músicos da banda não chegavam a ser usuários compulsivos da *cannabis* — importava pouco: dentro da ambiência envolvente do som de “Breath”, “The Great Gig in the Sky” e “Brain Damage” havia seguramente uma trilha sonora ideal para aqueles que gostavam de passar o seu tempo numa névoa de fumaça.

“Rick e eu dávamos uns tapinhas num baseado de vez em quando, mas Roger e Nick não”, diz David Gilmour. “Não fazíamos nossos discos sob a influência de drogas, mas tínhamos saído daquilo que se chamava a era psicodélica, e nenhum de nós ficava chocado com tais rótulos. Acho que nossa música induzia muito mais àquele tipo de lance do que as outras; estávamos há muito tempo envolvidos em fazer música para a mente, assim como para o coração. Mas não era uma parte essencial de nós.”

“Fazer amor e fumar maconha são atividades perfeitamente aceitáveis a meu ver”, diz Roger Waters. “Acho que a pessoa pode levar o uso da maconha a extremos que não lhe fazem muito bem. Pode gastar uma porção terrível de tempo. E acho que é difícil fazer sexo demais.”

“Para ser franco”, diz Roger Waters, “assumo que, àquela época, me tornei um capitalista. Você pode se chamar do que quiser, mas se você de repente ganha um monte de dinheiro, a impressão é de que virou um capitalista. Não dá para fingir.... Pode expor idéias humanitárias, o que eu ainda faço, mas as coisas se tornam bem mais complicadas.”

Levando em conta a letra de Waters para “Money” (“I’m in the high-fidelity first-class travelling set / And I think I need a Lear jet”), o sucesso de *The Dark Side of the Moon* representou um caso flagrante de vida que imita a arte. Os rendimentos da banda antes deste álbum eram bons, porém, segundo os padrões da aristocracia do rock nos anos 1970, eles, comparativamente, ainda mantinham estilos de vida frugais. “Até *Dark Side*, não tínhamos muito dinheiro”, diz Nick Mason. “Estávamos sempre pagando dívidas de equipamento. Só depois do disco é que tivemos casas, em vez de apartamentos.”



História em quadrinhos de *Dark Side*.

À medida que 1973 passava, porém, suas contas bancárias começaram a inchar, também por causa do novo contrato com a CBS, que lhes teria trazido, segundo rumores, um adiantamento de um milhão de libras. No que dizia respeito a Roger Waters, a prosperidade crescente da banda não causava alegria desmesurada. Ao analisar os pensamentos que haviam sido abordados durante a criação de *Dark Side*, ele lembra que os ganhos astronômicos chegaram a lhe causar certa apreensão. “Quando você subitamente ganha muito dinheiro, tem de decidir se dá aos pobres ou se investe. Decidi doar um pouco e investir o resto.

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

Se as palavras de Roger Waters insinuam uma solução delicada para os problemas apresentados pela fortuna recém-adquirida, outros integrantes da banda lembraram episódios um pouco mais estranhos. “Depois de *The Dark Side of the Moon*”, disse Rick Wright em 1994, “ganhamos um bocado de dinheiro, e então comprei uma casa no campo. Tinha dois filhos pequenos. Roger chegou e me disse: ‘Não posso acreditar que tenha feito isso... Você se vendeu, acho revoltante.’ Seis meses depois ele comprou uma casa de campo muito maior. Eu disse: ‘Está lembrado do que falou?’ Ele disse: ‘Ah,

sim... mas foi porque minha mulher quis, não eu.’ Mentira absoluta. Eu o achei um tanto hipócrita. Foi o que me deixou zangado com ele.”

Para o caracteristicamente descolado Nick Mason, que logo se tornaria um ávido colecionador de carros de luxo, não parecia haver muito com que se preocupar. “O dinheiro entrava com uma boa regularidade”, diz ele. “Mas houve um momento em que pensei: ‘Poxa, posso comprar aquele carro.’ Comprei uma Ferrari 275 GTB, porque não podia me dar ao luxo de pagar por uma GTO na época.”

O Pink Floyd só começaria seu álbum seguinte em janeiro de 1975. Como acontecera com *The Dark Side of the Moon*, as canções eram trabalhadas em ensaios e tocadas ao vivo nos shows — desta vez na França e no Reino Unido. Entre elas estava “Shine On You Crazy Diamond”, um apaixonado hino para Syd Barrett em que Roger Waters desenvolveu alguns dos temas que havia sugerido em “Brain Damage” — e, embora esta canção em si não transmita a idéia de um impasse criativo, sua realização não alcançou muita energia. Algo se extraviara: aquela sensação de força e propósito que propelira a banda de Broadhurst Gardens para os Estados Unidos, Japão e Europa, e também para os triunfos gravados em Abbey Road. Ao transformar o seu próprio universo, o sucesso os levava a questionar todos os seus aspectos: o grupo, seus talentos, os laços que duravam, em alguns casos, desde meados dos anos 1960. Talvez, inevitavelmente, essa sensação de ver esfaceladas certezas que pareciam sólidas se estendia muito além de suas vidas profissionais. Foi neste período, por exemplo, que terminou o primeiro casamento de Roger Waters.

Em retrospecto, a banda pode ter chegado perto de se separar, ainda que, levando em conta o que poderia ser caridosamente encarado como a reserva inglesa, ou malvisto como uma eterna incapacidade de se comunicar genuinamente com o outro, muito pouco dos atritos internos fosse trazido à tona. “Não é que pensássemos que estávamos para implodir ou explodir. Simplesmente, falando com as pessoas depois, parecíamos um pouco desanimados”, diz Nick Mason. “Certamente, eu não conseguia ver muito bem o que iríamos fazer a seguir.”

Uma vez mais, para usar sua própria frase, “começar era um problema”. Dificuldade por certo piorada pelo mesmo constrangimento emocional que, lá atrás, em 1967, tornara o declínio de Syd Barrett ainda mais problemático. Se *The Dark Side of the Moon* defendia a empatia e a

compreensão, seus autores ainda pareciam ter absorvido muito pouco da sua mensagem.

