

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Ciência Política



Dissertação de Mestrado

Tijolos são discursos: uma análise do álbum The Wall (1979), de Pink Floyd,
baseada na teoria de Laclau e Mouffe

Laura Silva Costa

Pelotas, 2026.

LAURA SILVA COSTA

Tijolos são discursos: uma análise do álbum The Wall (1979), de Pink Floyd,
baseada na teoria de Laclau e Mouffe

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciência
Política do Instituto de Filosofia, Sociologia e
Política da Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Ciência Política.

Linha de Pesquisa: Teoria Política e Teoria
Social Contemporâneas

Orientadora: Prof^a Dr^a Bianca de Freitas Linhares

Pelotas, 2026.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação
da Publicação

C837t Costa, Laura Silva

Tijolos são discursos [recurso eletrônico] : uma análise do álbum The Wall (1979), de Pink Floyd, baseada na teoria de Laclau e Mouffe / Laura Silva Costa ; Bianca de Freitas Linhares, orientadora. — Pelotas, 2026.
125 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, 2026.

1. Teoria do Discurso. 2. The Wall. 3. Pink Floyd. 4. Ernesto Laclau. 5. Chantal Mouffe. I. Linhares, Bianca de Freitas, orient. II. Título.

CDD 320

Laura Silva Costa

Títulos são discursos: uma análise do álbum The Wall (1979), de Pink Floyd,
baseada na teoria de Laclau e Mouffe

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Ciência Política, do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de
Filosofia, Sociologia e Política, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 31 de julho de 2026.

Banca examinadora:

.....
Profª Drª Bianca de Freitas Linhares (Orientadora). Doutora em Ciência Política pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

.....
Prof. Dr. Felipe Corral de Freitas. Doutor em Ciência Política pela Universidade de
Brasília (UnB).

.....
Prof. Dr. Daniel de Mendonça. Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal
do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Dedico este trabalho àqueles que
compreendem a obra do Pink Floyd, em
especial ao meu pai.

Agradecimentos

Minha trajetória acadêmica nunca foi apenas minha. Por isso, posso me considerar profissionalmente realizada e pessoalmente feliz e grata. No entanto, agradeço a quem caminhou comigo até aqui. A quem não soltou minha mão.

Agradeço aos meus pais. À minha mãe, Adriane, por todo amor, carinho e devoção. Por desejar sempre que eu voasse alto mesmo que doesse o peito me ver crescer. Ao meu pai, Inácio, pela amizade, companheirismo e confiança. Especialmente, nesses últimos dois anos de mestrado, onde mesmo em meio às dificuldades nunca deixou que faltasse subsídio aos meus estudos. Agradeço, principalmente, por me apresentar um jeito de ver a vida através da música. E por me criar, desde os dois meses de idade, ouvindo o álbum The Wall. Eu desconheço a vida sem o Pink Floyd e, mais do que isso, desconheço a vida sem tua existência.

Agradeço às minhas avós, mulheres do seu tempo, que sempre me foram amor em forma de colo, de bolo, de tricot e de histórias. Minha avó materna, Maria, sempre muito polida, agradeço por todas as orações que fez por mim. Elas com certeza arrombaram as portas do céu. Que todo o carinho e amor que recebo ressoe e me acompanhe durante toda minha caminhada. Minha avó paterna, Noemi, dona de uma lucidez admirável e de uma inteligência que eu tenho orgulho de herdar. Por toda a sua história, suas vivências, seus ensinamentos, agradeço pela mulher forte que sempre foste.

Agradeço ao meu tio Vano, que me apresentou o álbum The Final Cut do Pink Floyd. Álbum este que lhe foi apresentado, anos antes de eu nascer, pelo meu pai. Agradeço pela tua música, tua coragem e teu talento de tocar guitarra nas costas. Isso faz parte da minha trajetória e me moldou como uma pessoa que é apaixonada por arte.

Agradeço aos meus padrinhos, Aristides e Margarete. Aristides, por me apresentar a verdadeira música boa, e por acreditar em mim, desde pequena. Margarete, por me dizer desde sempre que me vê realizando todos os meus sonhos. Essa visualização do meu futuro, desde que eu era uma menininha, com certeza me fez ir longe e me deu o impulso para percorrer todos os meus objetivos.

Agradeço aos meus amigos, vocês sabem quem vocês são. Àqueles com quem me divirto, com quem divido meu lado mais engraçado. Àqueles que me fornecem amor e suporte nos momentos difíceis. Àqueles que estiveram comigo desde o início

da minha trajetória. Aos que conheci nesse meio tempo. E, em especial, aos que me mostram todos os dias que diversão, seriedade, companheirismo e sinceridade podem ser sinônimos. Isso não tem preço.

Agradeço ao grupo de pesquisa no qual faço parte, “Ideologia e Análise de Discurso” (IdAD), em especial aos colegas: Caio, Caroline, Laura M., Lucas G., Lucas R. e Renata. Aos professores Daniel de Mendonça, Letícia Baron e Paulo Barboza. Por último, mas com o maior grau de importância, agradeço à minha orientadora, professora Bianca de Freitas Linhares que, gentilmente, acolheu a mim e a minha pesquisa, abrindo as portas para a minha trajetória acadêmica se expandir, tendo nem mesmo o céu como limite. Foi graças à confiança na minha capacidade de pensar, no meu interesse em aprender e no meu modo de trabalhar, que hoje me reconheço como alguém que sonha e realiza.

Agradeço também ao grupo de pesquisa no qual sou vinculada desde a graduação: o “Núcleo de Pesquisa sobre Políticas de Memória” (NUPPOME) do professor Carlos Artur Gallo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Pelotas (PPGCPol/UFPel), aos professores e colegas que dividiram comigo esta caminhada. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar esta pesquisa.

Agradeço à professora Letícia Corrêa, que me mostrou o verdadeiro sentido da vida, no mundo acadêmico e fora dele. Ela me deu o maior presente que poderia receber: a dádiva da confiança. Te carrego comigo desde o ensino médio e és a minha maior fonte de inspiração para trilhar a vida acadêmica.

Agradeço à banda Pink Floyd: Syd Barrett (*in memoriam*), Nick Mason, Richard Wright (*in memoriam*), David Gilmour e, em especial ao Roger Waters, por toda sua luta pelos direitos humanos através da arte. Resistimos!

Por último, mas não menos importante, agradeço a Deus, ao Universo, aos Orixás e aos meus guias espirituais. Honro a minha ancestralidade em todos os lugares que piso e pisarei. Assim é e assim será, sempre. Agradeço ao meu avô, Ari (*in memoriam*), que, mesmo não estando mais aqui fisicamente, foi a primeira pessoa a acreditar em mim e incentivar todas as minhas ideias, sem nunca me limitar.

Encerro estes agradecimentos dando ênfase em uma palavra que apareceu aqui mais de uma vez: confiança. Como vai longe uma pessoa quando é segura de ser amada! Obrigada a todos e todas.

Resumo

COSTA, Laura Silva. **Tijolos são discursos:** uma análise do álbum The Wall (1979), de Pink Floyd, baseada na teoria de Laclau e Mouffe. Orientadora: Bianca de Freitas Linhares. 2026. 125f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2026.

O presente trabalho tem por objetivo analisar o discurso do álbum The Wall, lançado em 1979, pela banda britânica Pink Floyd, pela perspectiva da teoria do discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. A pesquisa investiga os elementos articulatórios que formam o discurso do álbum, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista e pós-marxista desenvolvida pelos autores. O álbum, que aborda uma diversidade de críticas ao autoritarismo, à alienação, à violência estatal e à opressão, reúne um conjunto de elementos que se articulam entre si, dentro de toda sua narrativa, sendo capaz de produzir sentido e, conseqüentemente, um discurso. Tais elementos críticos do álbum resultam de processos político-sociais vivenciados pelo grupo e, em específico, pelo baixista Roger Waters durante o período em que a obra foi construída, sendo uma narrativa autobiográfica de momentos históricos que produziram condições de emergência, culminando na criação do muro metafórico expresso em The Wall. No entanto, a partir de uma análise qualitativa dos dados e da diversidade de conceitos-chave da teoria do discurso, que buscam embasar o estudo, o cerne da pesquisa está em analisar cada elemento produtor de sentido existente na obra, sob a perspectiva de que um produto cultural, dentro da Ciência Política e, mais especificamente, a partir da ótica laclauniana, contribui para ampliar o teor epistemológico da área como um objeto capaz de produzir um discurso político e incentivar o pensamento crítico social.

Palavras-chave: Teoria do Discurso; The Wall; Pink Floyd; Ernesto Laclau; Chantal Mouffe.

Abstract

COSTA, Laura Silva. **Bricks are discourses:** an analysis of Pink Floyd's album The Wall (1979) based on the theory of Laclau and Mouffe. Advisor: Bianca de Freitas Linhares. 2026. 125f. Dissertation (Master's in Political Science) – Institute of Philosophy, Sociology and Politics, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2026.

This study aims to analyze the discourse of the album The Wall, released in 1979 by the British band Pink Floyd, through the lens of the discourse theory developed by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. The research investigates the articulatory elements that constitute the album's discourse, drawing on the post-structuralist and post-Marxist perspective established by these authors. Addressing various critiques of authoritarianism, alienation, state violence, and oppression, the album brings together a set of elements that articulate with one another throughout the narrative, thereby generating meaning and, consequently, a discourse. These critical elements stem from socio-political processes experienced by the group, and specifically by bassist Roger Waters, during the work's creation; the album serves as an autobiographical narrative of historical moments that fostered the conditions for its emergence, culminating in the creation of the metaphorical wall depicted in The Wall. However, based on a qualitative analysis of the data and the key concepts of discourse theory underpinning the study, the core of the research lies in analyzing each meaning-producing element within the work. It does so from the perspective that a cultural product, within Political Science, and specifically through a Laclaunian lens, contributes to expanding the field's epistemological scope, acting as an object capable of generating political discourse and fostering critical social thought.

Keywords: Theory of Discourse; The Wall; Pink Floyd; Ernesto Laclau; Chantal Mouffe.

Lista de Figuras

Figura 1 – Formação original do Pink Floyd.....	58
Figura 2 – Pink Floyd com David Gilmour.....	60
Figura 3 – Segunda formação do Pink Floyd.....	60
Figura 4 – Syd Barrett e Roger Waters.....	64
Figura 5 – Álbum The Wall (1979).....	67
Figura 6 – Família de Roger Waters.....	68
Figura 7 – Diagrama da cadeia do discurso do álbum The Wall (1979).....	100

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Procedimentos metodológicos da pesquisa.....	19
Tabela 2 – Nós e subnós criados e operacionalizados no <i>software NVivo</i>	79

Sumário

Introdução.....	13
1 – Abordagem teórico-conceitual da pesquisa.....	23
1.1. Introdução ao marco teórico-conceitual: a Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe dentro da corrente pós-estruturalista.....	23
1.1.1. Discurso pela perspectiva laclauniana: o processo articulatório que dá forma.....	27
1.1.2. Antagonismo e hegemonia.....	32
1.1.3. Significantes flutuantes, significante vazio e o conceito de subjetividade...36	
2 – Condições de emergência: do surgimento do <i>rock’n’roll</i> à criação do álbum <i>The Wall</i> (1979).....	42
2.1. História político-social do <i>rock</i> : o surgimento de um novo gênero nos Estados Unidos.....	43
2.1.1. História político-social do <i>rock</i> : os anos 1960, a contracultura e os movimentos pacifistas.....	47
2.1.2. História político-social do <i>rock</i> : os anos 1970 e suas transformações.....	53
2.2. O surgimento do Pink Floyd: o psicodelismo na cena musical britânica.....	57
2.2.1. Da saída de Syd Barrett ao <i>rock</i> progressivo: a fase de reinvenção da banda.....	62
2.2.2. A autobiografia de Roger Waters em forma de álbum: a criação de <i>The Wall</i> (1979).....	65
3 – Construindo o discurso: a análise discursiva do muro em <i>The Wall</i>.....	75

3.1. Procedimentos metodológicos: a codificação no <i>NVivo</i> e a construção dos nós discursivos.....	76
3.2. O nó “Educação”: a escola como aparato repressivo.....	79
3.3. O nó “Estado”: o autoritarismo, a guerra e a violência legitimados.....	83
3.4. O nó “Família”: o amor, a ausência e a constituição do sujeito.....	87
3.5. O nó “Indústria cultural” e o espetáculo como alienação.....	92
3.6. O nó “Muro” como prática articulatória e resposta discursiva do sujeito.....	94
3.7. Articulações entre os nós: cadeias de equivalência e antagonismos.....	99
Considerações finais.....	108
Referências.....	114
Anexos.....	120

Introdução

A cultura ocupa um lugar central na constituição das relações sociais e políticas, uma vez que nela são produzidos, disputados e transformados significados capazes de orientar formas de identificação, pertencimento e contestação. Nesse sentido, as manifestações artísticas ultrapassam a condição de mero entretenimento e passam a constituir espaços privilegiados de produção simbólica, nos quais diferentes concepções de mundo são articuladas e colocadas em disputa. A música popular, em especial, destaca-se como uma das expressões culturais mais influentes da contemporaneidade por sua capacidade de condensar experiências históricas, representar conflitos sociais e mobilizar discursos sobre identidade, poder e resistência (Mesquita, 2020).

Entre as diversas manifestações musicais surgidas ao longo do século XX, o *rock'n'roll* consolidou-se como um dos principais fenômenos culturais da sociedade ocidental. Desde sua emergência, em meados dos anos 1950, o gênero ultrapassou os limites estritamente musicais para tornar-se um importante veículo de expressão política e social. Conforme demonstram Anaz (2013), Beras e Feil (2015), a história do *rock* acompanha profundas transformações ocorridas nas sociedades industriais do pós-guerra, dialogando com movimentos juvenis, processos de contestação política, críticas às instituições tradicionais e questionamentos acerca das formas de autoridade. Ou seja, mais do que um gênero musical, o *rock* constituiu-se como uma linguagem cultural capaz de expressar tensões entre indivíduos e estruturas sociais, articulando discursos sobre liberdade, alienação, violência, consumo, guerra e identidade.

A partir da década de 1960, especialmente no contexto das transformações políticas e culturais que marcaram aquele período, o *rock* passou a incorporar de maneira mais explícita críticas às formas de dominação presentes nas sociedades capitalistas contemporâneas. Segundo Gilmore (2010), as expectativas de transformação social produzidas durante os anos 1960 foram progressivamente substituídas por sentimentos de desencanto diante da persistência das desigualdades, dos conflitos internacionais e da expansão da lógica mercantil. Esse processo repercutiu diretamente na produção artística do período seguinte, fazendo com que diferentes bandas passassem a elaborar obras conceituais capazes de

refletir sobre os impasses da modernidade e sobre as múltiplas formas de controle social (Fridman, 2021).

É nesse contexto que se insere a trajetória do Pink Floyd, grupo britânico cuja produção artística consolidou-se como uma das mais influentes da história do *rock*, segundo Lyra (2013). Conhecida por combinar experimentação sonora, narrativas conceituais e forte dimensão visual, a banda produziu álbuns que abordam temas como guerra, autoritarismo, alienação, críticas ao consumo, saúde mental e isolamento, e há uma diversidade de estudos multidisciplinares que interpretam e analisam a obra floydiana. Conforme observa Blake (2012), grande parte da obra do grupo resulta das experiências pessoais de seus integrantes, especialmente do baixista, Roger Waters, cujas vivências relacionadas à ausência paterna, à educação tradicional inglesa e ao contexto político do pós-guerra tornaram-se elementos recorrentes de suas composições.

Entre suas produções, *The Wall*, lançado em 1979, ocupa posição singular tanto na trajetória da banda quanto na história da música popular. Estruturado como um álbum conceitual, a obra narra a trajetória de Pink, personagem fictício que, diante de sucessivas experiências traumáticas, constrói simbolicamente um muro que o separa do mundo exterior (Silva, 2020). A narrativa articula acontecimentos relacionados à perda do pai durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), às relações familiares, à educação autoritária, à indústria cultural, ao estrelato e às formas de poder que atravessam a vida cotidiana, compondo uma reflexão ampla acerca dos mecanismos de isolamento produzidos pelas sociedades contemporâneas.

A complexidade narrativa de *The Wall* contribuiu para que a obra extrapolasse os limites da crítica musical, tornando-se objeto de investigação em diferentes áreas do conhecimento. Estudos desenvolvidos por Romero e Cabo (2006), Martucci (2011), Ackermann (2012), Lyra (2013), Balbino e Paz (2015), Marcolin (2017), Silva (2020), Montenegro (2020), Castaman *et al.* (2021), Silveira e Sakamoto (2021), Moraes e Oliveira (2024) e Espírito Santo *et al.* (2025) analisam o álbum sob perspectivas diversas, contemplando aspectos psicológicos, educacionais, históricos, cinematográficos, semióticos e comunicacionais. Em comum, essas pesquisas reconhecem que *The Wall* constitui uma obra multifacetada, cuja riqueza simbólica permite múltiplas interpretações acerca das relações entre indivíduo, sociedade e poder.

Entretanto, embora exista uma produção significativa dedicada ao álbum, observa-se que predominam análises voltadas para seus aspectos estéticos, psicológicos, educacionais ou culturais. Ainda são reduzidos os estudos que investigam *The Wall* a partir da Ciência Política, especialmente mediante a perspectiva pós-estruturalista da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Tal constatação evidencia uma oportunidade analítica relevante, pois permite compreender a obra não apenas como representação artística de conflitos sociais, mas como uma prática discursiva capaz de produzir significados políticos e articular diferentes formas de identificação (Laclau; Mouffe, 2015a).

Essa perspectiva parte do pressuposto de que os fenômenos políticos não se restringem às instituições formais do Estado ou aos processos eleitorais, mas abrangem os modos pelos quais sentidos são produzidos, estabilizados e contestados no interior da vida social. Como argumentam Aznar e De Luca (2006), a política envolve processos permanentes de construção de conflitos, consensos e relações de poder. Sob essa ótica, produtos culturais também podem ser compreendidos como espaços nos quais diferentes projetos de sociedade disputam hegemonia por meio da articulação de significados.

É precisamente nesse ponto que a Teoria do Discurso oferece um referencial particularmente fecundo para a análise da obra. Desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, essa abordagem compreende que toda ordem social possui caráter contingente e resulta de articulações discursivas que procuram estabilizar sentidos sempre provisórios (Laclau; Mouffe, 2015a). Em consequência, categorias como identidade, poder, antagonismo e hegemonia deixam de ser concebidas como essências previamente determinadas e passam a ser entendidas como efeitos de práticas discursivas historicamente situadas. Conforme Marques *et al.* (2025) e Mendonça (2009), essa perspectiva amplia significativamente o campo analítico da Ciência Política ao permitir investigar fenômenos culturais como arenas legítimas de produção do político. Logo,

[...] a teoria do discurso tem o potencial de ser uma ferramenta de compreensão do social, uma vez que seu próprio entendimento dá-se, nesta perspectiva, a partir da construção de ordens discursivas, sendo a questão do poder central e constituidora de relações sociais. Tendo como ponto de partida a centralidade das categorias de poder e de discurso – que após se desdobrarão em outras noções centrais à teoria, tais como pontos nodais, antagonismo, articulação, hegemonia, significantes vazios, populismo, dentre outras –, Laclau articula uma série de noções e de conceitos oriundos de várias áreas do conhecimento, como o marxismo, a filosofia desconstrutivista de Derrida, a psicanálise, sobretudo

lacaniana, a lingüística, o estruturalismo, o pós-estruturalismo. A partir de noções advindas dessas áreas, o autor constrói um aparato teórico original, inserido numa matriz contemporânea, pós-estruturalista, que contempla a contingência, a precariedade, a indeterminação e o paradoxo como dimensões ontológicas do social (Mendonça, 2009, p. 153-154).

Sob esse enquadramento teórico, *The Wall* deixa de ser interpretado apenas como uma narrativa sobre sofrimento individual para revelar-se um discurso que articula diferentes significantes associados à família, à escola, ao Estado e à indústria cultural, produzindo uma crítica abrangente às formas de autoridade que atravessam a constituição dos sujeitos. Para alguns autores, o muro, como elemento central da narrativa, não representa somente o isolamento psicológico do protagonista, mas condensa uma multiplicidade de experiências sociais que, ao serem articuladas discursivamente, adquirem significado político. Conforme Marcolin (2017, p. 15), “o muro se ergue como um dispositivo simbólico que delimita fronteiras entre o eu e o outro, entre o sujeito e o sistema, e, por isso, expressa o caráter ideológico das instituições modernas”. É justamente essa possibilidade de compreender o álbum como uma prática de articulação discursiva que fundamenta a presente pesquisa.

Portanto, a análise de manifestações culturais a partir da Ciência Política exige um movimento de delimitação que permita compreender de que maneira determinados artefatos simbólicos produzem sentidos politicamente relevantes. No caso de *The Wall*, essa delimitação torna-se particularmente necessária em razão da amplitude temática da obra e da diversidade de interpretações já produzidas sobre ela. Embora o álbum aborde questões relacionadas à subjetividade, à memória, ao trauma, à educação, à guerra e à cultura de massa, a presente pesquisa concentra-se na investigação das articulações discursivas que estruturam a narrativa e produzem uma determinada compreensão das relações entre indivíduo e sociedade.

Desse modo, o objeto de pesquisa não é o álbum enquanto produto musical isolado, nem exclusivamente sua dimensão estética ou biográfica, mas o conjunto de discursos articulados em sua narrativa. A investigação parte da compreensão de que as canções, os personagens e os elementos simbólicos de *The Wall* operam como práticas discursivas capazes de estabelecer relações entre diferentes significantes, produzindo sentidos sobre autoridade, controle, pertencimento e exclusão. A obra é analisada, portanto, como um espaço de construção de significados políticos, no qual experiências individuais são conectadas a estruturas sociais mais amplas.

Essa delimitação permite focalizar quatro eixos centrais presentes na narrativa: a família, a escola, o Estado e a indústria cultural. Tais elementos aparecem reiteradamente ao longo do álbum e constituem instâncias de autoridade que participam da formação do protagonista. A ausência do pai, a superproteção materna, a violência da educação tradicional inglesa, as referências à guerra e à disciplina social, bem como a crítica ao estrelato e à mercantilização da cultura, compõem um conjunto articulado de experiências que conduzem à construção simbólica do muro.

A literatura existente oferece importantes contribuições para a compreensão desses temas. Martucci (2011) interpreta a obra a partir das marcas do luto e da melancolia no contexto inglês do pós-guerra; Lyra (2013) explora as relações entre a produção do Pink Floyd e categorias da psicanálise; Marcolin (2017) analisa o álbum como mediação da sociedade; Montenegro (2020) discute o conceito de isolamento; Silva (2020) enfatiza a distopia do autoisolamento; enquanto Castaman *et al.* (2021) e Moraes e Oliveira (2024) e Espírito Santo *et al.* (2025) investigam as representações da escola presentes em “*Another Brick in the Wall (Part. 2)*”. Balbino e Paz (2015) e Silveira e Sakamoto (2021), por sua vez, demonstram a riqueza semiótica do muro como signo multifacetado. Romero e Cabo (2006) e Ackermann (2012) tratam sobre os traumas deixados pelo pós-guerra: a perda do pai de Roger Waters e as críticas à indústria cultural presentes no álbum.

Apesar da relevância desses estudos, observa-se uma lacuna no que diz respeito à análise do álbum sob a perspectiva da Teoria do Discurso. A maior parte das pesquisas privilegia abordagens psicológicas, educacionais, históricas, comunicacionais ou semióticas, sem explorar de maneira sistemática os processos de articulação discursiva que conferem unidade política à narrativa. Em outras palavras, ainda é pouco investigado como os diferentes elementos presentes em The Wall são conectados de modo a produzir uma determinada configuração hegemônica de sentidos e, conseqüentemente, um discurso político.

Essa lacuna torna-se especialmente significativa quando se considera a contribuição da Teoria do Discurso para a análise do político. Conforme argumentam Laclau e Mouffe (2015a), toda ordem social resulta de articulações contingentes que procuram fixar significados sempre precários. Nessa perspectiva, o político emerge precisamente da disputa em torno da constituição desses sentidos. Mendonça (2003, 2009) destaca que o antagonismo é elemento constitutivo da política contemporânea, enquanto Burity (2014) e Araújo (2018) ressaltam que a teoria da hegemonia permite

investigar processos de formação de identidades e de estabilização discursiva em diferentes esferas da vida social. Assim, uma obra cultural como *The Wall* pode ser compreendida como um terreno de articulação hegemônica, no qual diferentes experiências sociais são reunidas sob uma mesma cadeia de significação.

É nesse contexto que se formula o problema de pesquisa desta dissertação: A partir da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe, quais elementos são articulados no álbum *The Wall* (1979) de Pink Floyd? A questão busca compreender não apenas a presença isolada desses elementos na narrativa, mas sobretudo as relações estabelecidas entre eles e o papel que desempenham na produção de uma crítica às formas de autoridade e controle social, partindo da hipótese de que são elementos articulados no álbum diferentes experiências de opressão, como: família, escola, Estado e indústria cultural.

A hipótese dialoga diretamente com as reflexões de Laclau e Mouffe (2015a), pois permite compreender a trajetória do protagonista não apenas como uma sequência de eventos biográficos, mas como uma cadeia de articulações discursivas que transforma experiências particulares em uma crítica mais ampla às formas de organização social do pós-guerra. A ausência paterna remete aos efeitos da guerra; a escola representa a disciplina institucional; o Estado aparece associado à violência e ao controle; e a indústria cultural evidencia a mercantilização das subjetividades. A convergência desses elementos produz a articulação de cada momento vivenciado pelo personagem Pink ao longo da narrativa do álbum, que culmina na construção do muro como isolamento psíquico e social.

Ao estabelecer esse problema e essa hipótese, a pesquisa posiciona *The Wall* como um objeto legítimo de investigação para a Ciência Política, demonstrando que a análise de produtos culturais pode contribuir para a compreensão dos processos de hegemonia, antagonismo e construção de identidades. É importante ressaltar que *The Wall* não é estudado apenas por ser um álbum de *rock*, mas porque constitui uma prática discursiva que produz sentidos políticos acerca da constituição dos sujeitos, das formas de autoridade e dos processos hegemônicos.

Diante do problema de pesquisa apresentado e da hipótese formulada, esta dissertação tem como objetivo geral analisar no álbum *The Wall* (1979) os principais componentes discursivos segundo a Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a). Para alcançar este objetivo geral, foram definidos os seguintes objetivos específicos: a) avaliar a contribuição da análise de *The Wall* para a Ciência Política; b) discutir a

dimensão política da arte na construção de sentidos e identidades; c) situar o discurso de The Wall no contexto histórico e cultural de sua produção; d) identificar quais elementos são articulados no álbum; e) mapear os antagonismos construídos na narrativa do álbum. Esses objetivos orientam toda a investigação e permitem compreender The Wall não apenas como uma narrativa artística sobre o isolamento individual, mas como uma prática discursiva que produz sentidos políticos acerca das formas de constituição das identidades, das relações de poder e dos processos de hegemonia.

Diante disso, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, fundamentada na perspectiva pós-estruturalista da Teoria do Discurso desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Partindo da compreensão de que toda realidade social é discursivamente constituída, a investigação busca analisar os processos de articulação de sentidos presentes no álbum The Wall, entendendo que seus elementos narrativos não refletem uma realidade objetiva, mas participam ativamente da produção de significados políticos, conforme Laclau e Mouffe (2015a).

A Teoria do Discurso compreende que identidades, instituições e práticas sociais são constituídas por meio de articulações contingentes que procuram estabilizar significados sempre provisórios. Nessa perspectiva, categorias como articulação, antagonismo, hegemonia, identidade, ponto nodal, significante vazio constituem ferramentas analíticas capazes de evidenciar como diferentes discursos disputam a fixação de sentidos no espaço social (Laclau; Mouffe, 2015a). A metodologia da pesquisa divide-se em três etapas:

Tabela 1 – Procedimentos metodológicos da pesquisa

Etapa	Procedimentos	Objetivos
Coleta dos dados	Levantamento das letras das 26 faixas que compõem o álbum e do encarte do LP de 1979 (elementos visuais).	Construção do <i>corpus</i> documental da pesquisa.
Registro dos dados	Armazenamento do material no <i>Google Drive</i> , logo, registrados no <i>software NVivo</i> 11.3.2.	Organizar o <i>corpus</i> .
Análise dos dados	Codificados em nós temáticos (família, educação, Estado, indústria cultural e muro). Aplicação da análise de discurso de orientação laclauniana.	Sistematizar as categorias de análise. Identificar os elementos articulados no álbum.

Fonte: Elaborada pela autora (2026).

Tratando da etapa de coleta dos dados, o *corpus* documental da pesquisa é composto pelo álbum The Wall, incluindo suas letras, o encarte original do LP e os

elementos visuais que integram o disco. As letras das músicas do álbum foram retiradas do site “Letras de músicas”, e o encarte do LP, do site “Encartes pop”. É importante ressaltar que a escolha exclusiva do álbum como documento de análise se fez por ser um produto singular, que não necessita de dados complementares, como o filme de 1982, entrevistas ou performances referentes à obra. O próprio álbum constitui o *corpus* documental porque esta dissertação visa analisá-lo como objeto central da pesquisa. Considerando o caráter multimodal da obra, a análise contempla tanto os discursos verbais quanto os recursos imagéticos presentes no material, compreendendo-os como componentes de uma mesma prática discursiva. Como ferramenta para o registro, a organização e a sistematização dos dados, utiliza-se o *software NVivo* (para *Mac*) na versão 11.3.2. O programa não realiza a análise propriamente dita, mas possibilita organizar o *corpus*, codificar trechos, construir categorias analíticas e identificar recorrências discursivas, contribuindo para a transparência e a sistematização do processo de investigação (Andrade *et al.*, 2020).

Diante disso, a análise dos dados compreendeu, inicialmente, a codificação do material, realizada a partir de cinco nós analíticos durante a leitura e interpretação da obra: família, escola, Estado, indústria cultural e muro. Os quatro primeiros correspondem às principais instâncias de autoridade representadas ao longo da narrativa, enquanto o quinto constitui a categoria articuladora da análise, que condensa as diferentes experiências de dominação, isolamento e resistência que se interligam, ou, no caso, se articulam ao longo da narrativa.

Desse modo, a utilização da Teoria do Discurso em diálogo com a análise qualitativa assistida pelo *NVivo* possibilita compreender como The Wall constrói uma determinada configuração discursiva acerca das relações entre indivíduo e sociedade. Mais do que identificar temas recorrentes, a pesquisa busca analisar as articulações que conectam diferentes significantes e produzem efeitos de sentido politicamente relevantes, evidenciando o potencial das manifestações culturais como objetos legítimos de investigação no campo da Ciência Política.

A presente pesquisa justifica-se pela originalidade de sua proposta analítica ao investigar o álbum The Wall a partir da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, inserindo uma obra da cultura popular no campo das investigações da Ciência Política. Embora o álbum tenha sido amplamente estudado sob perspectivas como a Psicologia, a Comunicação, a Educação, a História e a Semiótica, observa-se a inexistência de estudos que o analisem sistematicamente como uma prática discursiva

capaz de articular significados políticos a partir das categorias de hegemonia, antagonismo, articulação e significante vazio desenvolvidas por Laclau e Mouffe (2015a). Ao propor essa aproximação, a pesquisa ocupa uma lacuna na literatura e amplia as possibilidades de diálogo entre os estudos culturais e a Ciência Política.

A relevância da pesquisa decorre, em primeiro lugar, de sua contribuição para o campo da Ciência Política. A partir da perspectiva pós-estruturalista da teoria laclauniana, compreende-se que “o político” não se restringe às instituições formais do Estado, aos processos eleitorais ou às decisões governamentais, mas manifesta-se em todos os espaços nos quais sentidos são produzidos, disputados e estabilizados (Mendonça, 2009). Nesse contexto, produtos culturais também constituem arenas de disputa hegemônica, pois participam da produção de identidades, da construção de antagonismos e da legitimação ou contestação de relações de poder. Ao analisar *The Wall* sob essa perspectiva, a pesquisa amplia o escopo dos objetos tradicionalmente investigados pela Ciência Política, demonstrando que manifestações artísticas podem constituir importantes fontes para a compreensão dos processos políticos contemporâneos.

Além disso, a pesquisa contribui para o fortalecimento da interdisciplinaridade entre as Ciências Humanas e Sociais como um todo, além dos estudos culturais, psicológicos e linguísticos. Conforme destaca Marques *et al.* (2025), a Teoria do Discurso apresenta significativa potência interdisciplinar ao possibilitar a análise de diferentes fenômenos sociais a partir das disputas pela produção de significados. Nesse sentido, a dissertação demonstra como um artefato cultural pode ser investigado sem reduzir sua complexidade estética, preservando sua especificidade ao mesmo tempo em que evidencia sua dimensão política. Essa aproximação contribui para ampliar o repertório metodológico e analítico da área, incentivando novas pesquisas que articulem cultura, discurso e política.

A pesquisa também apresenta relevância social ao evidenciar como representações culturais participam da construção de percepções sobre autoridade, violência, educação, família e poder. Embora *The Wall* tenha sido produzido em um contexto histórico específico, muitas das questões abordadas pelo álbum permanecem atuais, especialmente diante da permanência de debates sobre autoritarismo, militarização, disciplinamento social, mercantilização da cultura e processos de constituição das subjetividades. A análise dessas representações contribui para compreender como determinadas narrativas culturais continuam

influenciando formas de interpretar a realidade social e política, tornando *The Wall* um álbum atemporal.

Esta dissertação está organizada em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. A estrutura foi concebida de modo a conduzir o/a leitor/a da fundamentação teórico-metodológica para a análise empírica do objeto de pesquisa, articulando os pressupostos da Teoria do Discurso com a investigação do álbum *The Wall*.

O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico que sustenta a pesquisa, discutindo os principais conceitos da Teoria do Discurso desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. São abordadas as categorias de discurso, articulação, contingência, antagonismo, hegemonia, identidade, pontos nodais, significantes flutuantes, significante vazio e subjetividade, bem como as contribuições dessa perspectiva pós-estruturalista para a Ciência Política e para a análise de fenômenos culturais.

O segundo capítulo aborda as condições de emergência que culminaram na produção e no lançamento do álbum *The Wall*: a história do *rock'n'roll*, desde seu surgimento, até a criação da banda Pink Floyd e o ano de lançamento do objeto desta dissertação, visando abordar tanto as condições históricas (externas ao álbum), quanto as autobiográficas (internas) que inspiraram seu desenvolvimento.

O terceiro capítulo corresponde à análise empírica da pesquisa. Num primeiro momento, descreve os procedimentos metodológicos mais específicos adotados na investigação, onde são apresentados os fundamentos da abordagem qualitativa e da análise documental, justificando a escolha da Teoria do Discurso inclusive como possibilidade de ser visto enquanto método de investigação analítica. Na sequência, desenvolve-se a análise dos cinco nós construídos no *NVivo* – família, escola, Estado, indústria cultural e muro – buscando compreender como esses elementos se articulam na constituição da narrativa e na produção de sentidos políticos.

Por fim, nas considerações finais, são retomados o problema de pesquisa, os objetivos e a hipótese inicialmente formulados, sintetizando os principais resultados obtidos e discutindo as contribuições da pesquisa para a Ciência Política, especialmente no que se refere às possibilidades de aplicação da Teoria do Discurso à análise de manifestações da cultura popular. Também são apontadas as limitações do estudo e sugeridas perspectivas para futuras investigações que articulem cultura, discurso e política.

Capítulo 1 – abordagem teórico-conceitual da pesquisa

Este capítulo tem por finalidade apresentar o referencial teórico que fundamenta esta pesquisa, sendo este a Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a). Por tratar-se de uma abordagem teórico-conceitual, objetiva-se estabelecer uma relação entre os pressupostos da teoria e o álbum *The Wall*, de modo a subsidiar a análise do objeto e, assim, atender aos objetivos propostos neste trabalho.

Para tanto, este capítulo encontra-se dividido em quatro partes. Na primeira, apresenta-se a corrente pós-estruturalista na qual os autores se inserem, bem como sua concepção de discurso. A partir da segunda, são discutidos os principais conceitos que embasam a teoria laclauniana a partir dos quais serão estabelecidas relações analíticas com o álbum *The Wall*: o conceito de discurso, articulação. Na terceira, os conceitos de antagonismo e hegemonia. Fechando com a quarta seção, que trata dos significantes flutuantes, do conceito de significante vazio e subjetividade. Parte-se do entendimento de que o cabedal conceitual da teoria do discurso possibilita a construção de uma metodologia de análise discursiva a qual será empregada nesta dissertação.

1.1. Introdução ao marco teórico-conceitual: a Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe dentro da corrente pós-estruturalista

Conforme anteriormente mencionado, o referencial teórico adotado nesta pesquisa é a Teoria do Discurso, desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a). Sua base teórica origina-se de uma releitura crítica do estruturalismo, incorporando contribuições oriundas de diferentes campos do conhecimento, tais como a filosofia, a partir de autores como Michel Foucault, Martin Heidegger e Jacques Derrida; a linguística, especialmente por meio das contribuições de Ferdinand de Saussure; e a psicanálise, representada pelo pensamento de Jacques Lacan. Em razão dessas influências, a teoria insere-se no campo do pós-estruturalismo.

Portanto, esta seção se divide em quatro partes. Inicialmente, será apresentada a corrente teórica do pós-estruturalismo sob a perspectiva de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a). Em seguida, serão discutidos os conceitos fundamentais que servirão de base para a análise proposta nesta dissertação: primeiramente, abordar-

se-ão as noções de discurso, articulação, precariedade e contingência, sendo estes os elementos centrais para iniciar o entendimento da teoria laclauniana. Posteriormente, serão analisados os conceitos de antagonismo e hegemonia. Por fim, serão discutidos os significantes flutuantes e vazios, junto da noção de subjetividade, que serão centrais na articulação entre o objeto de pesquisa e a teoria que fundamenta este trabalho.

Começemos, redundantemente, pelo começo. Sabe-se que o pós-estruturalismo surgiu da crítica à corrente estruturalista desenvolvida em meados dos anos 1950, conforme Mendonça e Rodrigues (2014a). Mas o que é o pós-estruturalismo e o que ele critica? Para responder à tal questão, é necessário conhecermos, primeiramente, o estruturalismo. Mendonça (2020, p. 152) afirma: “Nesse sentido, partindo do princípio de que o pós-estruturalismo é uma ‘reação’ ao estruturalismo, não podemos falar do primeiro sem considerarmos o segundo.”

As bases da corrente estruturalista se firmaram a partir do início da segunda metade do século XX, dentro do cenário intelectual francês do pós-guerra. Essa até então nova ascensão teórica foi um ataque ao humanismo sartreano conhecido na época, conforme Mendonça e Rodrigues (2014a) e Marques *et al.* (2025). Conforme Mendonça (2020), o estruturalismo dentro das ciências humanas e sociais se originou do estruturalismo linguístico. “Como na linguística, as relações humanas são estruturais e totalizantes, sendo preciso compreender a articulação e a interdependência de seus elementos” (Mendonça, 2020, p. 155).

As formulações do estruturalismo encontram em Ferdinand de Saussure e em sua obra “Curso de Linguística Geral” (Saussure, 2006) um de seus principais referenciais teóricos. Nela, são estabelecidas as bases da linguística estrutural, especialmente a compreensão da língua como um sistema de relações entre elementos (Coelho, 2021). O autor distingue a linguística diacrônica, voltada ao estudo histórico das transformações da língua, da linguística sincrônica, centrada na análise da língua enquanto estrutura interdependente. Segundo Mendonça (2020, p. 153), “é precisamente essa perspectiva sincrônica que orienta a formulação teórica de Saussure, para quem a língua deve ser concebida a partir da solidariedade existente entre suas partes constitutivas”. Além disso, diferencia língua e fala, concebendo a primeira como um sistema social compartilhado pelos falantes e a segunda como sua manifestação individual, conforme Coelho (2021). Diante disso, Mendonça (2020)

questiona qual o objetivo do pensamento estruturalista, onde o mesmo responde, fundamentando-se em Claude Lévi-Strauss, antropólogo estruturalista:

Para Lévi-Strauss, o objetivo do estruturalismo não é simplesmente conhecer as relações mais aparentes entre os elementos estruturais. O objetivo efetivo do estruturalismo é ir além dessas relações mais superficiais entre os elementos, uma vez que o que ele busca é conhecer aquilo que subjaz às relações sociais, ou seja, o fundamento que governa as relações de uma estrutura (Lévi-Strauss, 1967) (Mendonça, 2020, p. 155).

No âmbito do estruturalismo, a noção de estrutura é concebida como uma totalidade relacional, formada pela interdependência entre elementos articulados, cujas regularidades são sustentadas por um fundamento subjacente que opera silenciosamente entre distintos conteúdos presentes na organização social, conforme Mendonça (2020). Logo, “o estruturalismo é a busca pelo fundamento, pelas formas invariantes, por algo imutável que subjaz toda e qualquer estrutura social” (Mendonça, 2020, p. 155).

[...] foi a partir das décadas de 1950 e 1960 do século recém-passado, que os debates sobre fundamentação e sobre cientificidade tornam-se acirrados no âmbito das ciências sociais com o “movimento” que ficou conhecido internacionalmente como Estruturalismo. Quase que imediatamente, ao surgimento do Estruturalismo, que rapidamente se colocou no palco do debate intelectual internacional, emerge também a sua crítica, cuja origem se dá no seu próprio seio, conhecida por Pós-estruturalismo. O Pós-estruturalismo desenvolve-se por volta da metade da década de 1960 e ganha força, principalmente com os escritos de Jacques Derrida, contaminando as ciências sociais como um todo, em um projeto de desconstrução e desfundamentação: o chamado Pós-fundacionalismo (Mendonça; Rodrigues, 2014a, p. 28).