Assim, quando eles tardiamente se reagruparam em Abbey Road, havia uma sensação silenciosa de crise. “Nas sessões de gravação de *Wish You Were Here*”, Waters lembrou depois, “a maioria de nós não queria estar ali de modo algum. Desejávamos estar em algum outro lugar. Não me sentia feliz ali porque tinha a sensação de que não estávamos juntos.”

Talvez seja sintomático que David Gilmour, nunca tão otimista quanto Nick Mason mas também não tão autocrítico como Roger Waters, tenha afirmado que se sentia, ao chegar às sessões, como se houvesse passado pelo processo de deslindar quem ele era e que rumo sua vida estava tomando. “Suponho que gradualmente cheguei à conclusão de que era músico e que gostava de fazer música”, diz ele. “Mas o sucesso teve um efeito marcante sobre nossas personalidades e um efeito decisivo sobre a gênese e criação de *Wish You Were Here*. Está bem documentado o fato de que Roger achou que nós estávamos muito ausentes durante a gravação do álbum e que ninguém queria realmente estar no estúdio fazendo aquele trabalho. Acho que todos pensávamos isso um do outro naquela época. Mas depois daquela sensação de ligeiro vazio veio outro grande álbum. Tão bom, na minha opinião, senão melhor.”

Ainda assim, algo havia mudado. No contexto da década que se escoaria antes que Roger Waters formalmente pedisse um tempo no seu envolvimento com o Pink Floyd, a idéia de que *Dark Side* representou o começo do fim poderia parecer um tanto errônea. Bem além dos compromissos de turnês que definiriam muito dos seis anos que viriam a seguir, mais três álbuns foram gravados, inclusive um disco climático que, em termos financeiros, ao menos, ultrapassaria as conquistas de *Dark Side*.

Ainda mais em seus momentos conturbados, esta é a imagem precisa da figura estridentemente ambiciosa que havia pilotado a banda até um ponto tão alto que ela se viu sem outra opção a não ser gradualmente descer. “*The Dark Side of the Moon* acabou com o Pink Floyd de uma vez por todas”, afirmou certa vez Roger Waters. “Alcançar aquele tipo de sucesso é a meta de todo grupo. Uma vez que você chegou lá, está tudo acabado.”

1 Grossman depois mudou-se para o Reino Unido, onde há muito tempo é apresentador de TV especializado em gastronomia. Em 1995, lançou sua própria linha de produtos alimentícios baseados numa variedade de molhos indianos, asiáticos e de massas.

2 “Asneira”, “bobagem”; literalmente, “merda de boi”. O som agressivo do *shit* doía aos ouvidos mais puritanos. (N.T.)

OceanofPDF.com

APÊNDICE

Nós e eles: a vida depois de *The Dark Side of the Moon*



► **David Gilmour** continuou seu trabalho no Pink Floyd por mais 21 anos depois do lançamento de *The Dark Side of the Moon*. Houve, porém, dois intervalos mais longos nesse período: de 1983 a 1986, tempo transcorrido entre a saída de Roger Waters da banda e o lançamento, liderado por David Gilmour, da terceira fase do grupo; e de 1989 a 1993, do final da turnê de *A Momentary Lapse of Reason*, primeiro álbum sem Roger Waters, até o início do trabalho em *The Division Bell*. Depois que o Pink Floyd entrou em recesso indefinido, em 1994, David Gilmour manteve-se discretamente fora de cena, fazendo apresentações esporádicas como artista convidado — contribuiu, por exemplo, para o álbum de covers de Paul McCartney, em 1999, *Run Devil Run*. Em 2002, lançou o DVD *David Gilmour in Concert*, no qual interpreta canções do Pink Floyd, como “Shine On You Crazy Diamond”, “Comfortably Numb” e “Fat Old Sun”, “Terrapin”, de Syd Barrett, e “Hushabye Mountain”, do filme *O calhambeque mágico* (*Chitty Chitty Bang*). Superando dificuldades consideráveis, anunciou no verão de 2005 que se reuniria com Roger Waters para a participação do Pink Floyd no Live 8. Apenas em 2006, com *On An Island*, acrescentou mais um disco a seu pequeno catálogo solo, cujo último lançamento havia sido *About Face*, de 1984.

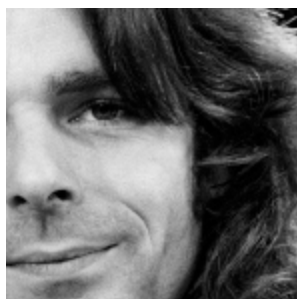


► **Nick Mason** manteve-se como baterista do Pink Floyd até 1994, embora o sucesso de *The Dark Side of the Moon* lhe permitisse se dedicar aos esportes motorizados, que eventualmente assumem sua preferência, em lugar das atividades musicais. Retomou a amizade com Roger Waters depois de um encontro acidental no verão de 2002, que resultou em sua participação como convidado num espetáculo solo de Waters em Londres. Nick Mason tocou bateria numa interpretação de “Set Controls for the Heart of the Sun”. Publicou *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd* em setembro de 2004. Enquanto promovia o livro, perguntaram-lhe a respeito das possibilidades de uma reunião do Pink Floyd incluindo David Gilmour e Roger Waters. “A única maneira de acontecer isso seria em algo como um Live Aid, onde as pessoas diriam: ‘Isso é mais importante que qualquer divergência, nós vamos fazer algo maravilhoso.’ Não é logicamente impossível. Mas seria preciso falar com eles. Sempre fui um otimista.” Menos de um ano depois, suas esperanças se realizaram quando os quatro integrantes do Pink Floyd concordaram em tocar juntos no Live 8.