Segundo Mendonça e Rodrigues (2014a), os debates travados no âmbito das ciências, especialmente das ciências sociais, durante o século XX, foram marcados, em grande medida, por questões de natureza filosófica e epistemológica. Para os autores, ambas as correntes teórico-filosóficas foram de extrema importância para o desenvolvimento da Teoria do Discurso (Mendonça; Rodrigues, 2014a). Segundo Marques *et al.* (2025, p. 15), a Teoria do Discurso

consolidou-se como uma intervenção decisiva nas ciências sociais e humanas, ao oferecer uma crítica contundente às pretensões essencialistas e aos determinismos estruturais que orientaram boa parte do pensamento do século XX. Esse deslocamento teórico não ocorreu de forma isolada, mas respondeu a um contexto marcado pela emergência de novos movimentos sociais, pela fragmentação das identidades políticas e pelo esgotamento das grandes narrativas emancipatórias (Marques *et al.*, 2025, p. 15).

Desse modo, o pós-estruturalismo, de um lado, preserva a lógica da totalização – ainda que sempre incompleta – própria de uma estrutura, herança do estruturalismo que, para Mendonça (2020), é expressado tanto em Saussure como em Lévi-Strauss. Em contraposição, do outro lado, rompe com um dos princípios fundamentais do

estruturalismo: a busca por identificar ou revelar formas invariáveis subjacentes a conteúdos distintos, pois “a estrutura, de acordo com a perspectiva pós-estruturalista, auto fundamenta-se sem a crença na necessidade de descobrir fundamentos ou essências transcendentais” (Mendonça, 2020, p. 161).

Nesse contexto, para Mendonça (2020), o pós-estruturalismo deve ser compreendido menos como uma corrente intelectual homogênea e mais como uma posição crítica marcada pela recusa de fundamentos estáveis. Conforme assinala o autor (Mendonça, 2020, p. 151), trata-se de um conceito “essencialmente negativo”, visto que não corresponde a “um movimento intelectual organizado ou [a] um sistema de pensamento comum”, mas, antes, à negação “do fundamento, da essência, do fechamento de sentidos”, compartilhada por pensadores franceses distintos desde a década de 1960. No entanto,

O processo desconstrucionista de “des-fundamentação” e de “des-totalização” é crucial na teoria do discurso para que se compreenda como os campos discursivos são formados numa dada época e contexto, sempre contingentes, precários e vazios de sentido (fundamentos parciais), uma vez que qualquer sentido pode se estabelecer como hegemônico, ou seja, toda estrutura discursiva é num determinado tempo e espaço, mas não será para sempre (Coelho, 2021, p. 343-344).

Todavia, no interior da perspectiva pós-estruturalista, emerge a teoria de Laclau, a qual possibilita abordagens interdisciplinares e, de modo mais específico, oferece para este trabalho conceitos centrais direcionados ao campo da Ciência Política, revelando um expressivo potencial analítico para a compreensão do social, uma vez que este é entendido como resultado da constituição de ordens discursivas, nas quais as relações de poder assumem um papel central na conformação e constituição da vida social, segundo Mendonça e Rodrigues (2014a).

Para Burity:

Há várias maneiras de começar a caracterizar a teoria política de Laclau: como uma teoria do discurso, como uma teoria da hegemonia, como uma reflexão do pós-marxista; como um marxismo pós-moderno; como uma teoria da democracia radical. No fundo, não importa muito por onde se queira começar. Cada uma dessas designações dá conta de uma dimensão da reflexão que ele propõe, ao mesmo tempo em que deixa outras de fora (2014, p. 60).

No entanto, julga-se necessário escolher por onde começar, e a proposta desta dissertação é relacionar o pensamento de Laclau com o objeto de pesquisa dentro dos aportes teóricos da teoria do discurso. Segundo Burity (2014), a proposta de Laclau consiste, em um horizonte mais amplo, na formulação de uma teoria geral da política ou, de maneira mais precisa, na construção de uma concepção que

compreende a política como “uma ontologia do social” (Burity, 2014, p. 59). Nesse sentido, o ponto de partida do autor reside na crítica ao marxismo, considerado insuficiente para apreender a complexidade das relações sociais contemporâneas (Mendonça; Rodrigues, 2014a). A partir dessa crítica, Laclau desenvolve uma perspectiva teórica fundamentada na compreensão de que “o social deve ser percebido a partir da lógica do discurso” (Mendonça; Rodrigues, 2014b, p. 49), uma vez que os significados são produzidos no interior das relações sociais e não possuem um fundamento fixo ou pré-determinado. Em outras palavras, “o sentido é sempre produzido socialmente” (Burity, 2014, p. 62).

Dito isso, a próxima seção tratará da teoria do discurso, de forma mais aprofundada, a começar pelo conceito de discurso de Laclau e Mouffe (2015a), junto da lógica da precariedade, da contingência e da articulação discursiva.

1.1.1. Discurso pela perspectiva laclauniana: o processo articulatório que dá forma

[...] Pois uma coisa, um acontecimento “jamais significará/será coisa alguma se não for posta em discurso, se não tiver sido posta em discurso no mundo muito antes de nos depararmos com ela” (Burity, 2014, p. 65).

Como dito anteriormente, esta dissertação fundamenta-se na teoria do discurso desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, utilizando como principal referência a obra “Hegemonia e Estratégia Socialista: Por uma política democrática radical” (2015a), cuja proposta pós-estruturalista busca redefinir o modo de compreender o social, o político e a construção de subjetividades.

O conceito de discurso, fundamental para embasar a pesquisa, segundo Laclau e Mouffe (2015a), não se reduz única e exclusivamente à linguística, mas compreende toda prática que produz sentidos, configurando, logo, relações sociais. Conforme aponta Araújo (2018), a noção discursiva se trata de uma ontologia social na qual não se aplica um “fora” do discurso, ou seja, o social é constituído discursivamente, ainda que não se limite somente a textos verbais ou representações simbólicas. Em outras palavras,

O discurso constitui o território primário da construção da objetividade enquanto tal. Por discurso, como tentei esclarecer várias vezes, não tenho em mente algo essencialmente restrito às áreas da fala e da escrita, mas quaisquer conjuntos de elementos nos quais as relações desempenham o

papel constitutivo. Isso significa que os elementos não preexistem ao complexo relacional, mas se constituem através dele (Laclau, 2013, p. 116).

Dentro dessa perspectiva, o discurso é entendido como um horizonte de inteligibilidade que organiza objetos, posições de sujeito e práticas simbólicas (Laclau; Mouffe, 2015a). Pinto (2006) reforça essa ideia afirmando que discursos não são meras expressões de ideologias prévias, mas modos de produção de sentido que estruturam aquilo que é possível dizer, sentir e reivindicar politicamente. Segundo Laclau e Mouffe (2015b, p. 39), “toda configuração social é significativa”.

Portanto, para analisar uma obra cultural como *The Wall*, importa compreender de que modo ela compõe redes de significação que articulam uma série de elementos como identidades políticas, antagonismos e significações, que serão tratadas nas próximas seções deste capítulo. Sendo assim, o discurso passa a ser “o terreno primário no qual a realidade se constitui” (Ferreira, 2011, p. 13). Partindo desse pressuposto, Ferreira (2011) aponta que a linguagem constitui a realidade, existindo apenas dentro de um discurso que a torna possível. Nesse sentido, segundo Ferreira (2011, p. 14) discurso, para Laclau, seria “um complexo de elementos dados a partir de um conjunto de relações”. Portanto:

Não há uma apreensão possível da realidade que não demande constitutivamente uma passagem pelo discurso, pelo sentido, pela inserção de fatos físicos, humanos ou naturais, em sistemas de significação que situem e hierarquizem esses fatos no mundo, e que se articulem ou disputem com outros a estabilização do ser dos objetos que descrevem e situam no mundo. Que os torne acontecimentos fortuitos, necessários, ameaçadores ou desejáveis, decisivos ou banais. Todos esses processos demandam necessariamente a passagem pelo discurso (Burity, 2014, p. 65).

Em outras palavras, discurso não seria um conceito limitado apenas à linguística, passando a compreender toda prática que produza sentidos, o que configura as relações sociais. Nesse sentido, entende-se por discurso um campo de inteligibilidade que organiza a constituição dos objetos, das posições subjetivas e das práticas simbólicas (Ferreira, 2011; Araújo, 2018). O discurso opera como um processo de produção de sentido que delimita o que pode ser enunciado, sentido e politicamente reivindicado, conforme Pinto (2006). Compreendendo melhor a noção de discurso, o significado por trás do termo e para que serve tal compreensão, pode-se tornar mais claro o entendimento da aplicação da teoria perante a sociedade.

Com isso, Laclau defende que a sociedade é impossível. Em outras palavras, o autor afirma que não existe, não há a possibilidade de uma instância que integre todas as diferenças em uma unidade harmoniosa dentro do meio social (Laclau,

1993). Ou seja, o social é atravessado por antagonismos que impedem seu fechamento, e essa impossibilidade não é contingente, empiricamente falando, e sim uma condição estrutural. Ou seja, dentro dessa perspectiva, cabe ressaltar a ideia de que tudo dentro da sociedade seria uma construção social, e não simplesmente algo dado e já pré-definido, entretanto, consegue-se compreender melhor o porquê do autor, assim como Heidegger e Derrida, criticar de maneira ferrenha as tradições normativas enraizadas no fundamento último presente no fundacionalismo e no estruturalismo anteriores a eles. Diante disso, nas palavras de Laclau:

Hoje em dia tendemos a aceitar *a infinitude do social*, ou seja, o fato de que todo sistema estrutural é limitado, que está sempre rodeado por um 'excesso de sentido' que é incapaz de dominar e que, como consequência, a 'sociedade' como objeto unitário e inteligível que funda seus processos parciais, é uma impossibilidade (Laclau, 1993, p. 90).

Posto isso, alguns elementos-chave da teoria do discurso serão tratados neste trabalho, a começar pela lógica da articulação. Segundo Laclau e Mouffe (2015a), articular significa estabelecer relações contingentes entre elementos que, ao serem reunidos, passam a compor um conjunto relacional dotado de sentido parcialmente fixado. Isso implica que a articulação é justamente o mecanismo que transforma elementos dispersos em momentos de uma formação discursiva, constituindo ordens sociais provisórias (Ferreira, 2011). Diante disso,

O conceito de articulação pode ser entendido como uma relação entre "elementos", ou seja, diferenças que não estão previamente ligadas em torno de um ponto de referência, denominado por Laclau e Mouffe de "ponto nodal", que possibilita uma amarração destas diferenças que não apresentam nenhuma lógica interna de vinculação, acarretando na modificação das identidades dos elementos particulares (Costa, 2012, p. 579).

Mendonça (2003) ressalta que a articulação consiste em uma prática que reúne elementos inicialmente dispersos e não relacionados no campo da discursividade. Antes de serem articulados, esses elementos se encontram imersos em uma lógica complexa e aleatória; porém, ao serem agregados por meio da prática articulatória, transformam-se em momentos, alterando status e adquirindo novas determinações diferenciais, onde "organizam-se, portanto, tendo um ponto nodal como princípio articulador, cujo discurso é o seu resultado" (Mendonça; Rodrigues, 2014b, p. 50). Logo, o conceito de discurso não se resume apenas a "uma simples soma de palavras, mas uma consequência de articulações concretas que unem palavras e ações, no sentido de produzir sentidos que vão disputar espaço no social" (Mendonça; Rodrigues, 2014b, p. 50).

Diante disso,

[...] a articulação entre esses momentos diferenciais resulta inexoravelmente na modificação de suas identidades, ou melhor, numa alteração semântica de seus conteúdos particulares anteriores ao ingresso na prática articulatória. O resultado da prática articulatória é o discurso (Mendonça, 2003, p. 141).

Assim, a articulação pode resultar em produção de sentidos e identidades, conforme Mendonça (2003), bem como na hegemonia, outro conceito-chave dentro da teoria do discurso laclauniana. Para Mendonça (2009, p. 168), “o discurso é efeito, ou resultado, de uma prática articulatória. A articulação é um jogo de diferenças, no sentido de que as mesmas constituem e são constituídas pela prática articulatória”. Nesse sentido, a obra *The Wall* pode ser compreendida como uma prática discursiva que problematiza sentidos político-sociais característicos do período em que está inserida. Logo, “a articulação discursiva surge, então, através da união de sentidos (particulares e que até então estavam dispersos)” (Coelho, 2021, p. 347). O autor segue:

Toda articulação reúne diferenças (elementos) que estabelecem entre si uma relação transacional (momento da articulação), a partir da qual ocorre uma hegemonização parcial, ou seja, as suas diferenças são suspensas em prol do processo articulatório (Coelho, 2021, p. 347).

Nessa perspectiva, segundo Mendonça (2014), o discurso não pode ser reduzido a um simples conjunto organizado de palavras ou a um texto dotado de significado em si mesmo. Tampouco deve ser compreendido como uma operação puramente mental ou ideal, dissociada das práticas e da realidade social. Conforme argumenta o autor, a noção de discurso envolve uma totalidade de significação mais ampla, que articula simultaneamente dimensões linguísticas e extralinguísticas, ultrapassando interpretações limitadas ao plano estritamente textual. Pode-se encontrar um exemplo em uma passagem laclauniana:

Suponhamos que estou construindo um muro com outro pedreiro. Num certo momento, peço ao meu companheiro que me passe um tijolo e logo ponho este no muro. O primeiro ato – pedir o tijolo – é linguístico; o segundo – por o tijolo na parede – é extralinguístico. Ao estabelecer a distinção entre dois atos em termos da oposição linguístico/extralinguístico esgote a realidade de ambos? Evidentemente não, porque apesar da diferenciação nesses termos, ambas as ações compartilham algo que permite compará-las, que é o fato de que ambas são partes de uma operação total que é a construção da parede. Como caracterizamos então esta totalidade, ao qual pedir o tijolo e po-lo na parede são momentos parciais? Obviamente, se esta totalidade inclui elementos linguísticos e extralinguísticos, ela deve ser anterior a esta distinção. Esta totalidade que inclui o linguístico e o extralinguístico é o que chamamos de discurso (Laclau, 2003, p. 114).

Desse modo, o discurso não deve ser entendido como uma simples totalidade derivada da linguagem falada ou escrita, conforme aponta Mendonça (2014). Embora fala e escrita integrem sua constituição, elas representam apenas elementos de um conjunto mais amplo, não se confundindo com o discurso propriamente dito, cuja natureza é material e abrange dimensões que ultrapassam o plano estritamente linguístico, pois o discurso, para Mendonça (2014, p. 82) “constitui relações sociais, na medida em que estas são significadas em termos discursivos.”

No entanto, “toda configuração social é uma configuração significativa” (Laclau, 1993, p. 114) que irá ocorrer dentro de um sistema discursivo. Diante disso, conforme será tratado no próximo capítulo desta dissertação, sabe-se que momentos históricos ajudam a se verificar as condições de emergência e isso implica no que Laclau denomina por contingência, e essa contingência é um dos pilares da teoria de Laclau e Mouffe (2015a). Isso implica que toda ordem social é sempre provisória, fruto de práticas hegemônicas que tentam fixar sentidos, mas nunca de modo definitivo. Segundo Mendonça (2014, p. 82), “toda construção de um objeto de discurso depende de um contexto histórico e social”.

E é dentro da contingência e da precariedade do social que ocorrem as mais diversas práticas discursivas (Mendonça, 2014). Em outras palavras, isso implica reconhecer que discursos estão sempre abertos, reconfiguráveis e sujeitos a deslocamentos (Mendonça, 2009; 2014). Essa impossibilidade de fechamento total é precisamente o que confere potência política aos discursos: eles mobilizam identificações, criam antagonismos e reconfiguram mundos possíveis (Marino *et al.*, 2008).

Sob a ótica de Laclau e Mouffe (2015a), a realidade social é resultado de práticas discursivas, ou seja, articulações contingentes de sentido que tentam estabilizar significados constantemente abertos à disputa (Araújo, 2018). Portanto, dentro dessa perspectiva, o social é compreendido como um terreno de luta simbólica, onde os significados e as identidades se estruturam de modo precário e relacional. Contudo:

A contingência é inimiga da concepção teleológica da história, presente em metarrelatos e/ou tentativas universalizantes de predição social. Pensar a partir da contingência impede-nos de tomarmos as relações sociais para além de injunções contextualizadas. Somente a partir daí, da análise *stricto sensu* de discursos em disputa é que podemos produzir inferências, mas mesmo assim, a infinitude da realidade pode nos pregar peças, tendo em vista que o sujeito, ou a classe universal não são inexorabilidades, mas tão somente resultados de contingências históricas (Mendonça; Rodrigues, 2014b, p. 50).

Disso advém a ideia de que [...] “o sentido sempre é produzido socialmente” (Burity, 2014, p. 62). Ou seja, o discurso pode ser compreendido como uma categoria que articula linguagem e prática, possuindo um caráter material, e não meramente mental ou ideal. Trata-se de uma prática discursiva, visto que as ações realizadas por sujeitos, identidades ou grupos sociais são sempre permeadas por significados. Assim, o social é concebido como um campo interpretativo e significativo, marcado por uma dimensão hermenêutica (Mendonça; Rodrigues, 2014b). Na seção seguinte, serão tratados os conceitos de antagonismo e hegemonia para Laclau e Mouffe (2015a) que, juntos, operam como mecanismos centrais da lógica política e discursiva da teoria.

1.1.2. Antagonismo e hegemonia

Sob a perspectiva laclauniana da teoria do discurso, antagonismo e hegemonia constituem categorias interdependentes que explicam a formação das identidades políticas e das ordens sociais, uma vez que o antagonismo estabelece fronteiras de exclusão, enquanto a hegemonia é o resultado da articulação contingente de demandas em torno de um projeto político comum (Laclau; Mouffe, 2015a).

É então, a partir da ótica de Laclau e Mouffe (2015a), que sustenta-se a ideia de que o álbum *The Wall* é capaz de revelar antagonismos discursivos entre o indivíduo e o sistema, sensibilidade e racionalização, liberdade e opressão. Araújo (2018) afirma que antagonismos revelam os limites da objetividade social: quando uma ordem institucional não consegue absorver ou resolver certas demandas, estas se tornam pontos de conflito que denunciam a contingência da estrutura.

O ponto fundamental é que o antagonismo é o limite de toda a objetividade. Isso deve ser entendido em seu sentido mais literal: como afirmação de que o antagonismo não tem um sentido objetivo, de modo que é aquilo que impede a constituição da objetividade como tal (Laclau, 1993, p. 34).

Nesse sentido, o antagonismo é, portanto, a fronteira que delimita o que um discurso pode ser, por meio da exclusão de outros significados que o ameaçam (Laclau; Mouffe, 2015a). Em outras palavras,

[...] todo discurso, toda identidade formada por uma articulação discursiva se dá a partir de seu próprio corte antagônico, ou seja, um outro discurso que nega, que ameaça a existência de todos os elementos que constituíram um determinado discurso (Mendonça, 2009, p. 167).

O antagonismo, em outras palavras, refere-se ao limite do social, isto é, ao conflito constitutivo que impede o fechamento completo dos sentidos e das identidades. Por exemplo, um grupo político se constitui ao identificar um “outro” que ameaça sua plenitude. É a lógica do “nós” x “eles”. Pelas próprias palavras dos autores, “a presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas” (Laclau; Mouffe, 2015a, p. 125). Desse modo,

A noção de antagonismo surge quando uma identidade percebe que não consegue se realizar plenamente porque existe outra que a impede. É como se ela “esbarrasse” num limite: para existir, dependeria de algo externo que, ao mesmo tempo, a ameaça (Laclau, 2014; Laclau; Mouffe, 2015). Esse limite mostra que o social nunca se fecha completamente, ou seja, nunca se completa de vez. Para tentar responder à essa ideia de fechamento, surge a hegemonia dentro da teoria laclauiana: como não existe um fundamento que organize tudo de forma definitiva, os grupos políticos procuram construir articulações que dêem certa aparência de unidade ao social (Laclau; Mouffe, 2015). Vale ressaltar que a hegemonia não elimina a contingência, apenas a organiza de maneira provisória. Por meio das cadeias de equivalência, diferentes demandas passam a se articular - daí a lógica da articulação - em torno de um significante que assume a função de representar uma totalidade que, na prática, nunca está plenamente dada. Ao mesmo tempo em que inclui, esta operação também exclui, em outras palavras: ao formar-se um “nós”, elimina-se um “eles” (Burity, 2014, p. 63).

Para Laclau e Mouffe (2015a), é precisamente essa impossibilidade de sutura do social que torna o conflito inerente à política, afastando concepções essencialistas ou deterministas das relações sociais. Ou seja “um discurso tem bloqueado sua expansão de sentidos pela presença de seu corte antagônico” (Mendonça; Rodrigues, 2014b, p. 52). E é a partir desse momento que surge a categoria “hegemonia”. Nas palavras de Laclau (2002, p. 122): “[...] entendo por hegemonia uma relação em que um conteúdo particular assume, num certo contexto, a função de encarnar uma plenitude ausente”.

Diante disso, esse conceito é o resultado do processo articulatório de formação hegemônica, ou seja, um processo político de construção de equivalências, no qual um discurso particular é elevado à posição universal representativa de uma totalidade impossível (Laclau; Mouffe, 2015a). Ou seja:

O campo geral de emergência da hegemonia é o das práticas articulatórias, isto é, um campo onde os “elementos” não se cristalizaram em “momentos”. Num sistema fechado de identidades relacionais, no qual o significado de cada momento é absolutamente fixo, não há qualquer lugar para uma prática hegemônica. Um sistema de diferenças plenamente bem sucedido, que excluísse todo significante flutuante, não possibilitaria qualquer articulação; o princípio da repetição dominaria toda prática no interior deste sistema e não haveria nada a hegemonizar. É porque a hegemonia supõe o caráter aberto e

incompleto do social, que ela só pode ter lugar num campo dominado por práticas articulatórias (Laclau; Mouffe, 2015a, p. 213).

Sendo assim, Mendonça (2009) destaca que hegemonia não é mero domínio ideológico, e sim uma prática de preenchimento provisório de sentidos, sempre marcada pela disputa e pela incompletude. Dessa forma,

[...] a hegemonia é resultado de uma articulação contingente que desde o início encontra-se marcada pela ambiguidade e pela incompletude da objetividade e que, necessariamente, implica na repressão de outras alternativas também contingentes, constituindo-se, portanto, como uma relação de poder. Deste modo, o conceito de hegemonia entendido por Laclau e Mouffe é definido pela interação entre a objetividade, inerentemente incompleta, pois fundada sob a condição de um exterior constitutivo que a possibilita e, ao mesmo tempo, a nega; e as relações de poder inerente a relação mútua entre as diferentes objetividades possíveis, uma vez que a afirmação de uma objetividade, necessariamente, implica na exclusão das outras alternativas (Costa, 2012, p. 578).

Segundo Coelho (2021), o conceito de hegemonia é compreendido como um processo de articulação política e discursiva. Para Laclau e Mouffe (2015a), a constituição de uma articulação hegemônica depende de duas condições fundamentais: a existência de elementos flutuantes – isto é, para os autores, nenhum sentido é fixado, e sim possuem um significado “suspense” – e a possibilidade de que esses elementos sejam articulados em projetos políticos distintos e até antagônicos.

O conceito de hegemonia, já amplamente reconhecido nos trabalhos de Gramsci, é o centro da teoria do discurso, dando nome à obra mais importante de Laclau e Mouffe: “Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical”, lançada em 1985. Segundo Pessoa (2014), hegemonia ou “lógica da hegemonia”, na obra de Laclau, caracteriza-se como uma operação na qual qualquer relação política, seja ela de classe ou não, teria espaço no campo discursivo (Coelho, 2021, p. 344).

Conforme afirmam os autores:

Somente a presença de uma vasta área de elementos flutuantes e a possibilidade de sua articulação a campos opostos constituem o terreno que nos permite definir uma prática como hegemônica. Sem equivalência e sem fronteiras, é impossível falar estritamente de hegemonia (Laclau; Mouffe, 2015a, p. 205).

Ou seja, “hegemonia é contingente, é construída” (Burity, 2014, p. 73). Segundo Coelho (2021), a constituição da discursividade ocorre no âmbito político, espaço em que discursos contingentes disputam continuamente a fixação de sentidos por meio de processos de hegemonização, articulando o que Laclau e Mouffe (2015a) designam por significantes vazios e pontos nodais. Entretanto, a totalidade produzida por essas articulações jamais se estabiliza plenamente, permanecendo sempre

incompleta, provisória e marcada pela precariedade dos sentidos (Coelho, 2021; Laclau; Mouffe, 2015a; Laclau, 1993). Logo:

Uma identidade é sempre a afirmação de uma objetividade ameaçada por se constituir a partir da repressão daquilo que a ameaça, ou seja, por ser sempre um ato de poder. A “essência” de uma identidade, desse modo, não se remete a um elemento interno e natural da própria identidade, e sim é decorrência da articulação de um conjunto de elementos contingentes que se hegemoniza a partir da exclusão daquilo que o ameaça (Costa, 2012, p. 578).

De acordo com Silva *et al.* (2017), a constituição de identidades ocorre por meio de processos de articulação discursiva, nos quais determinados sentidos passam a ocupar uma posição privilegiada, tornando-se hegemônicos diante de múltiplas possibilidades identitárias e de significação. Nesse contexto, a hegemonização decorre da capacidade de certos discursos articularem elementos diversos em torno de um ponto central de identificação (Silva *et al.*, 2017; Coelho, 2021). Para Laclau e Mouffe (2015a, p. 178), a articulação pode ser entendida como “qualquer prática que estabeleça uma relação entre elementos de tal modo que a sua identidade seja modificada como um resultado [dessa] prática articulatória”, evidenciando o caráter relacional e contingente da formação das identidades discursivas, conforme Coelho (2021).

No entanto, até aqui foi visto que a teoria da hegemonia pressupõe que toda identidade é relacional e depende de um exterior constitutivo. E, junto do antagonismo, esses elementos compõem a lógica de constituição do político, ou, em termos laclaunianos, a ontologia política do social (Laclau; Mouffe, 2015a).

Na seção seguinte faremos a apresentação em torno dos conceitos de significantes flutuantes, significante vazio e a noção de subjetividade. Hegemonia e significante vazio, por suposto, são interligados, uma vez que a primeira pode ser compreendida como um processo no qual uma ideia, discurso ou demanda específica passa a representar interesses mais amplos, e o segundo, ocorre quando um termo ou elemento deixa de possuir um significado restrito e passa a incorporar diferentes demandas e sentidos, segundo Coelho (2021, p. 344):

[...] articulação discursiva e hegemonia são sinônimos e constituem o que Laclau denomina de ponto nodal. Este último pode ser descrito como um significante vazio, aquele que se hegemoniza, que aglutina as demandas ao redor de si e busca preencher-se de sentido e plenitude. É vazio, posto que qualquer sentido pode ser estabelecido devido à contingência do campo discursivo, tornando esse ponto nodal sempre precário e não universal.

Segundo Laclau e Mouffe (2015a, p. 187):

Qualquer discurso que se constitui como tentativa de dominar o campo da discursividade, de deter o fluxo das diferenças, de construir um centro, chamaremos – tais pontos discursivos privilegiados desta fixação – de pontos nodais (Laclau; Mouffe, 2015a, p. 187).

Logo, na próxima seção essa relação semântica entre os conceitos ficará mais evidente, ao apresentarmos os últimos conceitos a serem trabalhados nesta pesquisa.

1.1.3. Significantes flutuantes, vazio e o conceito de subjetividade

Como visto nas seções anteriores, os sentidos circulam dentro de operações significantes: sendo estes os significantes flutuantes e os significantes vazios (Laclau; Mouffe, 2015a). O primeiro, resulta em um conjunto de elementos cujo sentido está em disputa, sendo reivindicados por diferentes projetos políticos, conforme Ferreira (2011). O segundo, por sua vez, seria um objeto com múltiplos significados em disputa, ou seja, termos capazes de representar uma totalidade ausente, condensando demandas heterogêneas (Mendonça, 2009). É na obra “Emancipação e Diferença” (Laclau, 2011), que o conceito de significante vazio aparece pela primeira vez. Sobre esse elemento discursivo:

[...] ocorre quando um discurso universaliza tanto seus conteúdos a ponto de ser impossível de ser significado de forma exata. Isso se dá, segundo Laclau (1996), quando, numa prática articulatória, a cadeia de equivalências (elementos/momentos articulados) expande polissemicamente seus conteúdos, inflaciona-se sobremaneira de sentidos (Mendonça, 2009, p. 162).

Tais significantes, para Pinto (2006), são estratégicos em processos políticos porque têm capacidade de mobilizar sujeitos diversos. No caso de The Wall, expressões como “o muro”, “a escola”, “o professor”, ou “a guerra”, funcionam como potenciais significantes flutuantes e/ou vazios que organizam afetos e sentidos políticos, tendo em vista que, paradoxalmente, para Laclau (2011, p. 65) “um significante vazio é um significante sem significado”. Isso implica que:

Um significante vazio só pode surgir se há uma impossibilidade estrutural da significação e apenas se essa impossibilidade puder significar uma interrupção (subversão, distorção etc.) da estrutura do signo. Ou seja, os limites da significação só podem anunciar a si mesmos como impossibilidade de realizar aquilo que está no interior desses limites – se estes pudessem significar-se de modo direto, seriam internos à significação; logo, não seriam limites em absoluto (Laclau, 2011, p. 66).

Para Laclau (2011), a emergência de um significante vazio está diretamente relacionada à impossibilidade de fechamento completo do campo social. Como a

sociedade nunca alcança uma totalidade plenamente constituída, torna-se necessária a existência de elementos capazes de representar, ainda que de forma provisória, essa unidade impossível. É nesse contexto que determinados significantes assumem uma função hegemônica, articulando diferentes antagonismos e produzindo identificações coletivas. Dessa forma, o significante vazio não possui um conteúdo essencial ou permanente; seu significado resulta das disputas políticas e das práticas articulatórias que buscam fixar sentidos em um contexto marcado pela contingência e pela constante reconfiguração das relações de poder. No entanto,

Pode haver significantes vazios dentro do campo da significação porque qualquer sistema de significação está estruturado em torno de um lugar vazio que resulta da impossibilidade de produzir um objeto, contudo, requerido pela sistematicidade do sistema (Laclau, 2011, p. 70).

O autor continua a formular sua concepção de significante vazio onde expressa que:

Esse esvaziamento de um significante particular de seu particular significado diferencial é, como vimos, o que torna possível a emergência de significantes ‘vazios’ como significantes de uma falta, de uma totalidade ausente (Laclau, 2011, p. 73).

Para Laclau, os significantes vazios emergem em contextos de antagonismo social, quando uma pluralidade de demandas particulares passa a ser articulada em torno de uma representação comum. Um significante torna-se “vazio” porque deixa de expressar apenas um conteúdo específico e passa a condensar diferentes reivindicações, assumindo a função de representar uma totalidade impossível de ser plenamente constituída (Laclau, 2011). Isso ocorre porque, segundo o autor, a sociedade não possui um fundamento último ou uma totalidade plenamente fechada; ela é marcada pela incompletude e pela contingência, como foi exposto nas seções acima. Em razão disso, determinados termos passam a funcionar como pontos de convergência de múltiplas demandas sociais. Conceitos como “povo”, “democracia”, “liberdade”, “justiça” ou mesmo “mudança” podem operar como significantes vazios, uma vez que seu conteúdo não é fixo, e sim disputado politicamente. É aí que o muro metafórico de The Wall entra em cena.

Laclau sustenta que a vacuidade do significante não significa ausência de sentido, mas sim sua relativa indeterminação, condição necessária para que diferentes grupos possam se identificar com ele. Assim, um significante vazio exerce uma função hegemônica ao articular diferenças sob uma equivalência comum, tornando-se capaz de representar simbolicamente uma universalidade precária e

contingente (Laclau, 2011). Para o autor, “a presença de significantes vazios – no sentido que temos definido – é a própria condição da hegemonia” (Laclau, 2011, p. 75).

Diferentemente dos significantes vazios, que já cumprem uma função articuladora relativamente estabilizada, os flutuantes caracterizam-se pela instabilidade de seus significados em cenários de conflito político. Em contextos antagônicos, diferentes projetos hegemônicos disputam a apropriação de determinados termos e símbolos. Um mesmo significante pode adquirir sentidos distintos a depender da formação discursiva na qual está inserido. Por isso, ele “flutua” entre diferentes possibilidades de significação. Para Laclau e Mouffe (2015a), a fronteira entre significantes vazios e flutuantes é relacional: um significante flutuante pode converter-se em vazio na medida em que uma articulação hegemônica consegue estabilizar provisoriamente seu significado.

A ideia de Laclau e Mouffe (2015a) de propor uma política democrática radical, não pretende eximir o conflito em nome de um consenso final, e sim criar condições institucionais para que projetos que se pretendem hegemônicos possam disputar espaço no meio político. Seguindo essa lógica, o conceito de hegemonia e de significante vazio se tornam praticamente sinônimos dentro da teoria, o que incentiva a modificar a forma de compreensão da universalidade. Em outras palavras, o universal não expressa algo que existe antes da política, e sim passa a ser produzido dentro de uma articulação hegemônica. Isto é, quando uma demanda particular passa a falar em nome do todo, ela constrói uma universalidade contingente. Porém, isso nunca coincide plenamente com tudo o que pretende representar, pois sempre haverá excessos e exclusões dentro da política (Laclau; Mouffe, 2015a). Reconhecer estas condições não significa abandonar a ideia de universal, e sim entendê-la como histórica, provisória e aberta à contestação.

No que tange à subjetividade, Laclau rompe com concepções essencialistas do sujeito. Para ele, não existem identidades plenamente constituídas ou sujeitos com essência fixa anterior ao social. A subjetividade é produzida discursivamente, isto é, forma-se no interior das práticas articulatórias e dos processos de identificação, como foi visto anteriormente (Laclau; Mouffe, 2015a).

Diante disso, os sujeitos são constituídos a partir de posições discursivas e de identificações contingentes com determinados projetos políticos, significantes e cadeias de equivalência. Dessa forma, a identidade subjetiva é sempre parcial,

incompleta e passível de deslocamento, já que está permanentemente sujeita às disputas hegemônicas e às rearticulações do campo social.

Nesse sentido, a política possui um papel constitutivo da subjetividade: os sujeitos tornam-se políticos ao se identificarem com discursos capazes de articular suas demandas particulares em torno de um horizonte comum. Assim, a formação do “povo”, por exemplo, depende da construção de identificações coletivas mediadas por significantes vazios que permitam a articulação de diferentes experiências sociais sob uma identidade compartilhada. Sobre isso:

Nota-se, nos discursos políticos, o sentido da luta política, sempre na incompletude contra a exclusão e pela igualdade, desafios das sociedades contemporâneas, tanto quanto se apresentaram ao longo da história da humanidade (Parzianello, 2020, p. 384). [...] Tomamos a linguagem como constituidora da realidade, pela forma de articular sentidos com elementos que possam atender aos anseios da contemporaneidade, como pressupõe o enfrentamento de ordem política. Nesse sentido, a linguagem existe, a partir de um discurso político, quando ocorre, então, principalmente, a articulação de demandas coletivas e a mediação destas, a capacidade de provocar subjetividades às condições materiais (Parzianello, 2020, p. 388).

Segundo Laclau e Mouffe (2015a), a subjetividade é produzida politicamente a partir da articulação de discursos, demandas e antagonismos. Não se trata de um processo interno, psicológico, mas uma operação discursiva em que sujeitos são interpelados e posicionados dentro dos discursos. Costa (2012) reforça que identidades políticas são múltiplas, instáveis e constituídas por afetos, sendo o político um campo de disputa entre diferentes formas de subjetividade.

A trajetória do protagonista Pink representa o processo de subjetividade de um indivíduo moldado por discursos institucionais – a família, a escola, o Estado e a própria indústria cultural na qual o personagem está inserido – que o irão conduzir ao isolamento ao longo de seu desenvolvimento como sujeito perante o social. Assim, analisar os elementos de opressão presentes em *The Wall* implica investigar como o álbum articula uma diversidade de demandas, como o estudante reprimido, o artista alienado, o indivíduo oprimido pelo autoritarismo, e como esses lugares discursivos estruturam identidades coletivas e afetos sociais, seguindo a lógica proposta por Laclau e Mouffe (2015a). Contudo, os significantes vazios e flutuantes constituem mecanismos centrais da disputa hegemônica em Laclau, ao passo que a subjetividade é concebida como efeito contingente de práticas discursivas e processos de identificação política (Laclau, 2011).

As discussões desenvolvidas neste capítulo permitiram apresentar os principais fundamentos da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a), evidenciando sua contribuição para a compreensão dos processos de produção de sentidos, constituição de identidades e formação de relações hegemônicas. Ao conceber o social como uma construção discursiva contingente, essa perspectiva rompe com interpretações essencialistas e deterministas, compreendendo que os significados são continuamente produzidos, disputados e rearticulados em diferentes contextos históricos. Nesse sentido, categorias como articulação, hegemonia, antagonismo, ponto nodal e significantes flutuantes e vazio constituem instrumentos analíticos fundamentais para investigar como diferentes discursos procuram estabilizar, ainda que provisoriamente, determinadas interpretações da realidade social.

A incorporação desse referencial teórico possibilita compreender *The Wall* não apenas como uma obra artística ou uma narrativa autobiográfica, mas como uma prática discursiva capaz de articular múltiplas experiências sociais em torno de significados políticos. Assim, a Teoria do Discurso fornece as bases conceituais para interpretar as representações presentes no álbum, permitindo analisar como diferentes elementos narrativos se relacionam na constituição de identidades, antagonismos e projetos de sentido. Dessa forma, a análise proposta nesta dissertação desloca o foco da busca por significados fixos para a investigação das articulações discursivas que conferem unidade à obra e possibilitam a produção de efeitos políticos.

Entretanto, para compreender de maneira mais aprofundada essas articulações, torna-se necessário situar o álbum em seu contexto de produção. Embora a Teoria do Discurso rejeite explicações causais que reduzam os sentidos às condições históricas de sua emergência, reconhece que toda prática discursiva é produzida em um horizonte específico de possibilidades, marcado por disputas, acontecimentos e processos sociais contingentes. Assim, conhecer as condições de emergência de *The Wall* constitui uma etapa fundamental da investigação, pois permite compreender o contexto histórico, político, social e cultural no qual determinados discursos puderam ser articulados e adquiriram inteligibilidade.

Dessa forma, o capítulo seguinte dedica-se à análise dessas condições de emergência, contextualizando o desenvolvimento do *rock* como linguagem de contestação, as transformações da sociedade britânica no pós-guerra, a trajetória da

banda Pink Floyd desde seu surgimento e as experiências de Roger Waters que influenciaram a construção da obra. Longe de constituir um pano de fundo meramente descritivo, essa contextualização busca evidenciar o campo de possibilidades a partir do qual *The Wall* foi produzido, estabelecendo as bases para a análise discursiva desenvolvida no capítulo posterior.

2 – Condições de emergência: do surgimento do *rock'n'roll* à criação do álbum The Wall (1979)

O capítulo anterior apresentou os fundamentos teóricos que orientam esta pesquisa, tomando como eixo analítico a Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a). A partir dessa perspectiva, foram discutidos conceitos centrais como discurso, articulação, precariedade, contingência, hegemonia, antagonismo, identidade, significante vazio e subjetividade, evidenciando que toda ordem social é resultado de práticas discursivas historicamente situadas e permanentemente abertas à disputa de sentidos. Estabelecido esse referencial, torna-se necessário compreender as condições de emergência que possibilitaram a produção do álbum The Wall. Assim, este capítulo busca contextualizar o objeto de pesquisa a partir das transformações históricas, políticas, sociais e culturais que marcaram a segunda metade do século XX, abordando o desenvolvimento do *rock* como linguagem de contestação, o contexto britânico do pós-guerra, a trajetória do Pink Floyd e as experiências pessoais de Roger Waters. Mais do que oferecer um panorama histórico, pretende-se demonstrar como essas condições constituem o horizonte de possibilidades no qual a obra foi produzida, dando início a compreensão das articulações discursivas que serão analisadas no capítulo seguinte.

Portanto, o capítulo está estruturado em três partes: sendo a primeira, sua introdução, a segunda, que aborda a criação do *rock'n'roll* como gênero musical, composta por duas subseções, uma dedicada aos anos 1960, e outra, às transformações do *rock* nos anos 1970. A última seção, dividida em três subseções, apresenta a banda Pink Floyd, seguindo pela saída do líder do grupo, Syd Barrett, e as transformações do *rock* psicodélico para o progressivo, que culmina na apresentação do objeto de pesquisa desta dissertação: o álbum The Wall.

Para começar a compreender o objeto de pesquisa desta dissertação, precisa-se, primeiramente, conhecer seu entorno, ou seja: as condições de emergência que influenciaram a criação do álbum conceitual The Wall. Para tanto, este capítulo irá abordar o contexto histórico da criação do *rock'n'roll*, bem como seus impactos político-sociais como produto cultural que expressa através da arte uma série de elementos críticos de acordo com o tempo em que está inserido, até chegar ao Pink Floyd e, mais especificamente, ao período no qual o álbum foi lançado. Portanto, começaremos tratando do papel da música na sociedade.