► **Roger Waters** lançou o aviso do fim do Pink Floyd em outubro de 1986, com uma ação judicial, alegando que a banda “deveria ter a permissão de se aposentar de maneira elegante”. Para seu grande aborrecimento, David Gilmour reativou o grupo. “Não estou seguro de que eles irão conseguir, pois fui o único a fazer as coisas durante os últimos 15 anos”, disse Roger

Waters. Seguiu sua carreira solo, que começou com *The Pros and Cons of Hitchhiking* (1984). Dela também fazem parte *Radio K.A.O.S.* (1987), *Amused to Death* (1992) e o álbum ao vivo intitulado *In the Flesh* (2000). Em 1990, Roger Waters encenou uma produção, com diversos convidados ilustres, de *The Wall*, em Berlim, destinada a levantar recursos para o Memorial Fund for Disaster Relief, entidade beneficente empenhada em arrecadar cinco libras inglesas para cada vida perdida nas guerras do século XX. Na ocasião em que idealizava o espetáculo, estava empenhado em dois projetos em que vinha trabalhando há vários anos: uma ópera baseada na Revolução Francesa, intitulada *Ça Ira*, e uma versão para a Broadway de *The Wall*. “Não acho que deveria haver necessariamente uma separação entre os discos que fiz com o Pink Floyd e o trabalho que realizei desde então”, diz ele. “Existe a voz que rolou durante aqueles anos e a voz que continuou.” O fato de Roger Waters juntar-se a David Gilmour, Nick Mason e Rick Wright no concerto do Live 8 foi classificado como um encontro temporário: a declaração divulgada à imprensa falava de “uma oportunidade de reunir a banda de novo, ainda que só para uns poucos números”.



► **Rick Wright** talvez tenha sido a vítima mais evidente do predomínio crescente do ego de Roger Waters sobre o Pink Floyd. “Quando ele começou a embarcar em suas egotrips”, disse Wright, “a pessoa que escolhia para os conflitos era sempre eu.” Embora Roger Waters o tenha dispensado da banda durante a gravação de *The Wall*, Rick Wright recebeu uma remuneração para voltar às apresentações do projeto. Mostrou a mesma capacidade de se manter de certa forma distanciado durante o período em que tocou teclados com a encarnação do Pink Floyd promovida por David Gilmour, até ser recontratado como integrante fixo do Pink Floyd antes da gravação de *The Division Bell*. Lançou seu segundo álbum solo, *Broken China*, em 1996 — e desde então entrou numa fase de aposentadoria efetiva, rompida apenas pela apresentação do Pink Floyd no

Live 8. Aos olhos de algumas das pessoas ligadas ao grupo, sua contribuição para a banda tem sido muito subestimada ao longo dos anos. Na opinião de Peter Jenner, por exemplo, Wright “é o grande herói não celebrado do Pink Floyd”.



► **Syd Barrett**, que se chamava Roger Keith Barrett, morreu em Cambridge no dia sete de julho de 2006, aos 60 anos, vítima de complicações decorrentes da diabetes. Depois de sair do Pink Floyd, gravou dois álbuns, parcialmente assistido por Roger Waters, David Gilmour e Rick Wright — *the Madcap Laughs* e *Barrett* —, antes que suas atividades musicais se tornassem bastante esporádicas e viessem a cessar. Seu último encontro com os ex-colegas de Pink Floyd foi em junho de 1975, quando fez inesperadamente uma visita a Abbey Road durante as gravações de *Wish You Were Here*. A aparência física dele — no livro de Nick Mason, Barrett é descrito como “um cara grande e gordo com a cabeça raspada, vestindo uma velha e decrépita capa de chuva” — causou grande susto na banda. “Não tinha a menor *pista* de quem era”, conta Mason. “Lembro que alguém disse: ‘Sabe quem é este cara, Nick?’ E eu fiquei olhando, pensando: ‘Sei lá...’” Depois de abandonar a música, Syd Barrett viveu de forma simples e reclusa em Cambridge. Manteve o hábito de pintar até o fim da vida. Segundo Roger Waters, Syd Barrett nunca teve dificuldades financeiras graças ao dinheiro que ganhava de direitos autorais.

► **Lerley Duncan** encerrou seu trabalho como cantora de estúdio pouco depois de *The Dark Side of the Moon* e lançou alguns álbuns próprios. Abandonou a indústria musical nos anos 1980 e hoje mora nas ilhas Hébridas, na Escócia.

► **Peter Jenner** deu continuidade à sua atuação com o Pink Floyd com uma carreira empresarial bem-sucedida. Entre seus clientes estiveram

Tyrannosaurus Rex, Roy Harper, Kevin Ayers, the Clash, Ian Dury & The Blockheads, The Disposable Heroes of Hiphoprisy e o cantor e compositor inglês Billy Bragg. É atualmente presidente do International Music Manager's Forum.

► **John Leckie**, depois de se impor como um dos engenheiros de som contratados de Abbey Road, partiu para uma carreira de sucesso como produtor. Seus créditos incluem *White Music*, do XTC, o álbum de 1995 do Radiohead, *The Bends*, o disco de estréia dos Stone Roses e, mais recentemente, os dois primeiros álbuns do trio britânico Muse.

► **Bhaskar Menon** permaneceu na presidência da Capitol até 1978, quando foi nomeado presidente da EMI Internacional. Deixou a organização em 1990 e ainda mora em Los Angeles. Lembrando o seu papel em *The Dark Side of the Moon*, ele diz: “Sempre acreditei que o disco teria muito, muito sucesso mesmo. Foi gratificante, mas não surpreendente.”

► **Steve O'Rourke** continuou como empresário do Pink Floyd até morrer em outubro de 2003. Na cerimônia fúnebre, na catedral de Chichester, Inglaterra, David Gilmour, Rick Wright e Nick Mason tocaram as canções “Fat Old Sun” e “The Great Gig in the Sky”, do Pink Floyd.

► **Dick Parry** participou dos shows do Pink Floyd até o final da turnê do disco *Animals*, de 1977. Após um descanso da música profissional, tocou em *The Division Bell* e juntou-se ao grupo de músicos que tocaram com David Gilmour, Nick Mason e Rick Wright na turnê mundial que se seguiu ao lançamento do álbum. Em 2004, tocou numa série de apresentações com a Violent Femmes, banda cult norte-americana de rock independente.