A música ocupa um lugar central na sociedade, funcionando não apenas como forma de expressão artística, mas também como meio de construção de sentidos coletivos, identidades e experiências compartilhadas. Presente em diferentes culturas e períodos históricos, a música atravessa dimensões sociais, culturais e políticas, participando ativamente da forma como os indivíduos interpretam o mundo ao seu redor. Mais do que entretenimento, ela pode atuar como linguagem simbólica capaz de traduzir emoções, conflitos, aspirações e valores que circulam em determinado contexto social, de acordo com Trindade (2023).

Ao longo da história, a música esteve frequentemente associada a processos de mobilização social, contestação e, no caso desta presente pesquisa em específico, vale ressaltar a construção de discursos políticos. Em momentos de crise, transformação ou disputas de poder, produções musicais passaram a refletir e, muitas vezes, a amplificar debates presentes na esfera pública. Canções, álbuns e performances musicais podem expressar críticas a sistemas de dominação, denunciar injustiças sociais ou mesmo reforçar determinados projetos políticos e identidades coletivas (Mesquita, 2020). Dessa forma, a música não se limita a representar a realidade social, mas participa da própria produção de significados que estruturam a vida política. Segundo Gilmore (2010, p. 34), “a música popular tornou-se o idioma através do qual uma geração expressava seus desejos e suas frustrações”.

No entanto, a relação entre música e política pode ser observada tanto em movimentos sociais quanto em processos culturais mais amplos. Em diferentes contextos históricos, gêneros musicais tornaram-se veículos de expressão de grupos sociais específicos, articulando reivindicações, memórias e formas de resistência. A música pode funcionar, assim, como um espaço de disputa simbólica no qual valores, identidades e narrativas são constantemente negociados e reinterpretados. Nesse contexto, surge, em meados dos anos 1950, um novo gênero musical: o *rock’n’roll*. Ele impacta não apenas o âmbito artístico, transcendendo as barreiras de tempo e espaço, como também costuma ser utilizado pelos artistas para promover, através da sua musicalidade, expressões que abordam diversas questões sociais. Na seção seguinte, será introduzido o gênero do *rock’n’roll* na cena musical dos anos 1950, e seus desdobramentos.

2.1. História político-social do rock: o surgimento de um novo gênero nos Estados Unidos

Para desespero de pais, professores, autoridades e religiosos, no começo dos anos 1950 um novo ritmo musical começou a expressar o que a juventude realmente pensava sobre o mundo à sua volta (Anaz, 2019, p. 13).

Durante pouco mais de quatro décadas de Guerra Fria (1947-1991)¹, o mundo esteve imerso em uma intensa disputa política e ideológica entre duas grandes potências: de um lado, os Estados Unidos (EUA) e, de outro, a União Soviética (URSS). Esse embate não apenas desencadeou diversos conflitos, mas também levantou uma série de questionamentos que contribuíram para profundas transformações no campo cultural e na forma como os indivíduos passaram a compreender a si mesmos e a realidade ao seu redor (Trindade, 2023). Assim,

O mundo ocidental após a segunda guerra mundial destacou-se como o cenário de transformações sociais profundas e aceleradas. Marcado pelas já muito conhecidas consequências dessa guerra – a segunda grande tragédia humana do século – assim como pela consolidação da hegemonia econômica mundial dos EUA (fortalecida pelo fato da guerra ter ocorrido para fora das suas fronteiras nacionais) e pelas novas divisões políticas internacionais que deram início à “guerra fria”, o período de “paz” e prosperidade que despontava seria o contexto no qual emergiriam das relações sociais novos grupos de atores sociais e novas tendências políticas e culturais que produziram também novas formas de compreender o mundo (Adelman, 2016, p. 23).

O *rock’n’roll* nasceu da cultura afrodescendente. Nos subúrbios do sul estadunidense, no período onde a segregação racial estava em evidência, surgiam novos meios de se tocar articulando elementos do *rhythm and blues*, do *country*, do *gospel*, do *jazz* e do *blues*. E, conseqüentemente, novos meios de expressão político-sociais dentro da arte (Mesquita, 2020). A voz que ficou conhecida por trazer o gênero ao mundo foi Sister Rosetta Tharpe. Mulher negra, periférica, transformou o jeito de tocar guitarra, surgindo o novo estilo musical. Com o toque do *blues* e do *jazz* da época, a artista remodelou o que hoje é conhecido como *rock’n’roll*.

A artista foi, durante muito tempo, subestimada na gênese do *rock’n’roll*. Sua trajetória musical iniciou-se no *gospel* e, evidencia o papel central das tradições afrodescendentes na formação do *rock*, conforme destaca Anaz (2013) e Hobsbawm

¹ Esta data está de acordo com o historiador Eric Hobsbawm, em sua obra intitulada “Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991”, publicado em 1995, que determina o início do conflito político-ideológico logo após a instauração da Doutrina Truman, tendo seu fim marcado pela dissolução da União Soviética (URSS) em 1991, cerca de três anos após a queda do Muro de Berlim em 1989 (Hobsbawm, 1995).

(2009) em seus estudos sobre música popular e *jazz*. A cantora inovou ao incorporar ao gospel a guitarra elétrica, um dos principais instrumentos utilizados no *rock'n'roll* até os dias atuais. Isso marcou uma sonoridade de riffs, com um ritmo acelerado e uma expressividade vocal que antecipariam elementos centrais do gênero. No contexto social já mencionado anteriormente, de fortes divisões entre a música “sacra” e “profana”, seu papel rompeu fronteiras culturais e políticas, sendo de uma contribuição decisiva para a consolidação de uma nova linguagem musical.

De acordo com Anaz (2013), o *rock* tem suas origens nas décadas de 1940 e 1950, resultando da combinação de diferentes gêneros musicais populares, provenientes tanto de comunidades negras quanto brancas do sul dos Estados Unidos. Essa mistura cultural deu forma a uma manifestação artística singular, capaz de expressar os desejos e as emoções da juventude. Em meio a um cenário marcado pela segregação racial, o *rock* contribuiu para romper certas barreiras, ao possibilitar que jovens de distintas origens étnicas ocupassem os mesmos espaços para dançar e cantar, desafiando, assim, as normas segregacionistas vigentes, conforme destaca Mesquita (2020).

No entanto, o *rock* não deve ser compreendido apenas como um estilo musical, mas também como um fenômeno cultural mais amplo que expressa transformações sociais e identidades juvenis (Friedlander, 2002, p. 14). Nesse sentido, a juventude dos anos 1950 encontrou na música uma forma de expressão própria (Friedlander, 2002, p. 33). Segundo Mesquita (2020, p. 8), o *rock* é mais do que um estilo musical, pois é uma forma de pensar o mundo e a realidade, de levar em consideração a diversidade das estruturas familiares, sociais, políticas, culturais e econômicas.

Assim, nesse primeiro momento, o *rock'n'roll* estava associado à energia, à dança e à rebeldia juvenil, representando uma ruptura com os padrões morais e comportamentais vigentes. De acordo com Friedlander (2002), artistas como Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard desempenharam papel fundamental na popularização do gênero, ao mesmo tempo em que tensionavam normas sociais, especialmente no que diz respeito à sexualidade, à raça e às formas de expressão corporal. Nesse sentido, de acordo com Trindade (2023), o *rock* não era apenas um estilo musical, mas um fenômeno social que expressava transformações mais amplas em curso na sociedade estadunidense do pós-guerra. Segundo Marcus (2010, p. 19):

Ninguém escutava música como parte de uma realidade separada. Cada novo hit parecia cheio de novidades, como se seu objetivo não fosse somente atingir

o topo das paradas, mas deter o mundo em seus trilhos e depois botá-lo em movimento outra vez.

Ao longo dos anos 1950, o *rock* consolidou-se como um produto cultural de massa, impulsionado pela indústria fonográfica, pelo rádio e pelo cinema. Como observa Janotti Jr. (2003), sua difusão esteve diretamente ligada à expansão dos meios de comunicação e ao fortalecimento de uma cultura juvenil global emergente. Ainda assim, essa institucionalização do gênero gerou tensões: ao mesmo tempo em que ampliava seu alcance, também buscava domesticá-lo, suavizando seus aspectos mais subversivos para torná-lo mais palatável ao grande público. Trindade (2023, p. 4) apresenta quatro dimensões fundamentais dentro do *rock'n'roll*:

Contestação, divulgação de ideias, adaptação, readaptação. Desde que surgiu nos anos 1950, nos EUA, o rock carregou consigo essas quatro dimensões que estiveram presentes seja nas letras das canções, na maneira como os artistas se comportavam ou no jeito de se vestir, auxiliando na formação e consolidação de um dos gêneros mais influentes daquele contexto histórico e que ainda resiste no século XXI (Trindade, 2023, p. 4).

Para Singer (1985), o *rock* era mais que entretenimento, ele parecia carregar a promessa de mudança cultural e social. Segundo o autor, o *rock and roll* da década de 1950 não possuía um posicionamento político claramente estabelecido, porém, ao valorizar as formas de lazer consideradas inovadoras e contestadoras da juventude trabalhadora norte-americana, expressava um tipo de rebeldia de caráter coletivo. Já o *rock* dos anos 1960 passou a se orientar mais para a ideia de transformação individual. Ainda que, a partir da segunda metade da década, a noção de mudança interior tenha assumido contornos de uma utopia coletiva, ela permaneceu associada a propostas de não violência e a ideais de transformação social sem o uso de confronto físico ou armado, constituindo-se como um desejo mais amplo da juventude em geral, e não apenas dos setores proletários (Singer, 1985, p. 60)

Cabe destacar que o *rock*, ao longo do tempo, consolidou-se como um produto cultural inicialmente consumido nos Estados Unidos e, posteriormente, difundido para diversas regiões do mundo, conforme Mesquita (2020). Trata-se de uma forma de expressão que promove reflexões sobre a sociedade e suas dinâmicas sociais, econômicas, políticas e culturais. Nesse sentido, o *rock* tornou-se um importante meio de manifestação da juventude, que passou a contestar normas, valores morais e comportamentos estabelecidos (Trindade, 2023). Nesse sentido,

[...] o rock permite pensar vários elementos de nossa sociedade, desde a organização familiar até a ação do Estado em seus diferentes âmbitos: ao censurar indivíduos, ao desconsiderar a necessidade de políticas sociais e até o incentivo a ações bélicas (Mesquita, 2020, p. 9).

Na Europa, as lembranças ainda recentes e as consequências da Segunda Guerra Mundial permaneceram profundamente presentes, sendo impossíveis de ignorar, o que acabou influenciando, por diferentes caminhos, os anseios da juventude inglesa que se expressavam no *rock*. No período imediatamente posterior ao conflito, a Inglaterra encontrava-se devastada, com a população enfrentando racionamentos rigorosos e condições marcadas por intensa escassez (Fridman, 2021, p. 317).

De acordo com Gilmore (2010, p. 182), “o efeito social do *rock and roll* não teve de articular um programa político ou objetivo para ter consequência política”. Desde o término da Segunda Guerra Mundial, o *rock and roll* passou a exercer influência significativa sobre a formação social e cultural de diferentes gerações, tanto de seu tempo quanto das que vieram depois, de modo direto ou indireto (Fridman, 2021). Embora, em um primeiro momento, tenha sido visto como um gênero voltado sobretudo ao público jovem, o *rock and roll* acabou interferindo na construção de papéis sociais e identidades em múltiplas dimensões, envolvendo estilos de vida, posicionamentos políticos e valores éticos, ou ainda servindo como uma referência simbólica que muitos indivíduos adotaram ao longo de suas trajetórias como forma de dar sentido às suas alegrias e tristezas.

Na próxima seção, trataremos do seguimento do *rock’n’roll* para a década de 1960, onde a contracultura, uma diversidade de movimentos sociais e novas inquietações político-sociais passaram a surgir e, conseqüentemente, influenciar na consolidação do gênero.

2.1.1. História político-social do *rock*: os anos 1960, a contracultura e os movimentos pacifistas

A transição para a década de 1960 marca uma inflexão significativa na trajetória do *rock*. Inserido em um contexto de intensas transformações sociais, políticas e culturais – como o movimento pelos direitos civis, os protestos contra a Guerra do Vietnã (1955-1975)² e a emergência de novas formas de engajamento político

² A Guerra do Vietnã foi um conflito armado entre o governo comunista do Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul, apoiado fortemente pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria, onde a disputa entre comunismo e capitalismo dividiu o mundo nesses dois blocos político-ideológicos (Hobsbawm, 1995). Embora alguns estudiosos definam outras datas para mencionar o conflito, neste trabalho, utilizaremos como referência a data mencionada pelo historiador Eric Hobsbawm em “Era dos Extremos: o breve

(Adelman, 2016) – o gênero passa a incorporar de maneira mais explícita conteúdos críticos e contestatórios. Conforme analisa Hobsbawm (1995), os anos 1960 constituem um período de ruptura geracional, no qual jovens passaram a questionar estruturas tradicionais de autoridade, valores familiares e instituições políticas. Segundo o autor, o que realmente transformou o mundo foi a revolução cultural da década de 60 (Hobsbawm, 1995, p. 258).

Foi, portanto, esse mundo social do pós-guerra que produziu o momento – tanto conturbado quanto esperançoso – que chegou a ser conhecido como “os anos 60”. Passada a fase de desestabilização social provocada pela guerra e consolidadas algumas das novas formas de relação social que caracterizariam o mundo da “paz” e da guerra fria, as novas contradições da época também vieram à tona: perante a prosperidade, a persistência da desigualdade e da injustiça social; face à competição de dois grandes tipos de sistema social, a crescente frustração dos sujeitos que buscavam a realização individual e coletiva. Foi, como pretendo argumentar, o momento em que as tendências que esbocei acima culminaram numa espécie de ruptura, que tanto exprimia quanto propiciava novas formas de subjetividade, de pensar sobre a vida e também de fazer política (Adelman, 2016, p. 26).

No entanto, os anos 1960 representaram uma virada nas inquietações da juventude da época, que, de forma mais contestadora, visavam uma perspectiva pacífica, anti-violência e baseada nos afetos entre os indivíduos. Sendo assim, o *rock*, acompanhando a evolução desde a década anterior, se manteve firme nos posicionamentos políticos. Na “Introdução à edição de 1989” de *História social do jazz*, Hobsbawm definiu o gênero como “uma maneira de transferir emoções humanas diretamente para a música” (Hobsbawm, 2009, p. 19). Logo,

Guardadas algumas exceções, não é frutífero buscar coerência ou uniformidade política e ideológica nos ídolos do rock surgidos na década de 1960. Eles transformavam em música a experiência de uma geração, cuja efetividade política dependia de forças e fatores que os ultrapassavam. No entanto, a formidável repercussão daquela maneira de compor, tocar e cantar junto aos mais diferentes públicos, em todo lugar, era um indício muito forte de que havia compatibilidades com aquele tempo de mudança, mesmo que porventura os valores dos artistas tenham estado longe de uma conduta politicamente orientada (Fridman, 2021, p. 321).

Segundo Fridman (2012), em diversas partes do mundo, a juventude se engajava em protestos contra a Guerra do Vietnã, enquanto levantes dos movimentos estudantis emergiam em diferentes continentes e inúmeras pessoas se identificavam com trajetórias revolucionárias como a de Ernesto Che Guevara. Ao mesmo tempo, esse espírito também encontrava expressão na música de Bob Dylan, dos The

século XX: 1914-1991” (1995), tal como o fizemos com o período da Guerra Fria já mencionada anteriormente.

Beatles, dos The Rolling Stones e de muitos outros artistas populares. Ao revisitar esse período, Eric Hobsbawm ressalta que “se há algo que representa os anos 1960 é o *rock*” (Hobsbawm, 2002, p. 279).

Inconformados, questionadores e com uma “eterna” sede de mudanças, os jovens estadunidenses, a princípio, seguidos da juventude britânica na década de 1960, quando os Beatles e os Rolling Stones difundiram o gênero, se constituíram como a principal faixa geracional que aderiu ao emergente estilo musical (Trindade, 2023, p. 4).

Hobsbawm (2002), no entanto, interpreta esse período como o ápice de uma profunda transformação social e cultural. Nesse contexto, ao mesmo tempo em que emergiam novos grupos juvenis que passaram a protagonizar o cenário político e cultural, observava-se o enfraquecimento do poder social e das formas tradicionais de organização da classe trabalhadora. A lógica do capitalismo, apontada por ele como motor dessas transformações demográficas, sociais e econômicas, também teria contribuído para a erosão de instituições como a família e a religião, que sustentavam os vínculos de sociabilidade das camadas populares. Como consequência, segundo o autor, instauraram-se rupturas significativas nas comunidades, dando origem a uma sociedade marcada pela anomia e pelo predomínio de um novo tipo de individualismo (Hobsbawm, 2000; Fridman, 2021).

É nesse cenário que o *rock* se articula profundamente com a contracultura. Segundo Adelman (2016), a década de 1960 foi marcada por uma série de movimentos sociais que promoveram mudanças paradigmáticas nas formas de pensar a política, a cultura e as relações sociais. O movimento hippie, em particular, destacou-se por propor uma crítica radical ao consumismo, à guerra e às hierarquias sociais, defendendo valores como paz, amor livre e vida comunitária. O ideal de flower power sintetizava essa utopia de transformação social baseada na não violência e na expansão da consciência. Sobre esse período:

Uma espécie de “politização” à revelia emanava da gritaria dos adolescentes e dos hormônios à solta. A contracultura, assimilada ao comportamento e aos estilos de vida, viria a dar contornos mais fortes às aspirações que imiscuíam questões morais e existenciais com as lutas sociais. É possível acompanhar esse percurso na criação musical do período, desde as canções de protesto às que retratavam as vivências da intimidade (Fridman, 2012, p. 216).

Um novo estrato social, marcado por um forte senso crítico, buscava se diferenciar da geração de seus pais, pois esses jovens se percebiam mais otimistas e determinados a defender seus ideais e o direito à liberdade de escolha, traços associados a uma geração moderna que não havia experimentado diretamente a

Segunda Guerra Mundial (Marcolin, 2017). Tratava-se, em grande medida, de herdeiros da chamada geração *baby boom* – período de intenso crescimento dos nascimentos ao final da Segunda Guerra Mundial – composta por jovens dos anos 1960 que defendiam valores como paz e amor e demonstravam rejeição a conflitos armados. Essa geração tornou-se conhecida mundialmente por promover mudanças significativas nos costumes de sua época e por assumir uma postura mais engajada e politicamente ativa na busca por transformações sociais (Marcolin, 2017). Sobre esse impacto geracional:

Os adeptos a esse movimento eram rotulados como hippies, jovens que iam contra as regras ditadas pelo establishment, que contestavam os valores estabelecidos pela sociedade, lutavam por uma vida pacífica, simples, longe da sociedade de consumo e moralismo. Neste cenário, surgem a psicodelia e o LSD como expansão da consciência (Marcolin, 2017, p. 14).

O *rock* tornou-se, então, uma das principais trilhas sonoras dessa transformação. Como argumenta Fridman (2012), o gênero passou a expressar não apenas rebeldia, mas também projetos utópicos de reorganização da vida social, ainda que muitas vezes esses projetos se manifestassem em experiências individuais e subjetivas. Bandas e artistas começaram a explorar novas sonoridades, incorporando elementos psicodélicos, experimentações instrumentais e letras mais complexas, que abordavam temas como espiritualidade, política e alienação. Para Gilmore (2010, p. 27). “Os anos 1960 foram um período em que a cultura jovem acreditou poder reinventar o mundo.”

Contudo, pretende-se frisar a partir de agora o cenário social e cultural intensamente transformado que marcou a segunda metade do século XX: um espaço social no qual atuavam grupos cada vez mais variados, que interagiam entre si e reivindicavam visibilidade e voz, ao mesmo tempo em que se afirmava uma nova centralidade dos processos de produção cultural e simbólica, sustentados por trocas internacionais complexas e com impactos profundos nas esferas social e política (Adelman, 2016).

No campo artístico, emergiu em meados da década de 1960 um novo subgênero do *rock*: o psicodélico. De caráter fortemente experimental, esse estilo buscou inspiração em elementos da música indiana. Entre suas principais características estavam o uso de distorções eletrônicas e a construção de melodias com guitarras, órgãos e cravos – instrumentos de teclado – além da incorporação de instrumentos típicos da tradição indiana, como a cítara. Segundo Marcolin (2017),

nesse período, com o avanço tecnológico, o sintetizador ganhou notória popularidade, vindo a ser instrumento característico do Pink Floyd, por exemplo.

Nesse contexto, festivais como Woodstock (1969) simbolizam o auge da conexão entre *rock* e contracultura, reunindo milhares de jovens em torno de ideais comuns. Para Fridman (2021), o *rock* dos anos 1960 deve ser compreendido como uma forma de insurgência cultural, que articulava práticas estéticas e políticas, desafiando normas sociais e propondo novas formas de existência. A música deixava de ser apenas entretenimento para se tornar um meio de intervenção no mundo.

Contudo, essa relação entre *rock* e utopia não estava isenta de contradições. Como observa Gilmore (2010), o final da década de 1960 já revelava sinais de esgotamento de muitos ideais contraculturais, diante de conflitos internos, repressão estatal e apropriação comercial. Ainda assim, o legado desse período foi profundo, redefinindo o papel da música popular na sociedade contemporânea. Diante disso, “a revolução eletrônica e o novo poder da mídia passaram a influenciar profundamente a formação da cultura e da subjetividade” (Adelman, 2016, p. 26).

Ademais, como indicam Singer (1985) e Silva (2025), é possível questionar se foram as transformações do *rock* que moldaram os sujeitos ou se foram as mudanças sociais e geracionais que reconfiguraram o próprio gênero. Essa relação dialética evidencia que o *rock* deve ser compreendido como parte de um processo histórico mais amplo, no qual cultura e sociedade se influenciam mutuamente.

Trindade (2023) reforça a importância dos anos 1960 como momento fundacional para a consolidação do *rock* como linguagem crítica e reflexiva, especialmente em contextos marcados por tensões políticas e crises sociais. Conforme Silva (2025, p. 26), “o *rock*, em diversos momentos expressou a indignação compartilhada por aqueles que sofrem econômica, política e socialmente com as consequências das diversas guerras do século XX”.

Ainda na década de 1960, o Pink Floyd teve muita relevância na produção efetuada pelo *rock*:

A banda colocou junto blues, sons eletrônicos, harmonias complexas, referências da música erudita e letras sombrias e futuristas, que exploravam as experiências com drogas e temas como aventuras espaciais, cenários apocalípticos ou surreais e literatura (Anaz, 2013, p. 42).

Segundo Silva (2025, p. 25), o *rock*, como outras linguagens artísticas, sempre refletiu “as subjetividades e os contextos históricos nos quais suas produções foram concebidas”. Ao longo de sua trajetória, o gênero se apresenta “ora como forma de

rebeldia, ora como modismo, ora como negação da realidade, ora ainda como expressão cultural e/ou produto mercadológico” (Beras, 2015, p. 14). Nesse sentido, o *rock* se constitui em permanente tensão, evidenciando um “movimento pendular: ora questiona, ora é capturado pelo mercado que busca eternizá-lo como uma moda, ou uma tradição cultural qualquer” (Beras, 2015, p. 23).

Em síntese, entre os anos 1950 e 1960, o *rock’n’roll* passou de uma expressão musical dançante e juvenil para uma poderosa ferramenta de contestação cultural e política. Esse processo acompanhou e, em muitos casos, impulsionou transformações profundas na sociedade, tornando o gênero um dos principais símbolos das mudanças que marcaram a segunda metade do século XX. Segundo Fridman (2012), as mobilizações de caráter mais radical buscavam alterar as estruturas sociais e promover uma redistribuição de riqueza e poder, ao mesmo tempo em que colocavam em questão as relações familiares, a posição subordinada das mulheres, a repressão da sexualidade, as normas que definiam comportamentos considerados aceitáveis, os mecanismos disciplinares e as formas de inserção no sistema social.

As causas coletivas envolviam formas de insubordinação política, comportamental, artística e espiritual e desdobravam-se em modos de vida alternativos. O movimento hippie, por exemplo, não tinha entre seus porta-vozes personalidades políticas, mas poetas como Allen Ginsberg. Herbert Marcuse, lido com avidez por aquela geração, escrevia que uma nova sensibilidade havia se tornado uma força política. Os rebeldes que não se limitavam aos militantes e incluíam enormes contingentes de jovens que transformaram práticas sexuais, maneiras de vestir, identificações existenciais, formas de convivência e se deixavam transportar para outros cenários tanto pela pregação de lideranças como pelas canções de seus ídolos musicais. As organizações político-partidárias não detinham a exclusividade da vontade de mudança e assim realismo e utopia combinavam-se nos desafios à ordem constituída e afetavam as rotinas sociais (Fridman, 2012, p. 213).

Diante do esforço de difundir o modelo do “American Way of Life” em escala global, os Estados Unidos promoveram a imagem de uma sociedade ideal para se viver, destacando seus supostos êxitos nas esferas política, econômica e cultural, segundo Trindade (2023). Nesse contexto, ao se afirmar como uma nação soberana e líder no plano político-ideológico durante a Guerra Fria, os discursos oficiais e as decisões governamentais norte-americanas passaram a exercer impactos significativos não apenas internamente, mas também sobre o cenário internacional (Trindade, 2023).

Paralelamente, no contexto britânico, além de os artistas demonstrarem, por meio de suas canções, crescente preocupação com os desdobramentos do conflito, manifestavam-se também outras formas de contestação e protesto que ultrapassavam

o campo estritamente musical. A ideia era “ir de encontro aos padrões pré-estabelecidos referentes à moral e aos bons costumes, tendo nos extravagantes e lascivos Rolling Stones um dos principais agentes de contestação à época.” (Trindade, 2023, p. 5).

No entanto, essas causas que eram pauta dos anos 1960 passam a ser transformadas – ou, segundo Marcolin (2017), esquecidas – na década de 1970, onde os ideais capitalistas se desenvolviam de forma mais consolidada, mesmo ainda em meio à Guerra Fria, junto de um cenário de crise nos países centrais deste estudo: os Estados Unidos e a Inglaterra, conforme trataremos na próxima seção deste capítulo.

2.1.2. História político-social do *rock*: os anos 1970 e suas transformações

A virada para os anos 1970 representou não somente uma mudança mais consolidada do cenário político-social do ocidente, como significou, segundo alguns estudiosos (Marcolin, 2017; Trindade, 2023; Silva, 2025), uma transformação geracional no que se refere à cultura e aos costumes da época do “flower power”. Para Trindade (2023, p. 6), essa virada dos anos 1970 foi moldada por um período de consolidação e amadurecimento do *rock’n’roll*.

Nessa fase, não somente o rock alcançava a maioria, mas também o público jovem que o recepcionou desde o princípio. Diante disso e graças à sua capacidade de adaptação e readaptação, somados às transformações que continuavam ocorrendo em um mundo imerso na guerra, a reinvenção talvez tenha sido a tônica desse estilo musical (Trindade, 2023, p. 6).

Isso implica que a geração pós-Woodstock já passava pelo amadurecimento de seus ideais, e o *rock’n’roll*, nesta época, se transformava cada vez mais em um gênero musical mais politizado. Aquela juventude ligada aos movimentos sociais, estudantis, feministas, pró-liberdade sexuais e anti-violência, agora passavam pela comum metamorfose de todo o ser humano: a chegada da vida adulta. No cenário político-social dos anos 1970, houve uma diversidade de mudanças tanto na política, quanto no meio social e econômico daquele período.

A começar pelos Estados Unidos, onde, após os anos 1960 turbulentos, a década de 1970 começa sob o impacto da Guerra do Vietnã, que gerou forte rejeição popular. Esse sentimento se intensificou com o escândalo de Watergate (1972–1974), que levou à renúncia do presidente Richard Nixon, segundo Marcolin (2017). Como

resultado, houve uma crise de legitimidade do governo e um sentimento generalizado de “cinismo político”.

Entretanto, o contexto político-social dos Estados Unidos nos anos 1970 foi marcado por crise, desconfiança institucional e transformações culturais profundas, e o *rock’n’roll* refletiu, absorveu e também tensionou esse cenário (Trindade, 2023; Silva, 2025). Não apenas acompanhando os acontecimentos daquele período, ele foi uma forma central de expressão dessas tensões. Enquanto nos anos 1960, o *rock* se associava ao otimismo da contracultura e ao “*flower power*”, nos anos 1970, há uma virada para temas mais sombrios, introspectivos e críticos. Bandas e artistas passam a expressar frustração, alienação e descrença nas instituições, como por exemplo, o cantor Bruce Springsteen, que retratou a vida da classe trabalhadora e o já mencionado “sonho americano” em crise, bem como Bob Dylan que, embora ativo desde os anos 60, continuava influente ao explorar temas mais pessoais e desencantados com o cenário da época (Marcus, 2010).

Com o enfraquecimento da famosa utopia contracultural da década anterior, o *rock* também passava a se transformar em um grande negócio. Mega-turnês, estádios e gravadoras passaram a transformar o gênero em um produto global, o que gerou críticas internas sobre a “venda” da rebeldia (Singer, 1985; Janotti Jr., 2003). Como consequência, o mundo presenciou a criação de mais álbuns conceituais e letras que, de maneira mais densa, abordavam diretamente questões sociais e políticas. É desta fonte que o Pink Floyd começa a beber: de um cenário onde as bandas de *rock* serviam como um espelho da desilusão social, como ferramenta de crítica às instituições e aos ideais capitalistas, até chegar na criação do álbum *The Wall*, segundo Marcolin (2017).

Entretanto, os anos 1970 representariam um novo impacto geracional, baseado no individualismo, fruto do sistema capitalista que se consolidava na época. De acordo com Gilmore (2010, p. 201) “o sonho de transformação cultural que marcou a década de 1960 começou a desvanecer-se no início dos anos 1970”. A economia enfrentou a chamada “estagflação” (inflação alta com baixo crescimento), agravada pela Crise do Petróleo de 1973. Ao mesmo tempo, os movimentos sociais dos anos 1960 (direitos civis, feminismo, contracultura) deixaram como legado uma sociedade mais fragmentada, com disputas culturais mais visíveis, conforme Marcolin (2017). Logo,

Aquele espírito coletivo da contracultura perdeu sua força à medida que a crise do petróleo levou os Estados Unidos, o Brasil, a Suécia e o Reino Unido à recessão. Percebeu-se que o petróleo era um recurso natural não renovável e

poderia esgotar-se em setenta anos. Como consequência, o preço do barril teve um aumento de 400% em apenas cinco meses (17 de outubro de 1973 – 18 de março de 1974) [...] o que desestabilizou a economia mundial resultando em desemprego (Marcolin, 2017, p. 16).

No entanto:

Os músicos ingleses encontraram na música negra americana uma fonte de liberação de emoções que contribuiu para deixar para trás uma Inglaterra cinzenta em que “a juventude havia sido cancelada”. E paulatinamente, com o reerguimento do país, os traumas da guerra deram lugar a uma busca irrestrita de liberdade e novos estilos de vida (Fridman, 2021, p. 320).

Entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o final da década de 1970, o Reino Unido passou por profundas transformações políticas, econômicas e sociais. Esse período combina reconstrução, criação de um Estado de bem-estar social e, posteriormente, uma fase de crise econômica e conflitos sociais. De acordo com Silva e Mattos (2009, p. 136-137), todos os ocorridos desde a crise de 1929 até o pós-guerra e a divisão do mundo em capitalismo e comunismo acarretaram na “convicção de que os destinos dos cidadãos não deveriam estar totalmente sujeitos à instabilidade inerente às forças de mercado”. Desse modo,

[...] a sociedade passou a demandar políticas que promovessem o crescimento econômico, visassem à diminuição do desemprego e à elevação do nível de proteção social. O Estado passou então a ter uma maior participação na economia, a partir da provisão de serviços sociais e através da elaboração de políticas monetárias e fiscais voltadas ao pleno emprego. Com isso, entre as décadas de 1930 e 1970, surge, nos países centrais, um Estado de Bem Estar Social (Welfare State), com despesas públicas em políticas sociais, notadamente saúde, que representavam parcelas cada vez mais representativas do gasto público (Silva; Mattos, 2009, p. 136-137).

No entanto, tratando agora do cenário europeu e, mais especificamente, do Reino Unido, após a Segunda Guerra Mundial, foi estabelecida uma fase de intensa expansão econômica, que permitiu uma distribuição mais equilibrada da riqueza na sociedade. O Estado de bem-estar social configurou-se como um sistema de proteção coletiva, no qual o risco passou a ser tratado como uma questão social, e a segurança (em suas diversas dimensões, como estabilidade no emprego, aumento da renda e amparo social) foi reconhecida como um direito inerente à cidadania (Silva; Mattos, 2009). Entretanto, a combinação de diversos fatores econômicos e políticos levou à crise desse modelo no começo dos anos 1970, impondo às empresas a necessidade de reestruturar seus processos produtivos e aos Estados a revisão de suas posições em relação às formas de regulação do trabalho e ao modelo de proteção social então em vigor (Silva; Mattos, 2009, p. 151).

No final dos anos 1970, o “Inverno do Descontentamento” caracterizou o homem do Reino Unido como “homem doente”. Eram greves e mais greves, tanto que em Liverpool até os coveiros decidiram cruzar os braços e corpos de muitos mortos não foram enterrados, fazendo com que as autoridades pensassem em jogá-los ao mar. Em Londres, as ruas eram tomadas de lixo devido à greve dos lixeiros. (Marcolin, 2017, p. 19).

Nesse contexto marcado por dificuldades e incertezas, ascendeu ao poder no Reino Unido a primeira-ministra Margaret Thatcher. Durante sua administração, observou-se um crescimento das importações, enquanto a produção industrial britânica entrou em declínio, o que resultou no aumento expressivo do desemprego, que chegou a triplicar (Silva; Mattos, 2009). Diversas empresas e instituições financeiras faliram, e muitos empreendimentos que sobreviviam graças a incentivos governamentais, como subsídios, tarifas de importação e reservas de mercado, acabaram encerrando suas atividades (Marcolin, 2017).

Além disso, houve cortes significativos nos serviços sociais e a eliminação do salário mínimo, considerado pelo governo um entrave econômico. Essas medidas estavam alinhadas ao principal objetivo de Thatcher ao assumir o poder: combater a inflação a qualquer custo. No entanto, os resultados não foram os esperados, e a inflação chegou a dobrar entre 1979 e 1980, contribuindo para que, em 1981, cerca de três milhões de pessoas estivessem desempregadas (Marcolin, 2017).

Por sua vez, Eric Hobsbawm considerou que os anos 1970 revelaram-se como um divisor de águas dentro da Guerra Fria, cujo abandono da tentativa de uma coexistência pacífica em longo prazo entre os EUA e a URSS, aumentando assim o acirramento entre as duas potências e o crescimento de uma extensa crise política e econômica, conseguiu desencadear na década seguinte “um cenário menos esperançoso de que dias melhores viriam para o mundo” (Trindade, 2023, p. 9).

[...] o rock, enquanto um estilo musical que emergiu no próprio contexto da Guerra Fria e se consolidou durante os anos 70, acabou por refletir as mazelas oriundas dos conflitos, os desmandos políticos, o desemprego, o medo em relação ao futuro e as demais questões condizentes a um mundo que se encontrava em guerra desde o final da década de 1940 (Trindade, 2023, p. 16).

Observa-se também uma ruptura em relação à década anterior, perceptível tanto nas letras quanto nas capas dos discos, nas quais se nota um distanciamento da idealização do presente e do otimismo em relação ao futuro. Desse modo, um tom

mais melancólico, sombrio e, em muitos casos, irônico passou a predominar na forma como bandas e artistas produziam *rock* ao longo dos anos 1970 (Trindade, 2023).

Ao final da década, consolidou-se uma reação direta aos excessos e à crescente comercialização do *rock*: o *punk rock* emergiu como uma resposta direta, marcada pela simplicidade, crueza e agressividade, denunciando o sistema vigente e a escassez de perspectivas para o futuro. Nos Estados Unidos, os Ramones tiveram papel fundamental nesse movimento. Paralelamente, o *hard rock* e as primeiras manifestações do heavy metal passaram a intensificar o peso sonoro e a explorar temáticas associadas ao caos, à violência e ao sentimento de crise. Em outras palavras, se nos anos 1960 o *rock* era a trilha sonora da esperança, nos anos 1970 ele se torna a trilha sonora da crise.

Portanto, percebe-se as mudanças que aconteceram entre uma década e outra. Se nos anos 1960 a força vital vigorava no sentido de pensar coletivamente e lutar por um mundo mais pacífico e igual para todos, nos anos 1970 as pressões econômicas, sociais e políticas da época tornaram as pessoas cada vez mais individualistas, gananciosas e desesperançosas (Marcolin, 2017). Diante do que foi exposto, será apresentada, na próxima seção deste capítulo, a banda Pink Floyd, criadora do objeto de pesquisa desta dissertação, abordando desde seu surgimento na cena musical britânica, às mudanças que atravessaram o grupo e, conseqüentemente, sua música, até o lançamento do álbum *The Wall*.

2.2. O surgimento do Pink Floyd: o psicodelismo na cena musical britânica

O Pink Floyd surgiu no ano de 1965, na cidade de Londres, capital da Inglaterra. Em um contexto marcado pelo crescimento da cena musical britânica e pelo florescimento da contracultura juvenil mencionada anteriormente, a formação inicial da banda está diretamente ligada ao ambiente universitário e artístico, especialmente à antiga “Regent Street Polytechnic”, que hoje é a universidade pública de Westminster, em Londres, onde alguns dos integrantes da banda se conheceram (Blake, 2012; Silva, 2020).

Segundo Silva (2020, p. 527), todos os membros da formação original eram remanescentes de outros grupos de *rock*, sendo a maioria estudantes de Artes e Arquitetura de Cambridge. Eram os amigos Roger Keith “Syd” Barrett (guitarra e

vocal),³ George Roger Waters (contrabaixo e vocal), Richard “Rick” Wright (teclado, órgãos, piano e sintetizadores) e Nicholas “Nick” Mason (bateria).

Figura 1 – Formação original do Pink Floyd



Fonte: Rolling Stone (2013).

Na imagem, da esquerda para a direita, estão: Richard Wright, Roger Waters, Syd Barrett e Nick Mason. Os fundadores do grupo, em primeiro momento, foram Roger Waters, Nick Mason e Richard Wright, que eram os estudantes de arquitetura e compartilhavam o interesse pela música e pela experimentação sonora. Pouco depois, Syd Barrett juntou-se a eles, que se tornaria uma figura fundamental na identidade inicial do grupo (Blake, 2012). Ainda em meados da década de 1960, Londres já apresentava sinais claros de recuperação econômica e moral após os impactos da guerra. Nesse contexto de transformação emergiu o *Swinging London*, uma intensa efervescência cultural responsável por impulsionar novos padrões de comportamento e uma renovada perspectiva estética, que se estendeu da música à moda. Para Marcolin (2017), esse movimento teve papel decisivo na revolução do cenário musical ao projetar grupos como The Beatles, The Rolling Stones, The Who e The Kinks, que seriam grande inspiração para os membros do Pink Floyd. Blake (2012) retrata um pouco dessa influência sobre o guitarrista Syd Barrett:

Barrett tornou-se um fã radical dos Beatles e, tendo conseguido sua primeira guitarra elétrica e o Santo Graal dos manuais de aprendizado – o livro e o disco de Pete Seeger –, começou a pensar em montar seu próprio grupo (Blake, 2012, p. 40).

³ Uma das versões sobre a origem do apelido “Syd” afirma que, aos 14 anos, Barrett recebeu esse nome em referência a um antigo contrabaixista de jazz da cidade de Cambridge, Sid “The Beat” Barrett; segundo esse relato, ele teria alterado a grafia para “Syd” a fim de se distinguir do músico homônimo. Outra explicação sugere que, quando tinha 13 anos, colegas da escola passaram a chamá-lo de “Syd” depois que ele apareceu em um campo em Abington Scout usando um boné de aba achatada no lugar da tradicional boina de escoteiro, já que o nome “Syd” era associado à classe trabalhadora. Durante alguns anos, ele utilizou tanto o nome original quanto o apelido de forma alternada. Sua irmã, Rosemary, relatou que, em casa, ele nunca era chamado de “Syd” e que não aceitava esse tratamento no ambiente familiar (Martucci, 2010; Silva, 2020).

Segundo Blake (2012), a banda começou como uma reunião informal de jovens interessados em *blues, rhythm and blues* e nas novas possibilidades sonoras do *rock* que emergiram na Inglaterra naquele período. Para Martucci (2011, p. 25-26), “Syd Barret, [...] além de ser o principal compositor e músico da banda, representava muito da inquietação experimental da arte de vanguarda inglesa desse período”. Contudo, antes de se tornar o Pink Floyd, como conhecemos hoje, o grupo passou por diversas transformações:

O nome da banda mudava constantemente, flutuando entre The Tea Set, Megadeaths e The Abdabs, para The Pink Floyd Sound, nome inspirado nos músicos de blues estadunidenses Pink Anderson e Floyd Council, presentes na coleção de Barrett (Silva, 2020, p. 527).