► **Alan Parsons** fundou, com Eric Woolfson, o Alan Parsons Project, em 1976. O primeiro álbum deles foi *Tales of Mystery and Imagination*, trabalho conceitual baseado em algumas obras de Edgar Allan Poe. O projeto durou até o início dos anos 1990, quando Parsons se lançou na carreira solo. Seu último álbum é *A Valid Path*, de 2004, que inclui participações de David Gilmour. Quando *The Dark Side of the Moon* foi remixado em som *surround 5.1*, Parsons expressou sua mágoa de não ter sido convidado para fazer o trabalho. “Já estava em andamento quando

descobri”, ele disse. “Fiquei muito chateado”. Embora Roger Waters e David Gilmour tenham ocasionalmente procurado minimizar a contribuição de Alan Parsons para *Dark Side*, ao menos um integrante do Pink Floyd é veemente em seu elogio. “Acho que ele foi particularmente responsável pela perfeição sonora do disco”, diz Nick Mason. “Para a época, foi surpreendentemente boa.”

► **Aubrey Powell** continuou sua parceria com o Pink Floyd até *Animals*. Deixou de lado o envolvimento com o desenho de capas de discos nos anos 1980 e hoje é cineasta. Fez documentários sobre o pintor inglês Francis Bacon e sobre as tribos Zulu e Xhosa da África do Sul, além de ocasionais trabalhos em publicidade para TV.

► **Barry St. John** continuou como vocalista até o início dos anos 1980, antes de chegar à conclusão de que “cantar em estúdio não dura para sempre.” Depois de cursar a escola noturna, começou a trabalhar na área jurídica e permanece até hoje na área.

► **Liza Strike** está entre as vocalistas de apoio do rock com o maior número de participações em todos os tempos: segundo seus próprios cálculos, apareceu em mais de 80 álbuns. Depois de trabalhar em *Dark Side*, continuou sua carreira de cantora de estúdio até ficar doente, no início da década de 1980. Mudou-se então de Londres para a cidade litorânea inglesa de Plymouth, onde passou a ensinar canto. Como aconteceu com a maioria dos coadjuvantes de *Dark Side*, não recebeu um exemplar do álbum. Três anos depois do lançamento, porém, encontrou-se por acaso numa reunião social com David Gilmour. “Perguntei a ele: ‘Ei, Dave... você tem uma cópia do disco?’ Como se faz quando você é jovem e descolada”. Gilmour não pôde atendê-la; em vez disso, mandou-lhe um exemplar de *Wish You Were Here*.

► **Chris Thomas** figura há muito tempo entre os mais admirados produtores do rock. Deu sequência a seu trabalho em *The Dark Side of the Moon* sedimentando sua carreira de produtor com o Roxy Music, seguido por um trabalho em *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Seus outros créditos incluem os três primeiros álbuns dos Pretenders, *Kick* e *Different Class*, do INXS, e *This Is Hardcore*, da banda inglesa Pulp.

Recentemente trabalhou com o U2 no álbum *How to Dismantle an Atomic Bomb*, de 2004.

► **Storm Thorgerson** trabalhou com o Pink Floyd na arte das capas de *Wish You Were Here* e *Animals*, mas não participou em *The Wall*. Retomou a parceria a partir de *A Momentary Lapse of Reason*, em 1987, e seus designs têm ilustrado projetos recentes como o relançamento de 30 anos de *The Dark Side of the Moon*, o DVD *Live at Pompeii*, o livro *Inside Out*, de Nick Mason, e o DVD da última turnê do Pink Floyd, *Pulse*, lançado em 2006. A terceira edição de seu próprio livro, *Mind over Matter*, saiu em 2003.

► **Clare Torry** descobriu por acaso que a participação que gravara para “The Great Gig in the Sky” fora incluída em *The Dark Side of the Moon*. “Eu ia passando por uma loja de discos”, diz ela, “e na vitrine havia um enorme cartaz do prisma e do espectro de luz. Vi as palavras “Pink Floyd” e pensei: ‘Será que é o álbum em que cantei?’ Comprei-o, levei para casa e toquei desde o começo. E achei fantástico.” Durante os anos 1970, dividiu-se entre comerciais para televisão e gravações com artistas como Meat Loaf, Olivia Newton-John e Tangerine Dream. No final da década de 1980, com a bênção de Rick Wright, gravou “The Great Gig in the Sky” para um comercial de analgésico. Sua ligação com o Pink Floyd também foi reativada graças à participação no álbum de 1987 de Roger Waters, *Radio K.A.O.S.*, e a uma versão de “The Great Gig in the Sky” apresentada num imenso show do Pink Floyd ao ar livre em Knebworth Park, Hertfordshire, em junho de 1990. Depois de se aposentar do trabalho profissional, Torry entrou com uma ação reivindicando direitos de co-autoria pela contribuição melódica para “The Great Gig in the Sky”. “No início,” diz ela, “os custos eram proibitivos. Tive realmente de engolir aquilo. Também, se eu começasse uma confusão quando estava no meio da minha carreira, seria considerada uma criadora de caso. Então, quando me aposentei, pensei naquilo de novo. E comecei a partir daí”. A ação foi decidida em favor de Clare Torry na primavera de 2005, e a canção passou a exibir o crédito “Wright-Torry”. Ela foi proibida de divulgar qualquer informação sobre o acordo extrajudicial.

► **Doris Troy** continuou seu trabalho como cantora solo e de estúdio na Grã-Bretanha. No final dos anos 1970 voltou aos Estados Unidos, onde se

envolveu com *Mama, I Want to Sing*, musical baseado em sua vida, que se tornou um dos mais bem-sucedidos espetáculos off-Broadway da história. Morreu em 16 de fevereiro de 2004, em Las Vegas.

OceanofPDF.com

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTE LIVRO É BASEADO em entrevistas com David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters, Alan Parsons, Clare Torry, Lesley Duncan, Liza Strike, Barry St. John, John Leckie, Peter Jenner, Bhaskar Menon e Aubrey Powell.

Ele nada seria também sem a riqueza de detalhes que tende inevitavelmente a cercar qualquer material escrito sobre o Pink Floyd. Minhas maiores dívidas são com *Pink Floyd: In the Flesh*, de Glenn Powell e Ian Russell (Bloomsbury, 1997), o guia definitivo e maravilhosamente apresentado sobre a carreira ao vivo da banda, recomendado sem restrição alguma; e a *Pink Floyd: The Press Reports* (Collectors Guide Publishing, 2001), de Vernon Fitch, um dossiê incrivelmente detalhado que iluminou meu caminho entre os arquivos da Biblioteca Britânica. As obras a seguir também foram inestimáveis.