O primeiro espaço de destaque da banda foi a efervescente cena psicodélica de Londres, especialmente em clubes que reuniam artistas experimentais, como o “UFO Club” (Blake, 2012). Nesses locais, o Pink Floyd desenvolveu apresentações que combinavam música com projeções de luzes, efeitos visuais e improvisações longas, características que se tornaram marcas registradas do grupo (Lyra, 2013). De acordo com Friedlander (2002), esse período foi essencial para o desenvolvimento do *rock* psicodélico britânico, que buscava expandir os limites do som tradicional do *rock’n’roll*, incorporando influências do *jazz*, da música eletrônica e das experiências sensoriais ligadas à contracultura dos anos 1960.

Segundo Blake (2012, p. 41):

Para Roger Waters, a chegada dos Beatles e dos Rolling Stones foi o que rompeu com sua resistência ao rock. Certa noite, ele e Barrett viajaram a Londres para ver um show com várias bandas: The Rolling Stones, Helen Shapiro e Gene Vincent no Gaumont State Cinema, em Kilburn. Vestido de couro, Vincent não tinha nada do charme do belo rapaz Elvis. Era um alcoólatra que havia danificado permanentemente a perna esquerda em uma colisão de moto e caminhava mancando de forma pronunciada. Diziam que Vincent, certa vez, foi enrolado no tapete de seu guarda-costas e carregado à força para fora do palco depois que se recusou a tocar. Talvez algo no aspecto exterior de Vincent e sua persona danificada deixaram uma marca em Barrett e Waters. Qualquer que tenha sido o catalisador, no trem de volta a Cambridge os dois sentaram-se juntos, desenhando imagens dos amplificadores que precisariam para começar um grupo de rock.

O destaque inicial do Pink Floyd esteve profundamente associado à criatividade de Syd Barrett, que assumiu o papel de principal compositor da banda nos primeiros anos. Ele foi responsável por grande parte das músicas do álbum de estreia, “The Piper at the Gates of Dawn”, lançado em 1967. O disco apresentou uma sonoridade inovadora, marcada por letras surrealistas, experimentações com ruídos e efeitos

sonoros, além de uma estética que dialogava com o imaginário psicodélico e infantil (Blake, 2012; Lyra, 2013). Sobre o álbum:

The Piper at Gates of Dawn (Pink Floyd, 1967) é um marco na história do rock psicodélico. Este primeiro álbum foi gravado nos estúdios da EMI, em Abbey Road, na mesma época em que os Beatles gravavam o famoso Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Beatles, 1967) (Lyra, 2013, p. 219).

Entretanto, o rápido sucesso e o intenso ritmo de apresentações tiveram consequências para Syd Barrett, cuja saúde mental foi afetada, agravada pelo uso frequente de substâncias ilícitas. Sua instabilidade passou a comprometer o desempenho da banda, levando à entrada do guitarrista David Gilmour em 1968 (vide figura 2). Inicialmente convidado para auxiliar Barrett nas apresentações ao vivo, Gilmour acabou substituindo-o definitivamente após sua saída do grupo (Blake, 2012).

Figura 2 – Pink Floyd com David Gilmour



Fonte: Wikipédia.

Figura 3 – Segunda formação do Pink Floyd



Fonte: Rolling Stone (2020).

Na figura 2, da esquerda para a direita, estão Nick Mason, Syd Barrett, David Gilmour (no centro), Roger Waters e Richard Wright. Após a saída de Barrett, o Pink Floyd passou por um período de redefinição artística. Roger Waters gradualmente assumiu o papel de principal compositor e líder conceitual da banda (Lyra, 2013). Essa mudança marcou o início de uma nova fase, caracterizada por composições mais estruturadas e pela criação de álbuns conceituais que abordavam temas como alienação, guerra, loucura e isolamento – elementos que mais tarde se tornariam centrais em obras como “The Dark Side of the Moon” e “The Wall” (Marcolin, 2017). Na segunda imagem, representada pela figura 3, da esquerda para a direita, estão Richard Wright, Roger Waters, Nick Mason e o guitarrista David Gilmour, já sem Barrett no grupo.

Todavia, o surgimento do Pink Floyd também deve ser compreendido dentro do contexto social e cultural da Inglaterra do pós-guerra. A geração jovem dos anos 1960 buscava romper com padrões tradicionais e experimentar novas formas de expressão artística e comportamental. Conforme destaca Gilmore (2010), o período foi marcado por uma intensa transformação cultural, na qual a música tornou-se um dos principais meios de contestação e expressão das inquietações sociais da juventude.

Nesse cenário, o Pink Floyd destacou-se por explorar temas existenciais e sociais que refletiam o clima de incerteza e mudança da época. Além disso, como apontam Lyra (2013) e Montenegro (2020), o Pink Floyd construiu uma identidade artística marcada pela reflexão crítica sobre a sociedade moderna, especialmente no que diz respeito ao isolamento social, à alienação e às estruturas institucionais, temas que seriam amplamente desenvolvidos em suas produções posteriores. No entanto, Lyra (2013) afirma que o Pink Floyd:

É um dos grupos musicais que mais explorou o lado psicológico do ser humano, suas angústias, medos, loucura, morte; como também não deixou de lado a crítica política e social, que se tornaram presentes em álbuns mais tardios da banda (Lyra, 2013, p. 219).

Assim, a criação da banda foi o resultado da convergência entre o ambiente universitário britânico, a efervescência cultural da Londres dos anos 1960 e a criatividade experimental de seus integrantes. Desde suas primeiras apresentações em clubes psicodélicos até o lançamento de seus álbuns iniciais, a banda consolidou-se como uma das principais representantes do *rock* psicodélico britânico, estabelecendo as bases para uma trajetória marcada pela inovação musical, pelo experimentalismo sonoro e pela elaboração de obras conceituais que marcaram

profundamente a história do *rock*. Segundo Lyra (2013, p. 219): “o Pink Floyd comprovou sua originalidade e pioneirismo ao fundir música e imagem em seus shows, utilizando, em cada época, as tecnologias mais recentes para incrementar a sua sonoridade”.

Na próxima seção, será contextualizado o processo de transformação do Pink Floyd a partir da saída de Syd Barrett. Serão discutidos os fatores que levaram ao seu afastamento, bem como as repercussões desse episódio para a trajetória do grupo. A análise buscará evidenciar como essa mudança representou um ponto de inflexão na história do Pink Floyd, marcando a transição de uma sonoridade predominantemente psicodélica para a consolidação de um estilo associado ao *rock* progressivo. Essa reconfiguração artística mostrou-se decisiva para o desenvolvimento de álbuns conceituais e narrativas mais complexas, culminando, anos mais tarde, na produção de *The Wall*.

2.2.1. Da saída de Syd Barrett ao *rock* progressivo: a fase de reinvenção da banda

Conforme apontado por Lyra (2013, p. 219), a saída do primeiro líder do Pink Floyd, em 1967, representa um acontecimento de importância fundamental para entender todo o desenvolvimento posterior da banda. O segundo álbum do Pink Floyd, intitulado “*A Saucerful of Secrets*” (Pink Floyd, 1968), é lançado no ano seguinte, e marca a substituição de Barrett por David Gilmour.

A história de Syd Barrett é bem conhecida no meio musical. Como se sabe, Barrett mergulhou no abismo das drogas e dele não conseguiu mais retornar. A ausência de Barrett, que também era o principal compositor, deixou um enorme vazio e constituiu um trauma para os remanescentes da banda. [...] Barrett representa uma perda simbólica, constituindo-se num mito, cujo semblante nunca deixou de estar presente na obra musical do Pink Floyd (Lyra, 2013, p. 219-220).

A saída de Barrett, portanto, gerou impactos significativos para o grupo, trazendo consequências difíceis de superar. A produção musical do Pink Floyd foi diretamente afetada. Nos álbuns “*A Saucerful of Secrets*” (1968), “*Ummagumma*” (1969) e na trilha sonora “*More*” (1969), percebe-se um clima de melancolia e uma sensação de ausência, como se algo essencial tivesse sido perdido. O som passa a assumir características mais etéreas, espaciais e sombrias, sem que isso diminua a importância e o valor artístico dessa fase da banda (Lyra, 2013).

Segundo Marcolin (2017), o *rock* progressivo surgiu na Inglaterra no final da década de 1960 e se caracterizou por estruturas musicais complexas, marcadas por variações de intensidade, com momentos de expansão e retração, além da construção e desconstrução das melodias. O gênero também incorporou elementos da música erudita, do *jazz* e do folclore celta. Para além da formação tradicional com guitarra, baixo e bateria, instrumentos como flauta, saxofone, violino e sintetizadores, aliados a recursos eletrônicos, passaram a integrar as composições, que se afastaram do formato convencional de *singles* de três a quatro minutos e passaram a apresentar faixas extensas, podendo ultrapassar vinte minutos de duração (Marcolin, 2017, p. 15). Sobre essa passagem do *rock* psicodélico para o progressivo:

O Pink Floyd criou o rock progressivo, era um rock para pensar, que muitas vezes não era feito para dançar. Roger Waters, vocalista da banda, produziu letras que eram críticas sociais e políticas, o que fez a banda ser marcada pelas reflexões carregadas de críticas sobre o mundo (Mesquita, 2020, p. 13).

Depois de inserido nesse percurso progressivo, o Pink Floyd lançou, em 1970, *Atom Heart Mother*, conhecido como o “álbum da vaca”, marcado por arranjos orquestrais e composições grandiosas. Neste trabalho, observa-se uma tentativa de recuperar aspectos da trajetória individual de cada integrante, evidenciada nas faixas compostas separadamente por Waters, Wright e Gilmour (Lyra, 2013, p. 220). Em 1971, veio “*Meddle*”, que apresentou a extensa faixa “*Echoes*”, com cerca de 23 minutos, seguido por “*Obscured by Clouds*” (1972), um álbum que buscou adotar uma linguagem musical mais direta e acessível, aproximando-se de um estilo mais comercial, em consonância com as demandas do mercado fonográfico (Marcolin, 2017). Ainda assim, esse disco acabou sendo ofuscado pelo lançamento de “*The Dark Side of the Moon*” (1973), que rapidamente se destacou e redefiniu a trajetória do grupo, segundo Lyra (2013, p. 224):

Dark Side of The Moon, uma experiência completa e única, uma viagem ao interior da alma humana em conexão com a natureza e o cosmos. [...] ultrapassa os limites musicais para penetrar na psicologia, na filosofia e na análise sócio-política e econômica.

A partir dos anos 1970, a liderança criativa de Roger Waters tornou-se cada vez mais evidente. Essa centralização se consolidou quando o grupo passou a desenvolver álbuns conceituais mais estruturados e tematicamente integrados. O grande marco dessa fase foi o “*The Dark Side of the Moon*”, que simbolizou a consolidação definitiva da nova identidade artística da banda. O álbum explorou temas como alienação, passagem do tempo, loucura e as pressões da vida moderna,

refletindo inquietações sociais e existenciais características do contexto britânico do pós-guerra (Marcolin, 2017; Silva, 2020). A partir desse momento, o Pink Floyd passou a adotar uma postura cada vez mais crítica e politizada em suas produções musicais.

Em 1975, foi lançado “Wish You Were Here”. De acordo com Lyra (2013) e Montenegro (2020), a saída de Syd Barrett não só produziu efeitos no campo musical, influenciando também as temáticas abordadas pela banda. A experiência relacionada ao colapso mental de Barrett tornou-se um símbolo recorrente na obra do grupo, especialmente nas reflexões sobre isolamento, fragilidade psicológica e alienação – elementos desenvolvidos de forma mais aprofundada na criação deste álbum em específico, frequentemente interpretado como uma homenagem indireta ao ex-integrante.

No entanto, essas referências à trajetória de Barrett aparecem também em outras composições anteriores do grupo: a canção “Brain Damage”, presente em “The Dark Side of the Moon” (1973), foi inspirada em seus problemas psicológicos, enquanto “Shine On You Crazy Diamond”, constitui uma homenagem direta ao músico. Durante as gravações desse álbum, realizadas no estúdio *Abbey Road*, Barrett apareceu inesperadamente após sete anos sem contato com os antigos colegas, causando grande comoção, pois sua transformação física e psicológica foi tão intensa que os integrantes, incluindo Waters, inicialmente não o reconheceram (Martucci, 2011, p. 25). A figura a seguir, mostra Barrett e Waters, juntos. Esta imagem representa sua amizade e Roger a utilizou durante sua turnê de despedida dos palcos, “This is Not a Drill”, enquanto performava a canção “*Wish You Were Here*”.

Figura 4 – Syd Barrett e Roger Waters



Fonte: WireImage.

Em 1977, houve o lançamento de “Animals”, considerado o trabalho mais explicitamente politizado do grupo. Nesse álbum, Roger Waters utiliza ironia e sarcasmo para criticar a hipocrisia e a ambição presentes tanto na política quanto na sociedade. Trata-se, mais uma vez, de um álbum conceitual, cujo tema se inspira diretamente na obra “A Revolução dos Bichos”, de George Orwell (Orwell, 2007).

Waters utiliza os animais como metáfora dos atores sociais e representantes de uma determinada classe social. Os porcos são os líderes políticos inescrupulosos, que comandam a massa e promovem a alienação da mesma; os cães são os burocratas ou tecnocratas, que se beneficiam da corrupção e sustentam uma hipocrisia diante da sociedade; e, finalmente, as ovelhas são o povo, vítima maior desse jogo político (Lyra, 2013, p. 225).

Entretanto, pode-se afirmar que a saída de Syd Barrett representou um ponto de inflexão decisivo na trajetória do Pink Floyd. Embora sua permanência no grupo tenha sido breve, sua contribuição foi fundamental para a formação da identidade inicial da banda, tanto em termos musicais quanto estéticos (Martucci, 2011). Barrett não apenas definiu os primeiros caminhos sonoros do grupo, marcados pela experimentação psicodélica e pela criatividade lírica, como também deixou uma marca simbólica duradoura que continuou a influenciar as produções posteriores.

Sua ausência impulsionou os demais integrantes a reorganizar suas funções criativas e a desenvolver novas formas de composição, o que contribuiu para a consolidação do grupo como referência do *rock* progressivo (Marcolin, 2017). Ao mesmo tempo, sua trajetória pessoal e seu colapso psicológico tornaram-se elementos recorrentes na memória e na obra do Pink Floyd, convertendo Barrett em uma figura central – paradoxalmente ausente e presente – na construção da identidade artística e temática da banda (Martucci, 2011).

Na próxima seção, será apresentada a obra *The Wall*, lançada pelo Pink Floyd em 1979, situando-a no contexto da trajetória da banda e destacando suas principais características como álbum conceitual. Serão abordados os elementos centrais que estruturam sua narrativa, o contexto de sua produção e sua relevância artística e cultural, evidenciando como a obra articula diversas formas de opressão. Essa apresentação tem como objetivo fornecer os subsídios necessários para a compreensão do objeto de pesquisa, preparando o terreno para a análise discursiva desenvolvida no capítulo seguinte, na qual esses elementos serão investigados à luz da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a).

2.2.2. A autobiografia de Roger Waters em forma de álbum: a criação de The Wall (1979)

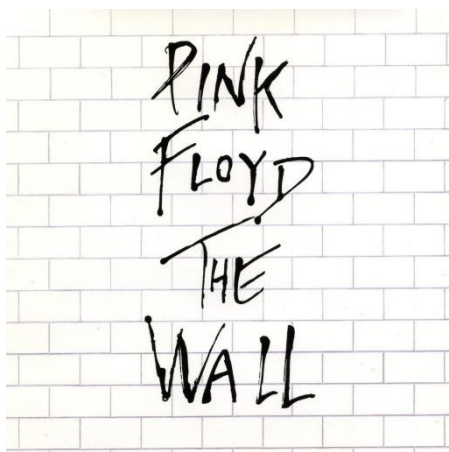
[...] é o próprio Waters quem termina por evidenciar o peso de sua história pessoal dentro da obra floydiana (Lyra, 2013, p. 234).

Nas seções anteriores, foi apresentada toda a trajetória da banda Pink Floyd, desde sua formação até seu desenvolvimento dentro de uma diversidade de subgêneros no *rock'n'roll* – e em outras expressões artísticas além da música nas quais a banda se consolidou, após a saída de Barrett e as criações de Waters. No entanto, após o estouro do lançamento de “Animals”, a banda era reconhecida por ser extremamente politizada e engajada em questões sociais que ocorriam naquele período. Com isso, têm-se, em 1979, o lançamento do projeto que reforçaria esse engajamento político-social do grupo: o álbum The Wall. Segundo Lyra (2013, p. 226),

The Wall foi um álbum duplo. Seguindo o mesmo modelo de ópera-rock criado pelo The Who, dez anos antes, com Tommy (Who, 1969), The Wall conta a história de um astro do rock, chamado Pink, que sucumbe à loucura devido aos traumas da perda do pai na Segunda Guerra Mundial, se tornando, em seu delírio, um líder totalitarista.

The Wall é conhecido por ser um álbum conceitual de *rock* progressivo. Logo, isso significa que a obra é estruturada a partir de uma história, com começo, meio e fim, onde cada uma das faixas possui uma relação dependente uma da outra. Essa história aborda uma diversidade de questões que se relacionam – ou, de acordo com o que a presente dissertação pretende analisar –, que se articulam entre si, tais como: família, indústria cultural, escola, e o Estado opressor baseado no cenário político-social do pós-guerra, onde Roger Waters, a mente por trás de The Wall, viveu. A partir disso, será apresentada a história do álbum The Wall. A começar pela capa do disco, ilustrada na figura 5.

Figura 5: Álbum The Wall (1979)



Fonte: Encartes Pop (2011).

A história por trás do álbum trata, em parte, de uma autobiografia do baixista Roger Waters, que perdeu o pai na Segunda Guerra Mundial. A família de Waters já carregava consigo um histórico desde antes de seu nascimento, onde seu avô, durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), também havia sido morto. Nesse cenário, Waters cresceu em meio aos traumas familiares deixados pelas duas grandes guerras e aprendeu desde cedo a repudiar qualquer tipo de violência e opressão cometidas por parte do Estado.

Roger Waters nasceu no dia 6 de setembro de 1943, filho de Mary Waters, professora, e Eric Fletcher Waters, que faleceu cerca de sete meses após o nascimento do artista. Por ser o principal compositor das músicas do Pink Floyd desde a saída de Barrett, Waters mencionou seu trauma familiar em diversas canções ao longo de sua carreira com a banda, antes mesmo da produção e do lançamento de *The Wall*. Sendo assim, a narrativa do álbum se tornou um resultado de várias criações anteriores de Waters acerca da perda de seu pai na guerra, segundo Martucci (2011):

Corporal Clegg do álbum de 1968, *A Saucerful of Secrets*, onde é narrada a história de um soldado que perde a perna durante a guerra, *Free Four* do álbum de 1972, *Obscured by Clouds*, onde é citada a morte de seu pai em uma trincheira, *Us and Them* do álbum de 1973, *Dark Side Of The Moon* também citando a morte do pai na linha de frente do batalhão, além das canções extraídas dos dois álbuns que compuseram a trilha sonora do filme em questão, *The Wall* de 1979, com a canção *Another Brick in The Wall Part I* e o álbum completo dedicado a seu pai *The Final Cut* (Martucci, 2011, p. 23-24).

Figura 6 – Família de Roger Waters



Fonte: Wikipédia

A figura 6 é representada pela imagem da família de Roger Waters. Da esquerda para a direita, Eric Fletcher Waters, o irmão de Roger, John D. Waters, Roger (o bebê) e sua mãe, Mary Waters. Este retrato de família é mencionado, não somente na música “*Another Brick in The Wall (Part. 1)*”, como também acompanha a obra floydiana no álbum “*The Final Cut*”, que retrata as memórias pessoais de Waters sobre a guerra e o trauma deixado pela perda do pai. Roger comenta sobre essa parte de sua história no documentário “*Other Side of The Wall*”, de 1999:

Meu pai foi morto na sangrenta e estúpida guerra. É como uma novela, quase autobiográfica (Waters, 1999).

Acontece que esse trauma vivenciado por Waters, além de não ter sido um fato isolado em sua vida, fez também parte da trajetória de muitos outros artistas que cresceram na geração do pós-guerra, ou, em outras palavras, a geração dos *baby boomers*. Figuras como Pete Townshend, cantor, compositor e guitarrista do The Who (1964-), relata em sua autobiografia:

Eu sou inglês. Sou londrino. Nasci na zona oeste de Londres assim que a devastadora Segunda Guerra Mundial chegava ao fim. Como artista, fui moldado significativamente por esses três fatos, do mesmo modo que a vida de meus avós e pais foi moldada pelas trevas da guerra. Fui educado em um período em que ainda havia sombras da guerra, embora em minha vida os tempos mudassem tão depressa que era impossível saber o que o futuro reservava. A guerra tinha sido uma ameaça real ou um fato para três gerações de minha família (Townshend, 2013, p. 10).