► PERIÓDICOS

Meus melhores agradecimentos neste particular são para duas pessoas: o grande Matt Johns, que graciosamente respondeu a meus pedidos de informação relacionada ao Pink Floyd e — o que é mais importante — cuida do brilhante website www.brain-damage.co.uk; e Mark Blade, editor do superlativo número especial de *Q/Mojo* sobre o Pink Floyd em 2004.

Três artigos definitivos publicados em revistas britânicas foram extremamente instrutivos e são recomendados sem hesitação a qualquer estudante da história do Pink Floyd: Black, Johnny. “The Long March”, *Mojo*, nº 96, nov 2001; Clerk, Carol. “Lost in space”, *Uncut*, nº 73, jun 2003; Sutcliffe, Phil e Peter Henderson. “The First Men on the Moon”, *Mojo*, nº 67, jul 1999.

Além das consultas a edições de *Q*, *Mojo* e *Uncut*, o livro também utiliza números antigos da *Melody Maker*, *NME*, *Disc & Music Echo*, *Sounds*, *Rolling Stone*, *The Guardian*, *Vancouver Free Press*, *Zig Zag* e *Billboard*.

► LIVROS

- COOPER, David (org.). *The Dialectics of Liberation*. Pelican, 1968.
- GREEN, Jonathan. *Days in the Life: Voices from the English Underground 1961-1971*. Londres, Pimlico, 1988.
- HODGES, Nick e Ian Priston. *Embryo: A Pink Floyd Chronology*. Londres, Cherry Red Books, 1999.
- LAING, Ronald D. *The Politics of Experience/The Bird of Paradise*. Londres, Penguin, 1967.
- _____. *Self and the Others*. Londres, Pelican, 1971.
- MABBETT, Andy. *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd*. Londres, Omnibus Press, 1995.
- MABBETT, Miles e Andy Mabbett. *Pink Floyd: The Visual Documentary*. Londres, Omnibus Press, 1994.
- MASON, Nick. *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*. Londres, Weidenfeld & Nicholson, 2004.
- PARKER, David. *Random Precision: Recording the Music of Syd Barrett 1965-74*. Londres, Cherry Red Books, 2001.
- SCHAFFNER, Nicholas. *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. Londres, Helter Skelter, 2003.
- SOUTHALL, Brian, Peter Vince e Allan Rouse. *Abbey Road*. Londres, Omnibus Press, 2002.
- STRONG, M.C. *The Wee Rock Discography*. Edinburgo, Canongate, 1996.
- Thorgeson, Storm. *Mind over Matter: The Images of Pink Floyd*. Bristol, Sanctuary, 2003.
- WATKINSON, Mike e Pete Anderson. *Crazy Diamond: Syd Barrett & the Dawn of Pink Floyd*. Londres, Omnibus Press, 1991.
- WILLIS, Tim. *Madcap: The Half-Life of Syd Barrett, Pink Floyd's Lost Genius*. Londres, Short Books, 2003.

► WEBSITES

Na internet encontrei admiráveis fontes de informação na Pink Floyd Hyperbase, de Jakub Crawford (<http://pinkfloydhyperbase.dk>), e nos

arquivos de Vernon Fitch sobre o Pink Floyd (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/PFArchives>).

Talvez não tivesse chegado aonde cheguei sem dois DVDs que projetam uma luz crucial sobre o período abordado na história do Pink Floyd. *Classic Albums: The Making of The Dark Side of the Moon* (Eagle Vision, 2003) representa o auge da arte do documentário musical, e devo agradecimentos especiais ao seu co-produtor Martin R. Smith, pela ajuda vital nos contatos com as fontes. *Live at Pompeii: The Director's Cut* (Universal, 2002), de Adrian Maben, é também muito recomendado, tanto como síntese da época em que foi gravado quanto por oferecer uma bela visão da banda por volta de 1971-3.

OceanofPDF.com

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS CALOROSOS a Ben Schafer, da Da Capo Press, um grande editor, caixa de ressonância e especialista em Pink Floyd, cuja paciência, delicadeza e perícia merecem uma saudação sincera. Sou também grato a Jason Fine, da *Rolling Stone*, cuja encomenda de um artigo sobre *Dark Side* em janeiro de 2003 foi a semente que fez este livro brotar; minha agente nos Estados Unidos, Sarah Lazin, e Hannah Griffiths, cuja colaboração inicial colocou as coisas no caminho certo; a Nick Davis, que foi da Fourth Estate e agora está na Hodder. Agradecimentos cheios de admiração a Storm Thorgeson pelo seu desenho da capa — e estou particularmente em dívida com Emily Hedges pela brilhante pesquisa de fotos que deu ao livro uma dimensão completamente diferente.

Obrigado também às seguintes pessoas: Ian Russell, por contribuir tão generosamente com pôsteres e ingressos de seu arquivo; Ian Harrison, da *Mojo*, e Merope Hills, do *Guardian*, pelo envio de artigos fantasticamente úteis; ao pessoal da Q e da *Mojo*, por sua hospitalidade e ajuda na consulta de números antigos; a Tom Sutherland, de Hay on Wye, por seus discos (www.tomsrecords.com); Marina Rendle; Kay Garner; Andy Mabbett, Allan Rouse; minha mãe e meu pai; Phyl e Paul Mighall; Karl Rhys, cujas advertências sobre elefantes foram oportunas, mas que, afortunadamente, se mostraram sem fundamento; e Steve Lowe. Imensa gratidão, como sempre, para Hywel Harris, por sua amizade, inspiração e inestimável design na web, do qual sou apenas um dos muitos beneficiários (para detalhes, visitem www.hywel.biz).

Minha maior gratidão, no entanto, vai para Ginny Luckhurst, cujo amor, graça e paciência as palavras não chegam realmente a fazer justiça.

JOHN HARRIS,
Hay on Wye, março de 2005

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Arquivo de Nick Mason: p.21, 26, 27, 37, 42-3, 47, 51, 67 (foto de Nick Mason), 71, 76-7, 81, 83, 113, 121, 138, 154, 197.

Arquivo de Nick Mason/Studio Conreur: p.76 (foto de Roger Waters).
Arquivo Nick Mason/John Austin: p.77 (foto de David Gilmour).

Cortesia de Alan Brown: p.153.

Cortesia de Bhaskar Menon: p.187.

Cortesia de Clare Torry: p.162.

Cortesia de Ian Russell: p.33, 65, 93, 112 (bilhete de ingresso).

DVD *Live at Pompeii: The Director's Cut*: p.123, 141, 144-5, 158, 161.

Getty Images, p. 99.

Jill Furmanovsky: p. 97, 104-5, 112, 135, 167-8, 191, 193-5, 197.

Music Pictures: p. 55, 57.

Redfern/Fin Costello: p.131.

Redferns/Adam Ritchie: p.34-5.

Redferns/Andrew Whittuck: p.44.

Rex Features: p.76-7 (foto de Rick Wright).

ÍNDICE REMISSIVO

Os números em **negrito** referem-se a fotografias e legendas.

A

Abbey Road (Beatles), 1, 2

Abbey Road, estúdios, 1-2

fotos do Pink Floyd em, **1, 2, 3, 4**

gravações em 1967, 1-2

About Face, 1

Absolutely Curtains, 1

Across the Universe, 1

Adamson, Chris, 1, 2-3, 4

All Things Must Pass, 1

All You Need Is Love, 1

Aloha from Hawaii, 1

American Bandstand, 1

Amused to Death, 1

Anderson, Pink, 1

Animals, 1, 2, 3-4

Antonioni, Michelangelo, 1-2, 3

Any Colour You Like, 1, 2-3, 4

Apples and Oranges, 1-2, 3

Arnold Layne, 1, 2-3, **4**

Astronomy Domine, 1, 2, 3, 4, 5

Atom Heart Mother (álbum), 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9

Atom Heart Mother (canção), 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8

Azimuth, coordenador, 1, **2**, 3

B

Barrett, 1-2

Barrett, Syd

depois do Pink Floyd, 1-2

Disc and Music Echo sobre, 1

doença/uso de drogas, 1-2, 3-4, 5, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14-15

e o nome do Pink Floyd, 1-2, 3

expulsão do grupo, 1-2

fotos de, **1, 2-3, 4-5, 6, 7**

histórico/descrição de, 1-2, 3-4, 5, 6

talento de, 1-2

Ver também *Brain Damage*

Barrett, Winifred, 1, 2, **3**

Beatles, Os, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9, 10

Beaver, Paul, 1

Beck, Jeff, 1

Behold the Temple of Light, 1

Benson, George, 1

Billboard, lista de álbuns, 1

Blackhill Enterprises, 1

Body, The, trilha sonora, 1-2, 3

Boyd, Joe, 1

Brain Damage, 1-2, 3, 4-5, 6, 7, 8, **9**, 10, **11**, 12, 13, 14

Breathe, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Broken China, 1

Bryans, Rudy, 1

Bullitt, 1, 2

Burning Bridges, 1

C

Cale, John, 1

Careful with That Axe Eugene, 1, 2, 3, 4, 5-6

Childhood's End, 1, 2

Comfortably Numb, 1, 2

Continuing Story of Bungalow Bill, The, 1

contrato com a CBS, 1, 2

Corporal Clegg, 1-2

Council, Floyd, 1

D

Dark Side of the Moon, The

acessibilidade das letras e, 1-2, 3-4

ambiente sociopolítico e, 1-2

arte/capa de, 1-2, 3-4, **5, 6-7**

críticas de *Eclipse*, 1-2, **3**

críticas de, 1-2

edições de aniversário de, 1-2

efeitos do dinheiro sobre integrantes da banda, 1-2

elementos falados/entrevistas e, 1-2, 3-4, 5-6

esforços da EMI para, 1-2, 3

gravação de, 1-2, 3-4, **5, 6**, 7-8, 9-10, **11, 12**, 13-14, **15**, 16-17, **18-19**

história em quadrinhos de, **1**

música anterior e, 1-2, 3

popularidade de, 1, 2, 3, 4-5, **6**, 7-8, **9**, 10-11

primeiras apresentações (*Eclipse*), 1-2, 3-4, **5**

produção de, 1-2, 3-4, 5-6, **7, 8, 9-10**

produção/mixagem de, 1-2, 3-4

rádio/single e, 1-2, 3

rock de estádio e, 1, 2-3, **4**

temas de, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12

turnê americana e, 1-2, 3-4, 5

uso pelo público de, 1-2, 3-4

vocais femininos e, 1, **2**, 3-4, 5-6, **7**

David Gilmour in Concert, 1

Davis, Clive, 1

Davis, Miles, 1

Dear Prudence, 1-2

Disc and Music Echo, 1-2, 3

Division Bell, The, 1, 2, 3, 4, 5

Domingo Sangrento, 1

Donovan, 1
Doors, The, 1
Down by the River, 1
Duncan, Lesley, 1, 2-3, 4
Dunton, Ron, 1
Dylan, Bob, 1, 2, 3

E

Echoes (álbum), 1
Echoes (canção), 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 12-13, 14, 15
Eclipse (álbum), 1-2, 3, 4-5, 6-7
Eclipse (canção), 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8
EMI, 1-2, 3-4, 5
End of the Beginning, The, 1
Epic, 1-2
Estúdios Air, 1
Estúdios Compass Point, 1
Everlasting Love, 1

F

Fat Old Sun, 1-2, 3, 4, 5
Fearless, 1
Festival da Luz, 1, 2
Fields, Vanetta, 1
Filipeta do Fillmore (1970), 1
Final Cut, The, 1
Flowers, 1
Free Four, 1
Funky Dung, 1, 2

G

Gandharva, 1
Geesin, Ron, 1
Geoff Mott and the Mottoes, 1

Gilmour, David

antes do Pink Floyd, 1-2

como imitador, 1, 2-3, 4-5

depois de *The Dark Side of the Moon*, 1-2, 3-4

desentendimento com Waters, 1, 2-3

entrada na banda, 1, 2-3

entrevista atual, 1-2, 3

fotos de, **1, 2, 3, 4-5, 6-7**

histórico de, 1-2

talento de, 1-2, 3-4

Gold It's in the..., 1

Goo Goo Barabajagal (Love Is Hot), 1

Grand Vizier's Garden Party, 1

Great Gig in the Sky, The, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, **8**, 9, 10, 11, 12, 13-14

Green Onions, 1-2

Grossman, Loyd, 1

Guardian, The, 1-2

Guerra do Vietnã, 1

Guthrie, James, 1

H

Hardie, George, 1

Harrison, George, 1, 2, 3

Hendrix, Jimi, 1, 2, 3

Hollingworth, Roy, 1

Honky Chateau, 1

Hopkins, John "Hoppy", 1

Hushabye Mountain, 1

I

If, 1

In the Flesh, 1

Inside Out (Mason), 1, 2, 3

International Times (IT), 1-2

Interstellar Overdrive, 1, 2, 3

It Would Be So Nice, 1

J

James, Peter, 1

Jefferson Airplane, 1

Jenner, Peter

depois do Pink Floyd, 1

fim do cargo de empresário, 1-2

fotos de, **1**

selo de, 1-2

sobre Barrett, 1-2, 3, 4-5, 6, 7-8

sobre excursionar, 1, 2-3

sobre Gilmour, 1-2

sobre Mason, 1

sobre Waters, 1, 2

sobre Wright, 1

John Lennon/Plastic Ono Band, 1, 2, 3

John, Elton, 1, 2, 3

Jokers Wild, 1-2

Jossi, Daniele, 1

Journey, The, 1

Jugband Blues, 1, 2

Julia Dream, 1

H

Kind of Blue, 1

King, Andrew, 1, 2

Klose, Bob, **1**

Krause, Bernie, 1

L

LA Woman, 1

Labyrinths of Auximenes, The, 1

Laing, R.D., 1, 2, 3, **4**
Leary, Timothy, 1
Leckie, John, 1-2, 3
Lennon, John, 1, 2
Let There Be More Light, 1-2, 3
Life with the Lions, 1
Live at Pompeii, 1-2, **3**, 4-5, 6-7
Live 1, apresentação, 2-3, 4-5
Love Affair, 1
Love Song, 1
Love-in Internacional, O (1967), 1

M

Maben, Adrian, 1-2, 3-4
Mackenzie, Scott, 1
Madcap Laughs, The, 1
Man, The, 1-2
Manifold, Roger “The Hat”, 1-2, **3**, 4
Manzarek, Ray, 1
máquinas Synthi A, **1**, 2-3, 4
Martin, George, 1, 2
Mason, Nick
 depois de *The Dark Side of the Moon*, 1
 Disc and Music Echo sobre, 1-2
 entrada no Pink Floyd, 1
 fotos de, **1, 2, 3, 4**
 papel de, 1, 2-3
 sobre Barrett, 1-2
 sobre Gilmour, 1
 sobre Waters, 1, 2
Matilda Mother, 1, 2
McCartney e Wings, 1, 2, 3
McCartney, Paul, 1, 2, 3, 4, 5
McCullough, Henry, 1, 2

Meddle, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Medicine Head, 1, 2
Melody Maker, 1, 2, 3
Menon, Bhaskar, 1-2, 3, 4
Metcalf, Clive, 1
Mind Over Matter (Thorgeson), 1-2, 3
Momentary Lapse of Reason, A, 1, 2, 3, 4
Money, 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11, 12, 13, 14, 15, 16-17, 18, 19, 20
Morrison, Bryan, 1
Mortality Sequence (Religious Theme), 1, 2-3, 4, 5-6, 7, 8-9
Mudmen, 1
Muggeridge, Malcolm, 1, 2
Mulligan, Gerry, 1

N

Nada: partes 1 a 24, 1
Neville, Richard, 1, 2, 3
New Musical Express (NME), 1, 2, 3
Nice, The, 1
Noble, Keith/Sheila, 1
Notting Hill Free School, 1-2, 3
Nureyev, Rudolph, 1-2

O

O'Driscoll, Gerry, 1, 2, 3-4, 5
O'List, David, 1
O'Rourke, Steve, 1, 2, 3-4, 5
Obscured by Clouds, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7
On the Run, 1, 2-3
One of These Days, 1-2, 3, 4
Ono, Yoko, 1
Oz, revista, 1

P

Paintbox, 1

Paris 1919, 1

Parry, Dick, **1**, 2-3, 4-5, 6, 7

Parsons, Alan, 1-2, **3**, 4-5, 6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15, 16, 17-18

Pat Boone Show, 1

Peel, John, 1

Petit, Roland, 1-2, **3**, 4

Piggies, 1

Pink Floyd Sound, **1**, 2-3, 4, 5-6

Pink Floyd

- anúncios para, **1, 2, 3, 4, 5**

- apresentação no Live 1, 2-3, 4-5

- contrato com EMI, 1-2

- depois de *The Dark Side of the Moon*, 1-2, 3-4, 5-6

- expectativas quanto ao ciclo criativo e, 1-2

- fazendo shows, 1, 2-3, 4-5

- início do período pós-Barrett, 1, 2-3, 4-5, **6**

- letras e, 1-2, 3-4

- nome, 1-2, 3, 4-5, 6-7

- propósito e, 1-2, 3-4, 5-6

- rock espacial/filmes de ficção científica e, 1-2, 3-4

- tecnologia e, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11, 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, **20**,
21, 22

- tema da humanidade do, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8-9, 10, 11-12

- turnê de julho de 1967, 1-2

- turnê EUA/Vancouver (1972), 1-2

- turnês vai-e-vem do, 1-2

- Ver também Pink Floyd Sound*: integrantes específicos da banda

Pink Floyd, fotos 1968, **1**

- Brighton Dome (1972), **1**

- com Bhaskar Menon (1972), **1**

- Earl's Court Arena, Londres (1973), **1**

- em Abbey Road, **1, 2**

- Londres (1971), **1**

na cantina de Abbey Road, **1, 2**
No UFO (1967), **1-2**
Pré-Dark Side, **1**
Rainbow (1972), **1-2**
Piper at the Gates of Dawn, The, 1, 2-3, 4, 5, 6
Polanski, Roman, 1
Política da Experiência, A (Laing), 1, 2
Powell, Aubrey
 Dark Side of the Moon, The e, 1-2, **3**, 4-5
 depois de *The Dark Side of the Moon*, 1
 histórico de, 1-2
 Pow R Toc H, 1
 Procol Harum, 1
 Pros and Cons of Hitchhiking, The, 1, 2
 Puddie, 1, 2
 sobre Barrett, 1-2, 3-4, 5-6, 7
 sobre Gilmour, 1-2
 sobre o Pink Floyd, 1, 2-3
 sobre Waters, 1-2

Q

Q, revista, 1
Quested, Roger, **1**

R

Radio K.A.O.S., 1, 2
Red Rose Speedway, 1
Religious Theme (Mortality Sequence), 1, 2-3, 4, 5, 6, 7
Remember a Day, 1
Return of the Son of Nothing, 1-2
revista *Rolling Stone*, 1
Revolution 9, 1
Rolling Stones, the, 1, 2, 3
Run Devil Run, 1

J

Samson, Polly, 1

San Francisco, 1

Saucerful of Secrets, A (álbum), 1, 2, 3-4, 5

Saucerful of Secrets, A (canção), 1, 2

Schroeder, Barbet, 1

Scott, Brian “Scotty”, 1

Scream Thy Last Scream, 1

See Emily Play, 1, 2, 3

Self-Portrait, 1-2,

selo DNA, 1

Sentimental Journey, 1

Set the Controls for the Heart of the Sun, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Several Species of Small Furry

Animals Gathered Together in a

Cave and Grooving with a Pict, 1

Shine On You Crazy Diamond, 1, 2

sintetizador Moog, 1-2, 3

Smith, Norman, 1

Som quadrofônico, 1, 2, 3-4

Sounds, 1

Speak to Me, 1, 2

St. John, Barry, 1, 2, 3-4, 5

Starr, Ringo, 1

Stay, 1

Stills, Stephen, 1

Strike, Liza, 1, 2, 3-4, 5

Styles, Alan, 1

Sunday Times, 1

Sisyphus, 1

T

Take Up Thy Sthethoscope and Walk, 1

Terrapin, 1

Thirty Seconds over Winterland, 1

Thomas, Chris, 1-2, 3, 4

Thorgeson, Storm

Dark Side of the Moon, The e, 1-2, **3**, 4-5

depois de *The Dark Side of the Moon*, 1

histórico, 1, 2, 3

Tie a Yellow Ribbon Round the Old Oak Tree, 1

Time, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Tony Orlando e Dawn, 1

Torry, Clare, **1**, 2-3, 4

Townshend, Pete, 1

Travel Section, The, 1, 2, 3, 4, 5-6

trilha de *La Vallée*, 1, 2

trilha sonora de *More*, 1

trilha sonora de *Zabriskie Point*, 1-2, 3

Troy, Doris, **1**, 2, 3-4, 5

Tumbleweed Connection, 1

U

UFO, 1, **2**, 3, 4

Ummagumma, 1, 2-3, 4, 5, 6

Underground (Londres), 1, 2, 3, 4-5, 6

Universidade de Cambridge, 1

Us and Them, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12, **13**, 14, 15-16, 17, 18, 19-20, 21

V

Vancouver Free Press, 1

Vegetable Man, 1

Velvet Underground, the, 1

Violent Sequence, The, 1, 2, 3-4

W

Wall, The, 1, 2, 3-4, 5

Washington Post, 1

Watergate, 1

Waters, Eric Fletcher, 1-2, 3, 4-5, 6-7, 8-9, 10

Waters, Mary, 1-2, 3

Waters, Roger

comunismo/socialismo e, 1, 2

depois de *The Dark Side of the Moon*, 1, 2-3, 4-5

desentendimento com Gilmour, 1-2

Disc and Music Echo sobre, 1

drogas e, 1-2

entrevista atual, 1-2, 3-4, 5

entrevista em casa (1970), 1-2

fotos de, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18

futebol e, 1-2

histórico/infância de, 1-2, 3-4, 5-6

Judy (esposa) e, 1, 2, 3-4

liderança na banda e, 1-2, 3-4, 5-6, 7

mudança para Londres, 1-2, 3

pai e, 1-2, 3-, 4-5, 6-7, 8

personalidade/descrição, 1-2, 3, 4

sobre Barrett, 1-2, 3-4, 5-6

talento de, 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9

tédio de, 1-2, 3

Watts, Peter, 1, 2, 3, 4

Wedding Album, 1

When You're In, 1

White Album, The (The Beatles), 1

Whitehouse, Mary, 1

Who, The, 1, 2, 3

Wild Life, 1

Williams, Carlena, 1

Wish You Were Here, 1, 2, 3, 4, 5-6

Wright, Rick

depois de *The Dark Side of the Moon*, 1, 2

Disc and Music Echo sobre, 1-2

entrada no Pink Floyd, 1

fotos de, **1, 2, 3, 4, 5, 6**

talento de, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8

Wynne-Wilson, Peter, 1

Υ

Young, Neil, 1

Z

Zinovieff, Peter, 1

Título original:
The Dark Side of the Moon
(*The Making of the Pink Floyd Masterpiece*)

Tradução autorizada da primeira edição norte-americana,
publicada em 2005 por Da Capo Press, membro de
Perseus Book Group, de Cambridge, EUA.

Copyright © 2005, John Harris

Copyright da edição brasileira © 2006:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de São Vicente 99, 1º andar
22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 / fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br
www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Preparação de texto: Luís Valdetaro
Capa: Sérgio Campante

Edição digital: março 2012

ISBN: 978-85-378-0703-3

Arquivo ePub produzido pela **Simplíssimo Livros**

OceanofPDF.com