Essa inquietação já mencionada nas seções anteriores fez-se presente nas mentes dessa geração que cresceu vendo o mundo aos destroços se reerguer e sucumbir às mazelas do egocentrismo humano enquanto a sociedade lutava pela paz e não viam a esperança de dias melhores. O álbum conta, no entanto, a história de

um músico inglês, chamado Pink, filho de um soldado britânico morto na batalha de Anzio, na Itália, em 1944, cerca de um ano antes do fim da Segunda Guerra. Com a perda do pai, sua vida é retratada com base em uma diversidade de cenários traumáticos ao longo da história, tais como: a infância com apenas a figura materna super protetora, a ilusão de se tornar um herói de guerra como desejo de honrar seu pai, a educação opressora, decepções amorosas e problemas psicológicos, até alienar-se por completo do exterior e perder a noção de “padrões mínimos de convivência social” (Martucci, 2011, p. 12).

A partir de seu isolamento mental, a personalidade de um déspota nazista toma conta de sua mente. Mais tarde, sua própria consciência lhe julgará por tal isolamento e lhe condenará a retomar o controle de sua psique (Martucci, 2011, p. 12).

Segundo Lyra (2013, p. 226), “o elemento da loucura é visivelmente retirado da vida de Syd Barrett”. Todos esses elementos se articulam em uma narrativa dramática de grandes proporções, marcada por traços tanto agressivos quanto melancólicos. Trata-se de uma elaboração simbólica do trauma inicial relacionado à perda de Syd Barrett; entretanto, nesse momento, torna-se evidente que essa ausência ganhou tanta relevância porque se conectava à própria experiência de perda vivida por Roger Waters ainda na juventude, com a morte de seu pai. Barrett, de certo modo, assumiu um papel substitutivo dessa figura paterna, além de ter sido transformado por Waters em uma espécie de mito, com o qual passou a se identificar e a se fundir simbolicamente na obra *The Wall*. Esse trabalho representa o ponto máximo da elaboração desse sentimento de perda e dessa dívida simbólica em relação a Barrett. Não por acaso, posteriormente, em “*The Final Cut*” (1983), Waters reconhece de maneira mais direta que essa dívida simbólica estava, na verdade, ligada à memória de seu pai (Lyra, 2013).

Como outra fonte de inspiração não somente ao elemento central do álbum, como também ao seu nome, o Muro de Berlim foi um ponto-chave nas condições de emergência daquele período em que *The Wall* estava sendo escrito. Dessa forma, “experiências traumáticas que não contêm sentido em si mesmas geram representações fragmentárias de sujeitos em busca do sentido da existência, algo extremamente presente na obra” (Balbino; Paz, 2015, p. 4).

Tratando especificamente de *The Wall*, o muro constitui o símbolo central da narrativa, pois, assim como é erguido tijolo por tijolo, ele é formado por experiências traumáticas e acontecimentos que, acumulados, conduzem o protagonista ao

isolamento. Toda a estrutura conceitual do álbum se organiza em torno dessa imagem do muro como metáfora de distanciamento – seja em relação ao passado, às outras pessoas, aos próprios valores ou até a si mesmo – fazendo com que o personagem se torne, dentro de sua própria alienação, alguém “confortavelmente entorpecido” (Floyd, 1979, tradução livre). Conforme Balbino e Paz (2015, p. 5), “através de sua própria linguagem artística, o Pink Floyd escreveu – e musicou – a história de um fascista fictício em tom de sátira”.

Cada faixa do álbum contribui para a edificação simbólica de um “muro” que progressivamente separa o protagonista do mundo exterior, representando barreiras psicológicas, sociais e políticas responsáveis por produzir estranhamento e reificação do indivíduo na modernidade capitalista, conforme Martucci (2011). Essa imagem do muro, conforme observa Marcolin (2017), funciona como um signo mediador da própria sociedade. Segundo a autora, “o muro se ergue como um dispositivo simbólico que delimita fronteiras entre o eu e o outro, entre o sujeito e o sistema, e, por isso, expressa o caráter ideológico das instituições modernas” (Marcolin, 2017, p. 15).

Nesse sentido, a presença constante do muro – visível na capa do disco, nas apresentações ao vivo, no filme, nas canções e até no título do álbum – não se constitui como mero elemento ilustrativo, mas sim como “a alegoria da narrativa, que reúne tijolos, bem como a narrativa reúne problemas e acontecimentos que vão se acumulando até culminar no isolamento do personagem principal. Ou seja, o muro é a expressão da ideia central da obra” (Balbino; Paz, 2015, p. 3).

Esse processo de isolamento, estruturado por experiências traumáticas que não possuem significado imediato, produz representações fragmentadas do sujeito, que passa a buscar sentido para sua própria existência – um aspecto recorrente em *The Wall* (Balbino; Paz, 2015). O enredo evidencia essa construção gradual: na primeira parte do álbum, o muro é erguido tijolo por tijolo, enquanto, na segunda, ocorre sua derrubada simbólica, indicando um movimento narrativo de construção e posterior enfrentamento do isolamento, segundo Lyra (2013).

Essa dinâmica também está associada à trajetória do personagem Pink, que, após crescer sem a presença paterna, viver sob a proteção excessiva da mãe e enfrentar um sistema educacional rígido e autoritário, chega à vida adulta marcado por dificuldades afetivas e emocionais (Silva, 2020). Ao descobrir a infidelidade da esposa, aprofunda seu afastamento do mundo e, após episódios de intensa

depressão, assume uma postura autoritária que o transforma simbolicamente em um ditador (Balbino; Paz, 2015).

Essa narrativa foi posteriormente adaptada para o cinema em 1982, sob direção de Alan Parker, ampliando a dimensão alegórica da obra musical (Silva, 2020). O filme combina sequências animadas e performances para representar a trajetória de Pink como um movimento contínuo de auto destruição e resistência, constituindo, segundo Silva (2020), uma espécie de “distopia do auto isolamento” que espelha as contradições da vida social na era industrial. Tal leitura dialoga com o contexto histórico do Reino Unido, marcado pela crise do Estado de bem-estar social, pelo crescimento do desemprego e pela ascensão do governo de Margaret Thatcher, fatores que simbolizaram a emergência de uma nova racionalidade política – posteriormente identificada como o que conhecemos hoje por neoliberalismo – responsável por redefinir o papel do Estado e incentivar a individualização das experiências sociais (Fridman, 2012; 2021).

Nesse cenário, como interpreta Ackermann (2012), *The Wall* pode ser compreendido como um testemunho do “colapso do otimismo moderno”, no qual a promessa de integração social do pós-guerra cede espaço ao desencanto e ao isolamento subjetivo. Assim, o muro torna-se uma metáfora para barreiras internas e externas criadas por uma sociedade marcada pela repressão, pelo distanciamento social e por processos de desumanização (Ackermann, 2012).

Dessa forma, a obra pode ser interpretada como uma narrativa que articula diferentes dimensões de crítica política e social, dirigidas à família, à indústria cultural, ao sistema educacional, à guerra – representada pelo Estado – e às formas contemporâneas de alienação e individualismo, conforme busca-se analisar neste trabalho. Montenegro (2020) reforça essa perspectiva ao analisar o conceito de isolamento presente tanto no álbum quanto no filme, destacando que o “auto encarceramento” do personagem Pink funciona simultaneamente como metáfora da condição humana e como denúncia das estruturas de poder que moldam a experiência social. Nesse sentido, *The Wall* configura-se como uma obra de grande relevância histórica e estética, sendo considerada por Lyra (2013) um verdadeiro marco na história da música.

Entre os elementos mais emblemáticos dessa crítica social está a representação do sistema educacional. As imagens da escola presentes no álbum e no filme foram desenvolvidas em meio a um amplo debate sobre a educação na

sociedade britânica, discussão que, embora intensificada naquele período, possuía raízes anteriores (Moraes; Oliveira, 2024). Trata-se de uma das críticas mais conhecidas ao modelo educacional ocidental do século XX, retratando uma instituição cuja estrutura física e simbólica exerce funções opressivas, sugerindo implicitamente sua destruição como forma de resistência (Moraes; Oliveira, 2024). As experiências escolares de Waters também contribuíram diretamente para essa construção temática. Segundo Blake (2012), o músico demonstrava profunda insatisfação com o ambiente escolar, que considerava rígido e autoritário, marcado por práticas disciplinares herdadas do período pré-guerra e pouco sensíveis às transformações culturais das novas gerações. Sobre esse período da vida de Waters, o autor continua:

As experiências de infância de Waters encontrariam seu próprio caminho no tempo por meio da música do Pink Floyd, deixando até mesmo o ouvinte mais distraído em dúvida sobre seus sentimentos em relação a vida na County. “Roger mal tolerava a escola”, disse Mary Waters. “Sua atitude era a de quem pensa: ‘Você precisa seguir com isso e extrair o que puder de melhor’”. “Odiei cada segundo daquilo, exceto pelos jogos”, explica Roger. “O regime escolar era muito opressivo. Era tocado em um esquema pré-guerra, no qual você fazia o que mandavam, e não restava alternativa senão nos rebelarmos. É engraçado como esses caras na escola sempre escolhem o garoto mais fraco. Então as mesmas crianças que eram vítimas de bullying dos colegas também sofriam bullying dos professores. Era como estar pronto para um combate. Eles iam sempre nessa direção. A maior parte dos diretores era de completos suínos”. “Sempre achei que *The Wall*, do Pink Floyd, fosse sobre os professores do County”, diz Nick Barraclough, que seguiu Waters na escola. “O encarregado dela, na época, era um homem chamado Eagling, que é, até hoje, o homem mais assustador que já conheci. Os dois Rogers estavam bem no meio de tudo aquilo”. Por ter estudado após a Segunda Guerra Mundial em um sistema educacional retrógrado, dificultado por posturas pré-guerra e mal sintonizado com uma geração curtindo a paz e a relativa prosperidade que não foi dada a seus pais, o final dos anos 1950 foi um período de oportunidades para adolescentes, diferente de qualquer outro até então (Blake, 2012, p. 34-35).

Essa crítica é expressa de forma particularmente evidente na canção “*Another Brick in the Wall*”, cuja letra denuncia um modelo educacional que molda indivíduos para se ajustarem mecanicamente à sociedade, “como tijolos em uma parede” (Espírito Santo *et al.*, 2025, p. 3). A composição evidencia os efeitos repressivos de um sistema padronizador e autoritário, que limita a autonomia intelectual e dificulta o desenvolvimento do pensamento crítico. Conforme argumentam Espírito Santo *et al.* (2025, p. 4), quando não há possibilidade de autonomia no ambiente escolar, ocorre a reprodução de formas de barbárie cultural, resultando em processos de semiformação associados à lógica da Indústria Cultural.

Nesse sentido, a música surge como uma forma de resistência simbólica, demonstrando como a arte pode atuar como instrumento de crítica social e de

conscientização acerca das falhas estruturais do sistema educacional (Espírito Santo *et al.*, 2025). Ao rejeitar práticas pedagógicas baseadas exclusivamente na reprodução mecânica de conteúdos, a obra denuncia um modelo que, ao impedir o pensamento divergente, contribui para a manutenção de hierarquias sociais e para o enfraquecimento da cidadania (Espírito Santo *et al.*, 2025).

Contudo, *The Wall* pode ser compreendido como uma das obras mais complexas e ambiciosas do Pink Floyd, reunindo, em uma única narrativa, experiências pessoais, críticas sociais e reflexões políticas que dialogam diretamente com as transformações históricas do período (Martucci, 2011). O álbum articula memórias individuais com questões estruturais mais amplas, como a guerra, o autoritarismo e a alienação promovida pelas instituições na época. Tanto na construção, quanto na derrubada do muro que aprisiona o protagonista, a obra sugere não apenas um processo de autoconfrontação, mas também a possibilidade de ruptura com as estruturas que produzem isolamento e fragmentação subjetiva, conforme Lyra (2013). Assim, *The Wall* consolida-se como uma narrativa que ultrapassa o âmbito musical, tornando-se uma reflexão crítica sobre os mecanismos de controle social e sobre os limites da individualidade em uma sociedade marcada por desigualdades e tensões políticas.

Essa dimensão crítica e autobiográfica encontraria seu desdobramento final na última grande contribuição de Roger Waters ao Pink Floyd, o álbum “*The Final Cut*” (1983). Considerado por muitos autores como uma espécie de continuação temática de *The Wall*, (Martucci, 2011; Lyra, 2013; Marcolin, 2017) esse trabalho aprofunda reflexões já presentes no álbum anterior, sobretudo aquelas relacionadas à guerra, à memória e à figura paterna. Diferentemente das obras anteriores, “*The Final Cut*” apresenta um caráter ainda mais intimista e pessoal, sendo frequentemente interpretado como um tributo direto ao pai de Waters (Lyra, 2013).

[...] nesse último disco com o Pink Floyd, Waters está mais consciente de sua dívida para com o pai, a quem o álbum foi dedicado. Aqui não encontramos mais as metáforas pesadas do *The Wall*, mas um reconhecimento claro e evidente da perda de seu pai (Lyra, 2013, p. 233).

Ao mesmo tempo, o álbum amplia sua crítica ao contexto político britânico do início dos anos 1980, marcado por tensões sociais, pela militarização e pelas transformações associadas ao avanço do neoliberalismo (Trindade, 2023; Silva, 2025). Após o lançamento desse trabalho, as tensões internas entre os integrantes se intensificaram, culminando na saída de Waters da banda em 1985 (Blake, 2012).

Dessa forma, “The Final Cut” não apenas encerra um ciclo criativo fundamental na história do Pink Floyd, mas também simboliza o fechamento de uma etapa marcada pela centralidade artística e conceitual de Waters, consolidando seu papel como principal articulador das narrativas que definiram a fase mais politizada e reflexiva do grupo. Após a saída do baixista, a banda passou a ser liderada pelo guitarrista David Gilmour, sendo reconhecido como o terceiro líder do grupo, enquanto Waters seguiu para uma carreira solo, perdendo o eu-lírico da banda (Lyra, 2013).

* * *

As discussões desenvolvidas neste capítulo evidenciaram que *The Wall* não pode ser compreendido de forma dissociada das condições históricas, políticas, sociais e culturais que marcaram sua produção. O desenvolvimento do *rock* como linguagem de contestação, as transformações vivenciadas pela sociedade britânica no pós-guerra, a trajetória artística do Pink Floyd e as experiências pessoais de Roger Waters constituem elementos que conformam o horizonte de emergência da obra. Contudo, em consonância com a perspectiva da Teoria do Discurso, essas condições não são compreendidas como fatores determinantes de seu significado, mas como o conjunto de articulações históricas que tornaram possível a produção de determinados discursos, evidenciando o caráter contingente e relacional dos sentidos presentes no álbum.

A contextualização realizada permitiu compreender que os temas abordados no álbum emergem de um contexto específico, mas são articulados de maneira a ultrapassar sua conjuntura de origem, possibilitando múltiplas reinterpretações. É precisamente essa capacidade de articular experiências particulares em torno de significados mais amplos que confere à obra sua permanência e relevância, tornando-a um objeto profícuo para a análise política proposta nesta dissertação.

Estabelecidas as condições de emergência e o contexto de produção do álbum, o capítulo seguinte dedica-se à análise discursiva de *The Wall* à luz da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a). A partir da codificação realizada no *software NVivo*, serão examinados os nós analíticos “família, escola, Estado, indústria cultural e muro”, buscando compreender como esses elementos são articulados ao longo da narrativa, eixo central da interpretação desenvolvida nesta pesquisa.

Capítulo 3 – Construindo o discurso: a análise discursiva do muro em The Wall

O capítulo anterior dedicou-se à apresentação das condições de emergência do álbum *The Wall*, contextualizando os processos históricos, políticos, sociais e culturais que possibilitaram sua produção. Foram discutidos o desenvolvimento do *rock* como linguagem de contestação, as transformações da sociedade britânica no pós-guerra, a trajetória do Pink Floyd e as experiências pessoais de Roger Waters, evidenciando que esses elementos constituem o horizonte histórico no qual a obra foi concebida. Longe de representar um contexto meramente descritivo, essa contextualização permitiu compreender as articulações e disputas de sentido que permeiam o álbum, em consonância com os pressupostos da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a).

Este capítulo constitui o núcleo analítico da dissertação. Seu objetivo é examinar, a partir da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a), a construção discursiva do álbum *The Wall* (1979), de Pink Floyd. Partindo do pressuposto laclauiano de que toda identidade é relacional e constituída por práticas articulatórias (Laclau; Mouffe, 2015a), busca-se compreender de que maneira as letras, a narrativa sonora e o conceito lírico do álbum mobilizam significantes, produzem antagonismos e fixam – sempre precariamente – pontos nodais em torno dos quais se organiza a subjetividade do personagem central, Pink.

Conforme foi visto no capítulo anterior, o muro é construído tijolo a tijolo, cada um correspondendo a uma experiência traumática ou a uma relação de poder que aliena Pink progressivamente do meio social (Silva, 2020). A obra, concebida principalmente por Waters, articula um conjunto de discursos que atravessam esferas da vida como a família, o Estado, a educação e a indústria cultural, instâncias que, na leitura aqui proposta, funcionam como aparatos de interpelação e de assujeitamento ideológico, mas também como campos de resistência e antagonismo, de modo a tentar responder a pergunta central desta pesquisa.

No entanto, para o entendimento da análise: A análise está organizada em torno de cinco nós discursivos identificados e operacionalizados no *software* de análise qualitativa *NVivo* (para *Mac*, versão 11.3.2): Educação, Estado, Família, Indústria Cultural e Muro. Alguns nós congregam subnós que detalham as operações discursivas específicas realizadas pelas letras do álbum. A tabela de nós e referências, construída a partir da codificação sistemática das faixas e do encarte do álbum,

fornece o substrato empírico desta análise, evidenciando a densidade e a recorrência com que cada campo temático é acionado na narrativa musical.

No entanto, a escolha da Teoria do Discurso laclauiana como marco analítico não é arbitrária. Sua potência reside em tratar o discurso não como mero reflexo de uma realidade dada, e sim como prática articulatória que produz sentido, constitui identidades e delimita campos de antagonismo (Laclau, 1993; 2012). Logo, o capítulo se estrutura da seguinte forma: a primeira seção apresenta os procedimentos metodológicos que orientaram a codificação no *NVivo* e a construção dos nós analíticos; seguido pelas seções que desenvolvem a análise de cada nó discursivo, sendo eles “Educação”, “Estado”, “Família”, “Indústria Cultural” e “Muro” e, em alguns casos, os seus respectivos subnós. Após realizada a análise dos nós e subnós codificados, a seção que dá continuidade à análise examina as articulações entre os nós, identificando as cadeias de equivalência e os antagonismos que estruturam o discurso do álbum como um todo. Por fim, a última seção apresenta as considerações da análise, fechando o capítulo.

3.1. Procedimentos metodológicos: a codificação no *NVivo* e a construção dos nós discursivos

A operacionalização da Teoria do Discurso exige a construção de categorias analíticas sensíveis às singularidades do objeto empírico. No caso de *The Wall*, cujo *corpus* é composto pelas letras das vinte e seis faixas do álbum e seu encarte, o desafio metodológico consiste em identificar as regularidades discursivas, sendo estas as recorrências, as articulações e as exclusões, sem reduzir a riqueza semântica do texto a esquemas interpretativos rígidos. Para tanto, optou-se pelo uso do *software NVivo* como ferramenta de organização e codificação qualitativa do *corpus* (Linhares; Gonçalves, 2017). Mas o que é o *software NVivo*?

O *NVivo* (11.3.2) é uma ferramenta analítica desenvolvida para apoiar pesquisas qualitativas, oferecendo recursos para organização, codificação, categorização e interpretação de diferentes tipos de dados, como textos, entrevistas, imagens, áudios, vídeos e documentos, segundo Linhares e Gonçalves (2017). Seu principal objetivo não é realizar a análise de forma automática, mas auxiliar o(a) pesquisador(a) na sistematização do material empírico, tornando o processo analítico mais organizado, transparente e passível de rastreamento (Sá, 2023). Dessa forma,

ele funciona como um ambiente de gerenciamento dos dados, permitindo que as interpretações permaneçam fundamentadas nas escolhas teórico-metodológicas do(a) pesquisador(a).

Conforme destacam Sá (2023) e Andrade *et al.* (2020), o crescimento da utilização do NVivo acompanha a expansão das pesquisas qualitativas que trabalham com grandes volumes de informações. A complexidade da organização de documentos, entrevistas, registros audiovisuais e materiais iconográficos torna necessária a adoção de ferramentas que facilitem a recuperação, o cruzamento e a visualização dos dados sem comprometer o rigor metodológico proposto para a realização da pesquisa. Nesse sentido, ele oferece um conjunto de funcionalidades que permite reunir todas as fontes de pesquisa em um único projeto, favorecendo uma análise sistemática e reduzindo o tempo destinado às tarefas de organização dos dados.

Uma das principais ferramentas do software é o sistema de codificação dos dados, realizado por meio dos chamados nós (*nodes*), que correspondem às categorias analíticas definidas pelo(a) pesquisador(a). Os nós podem ser estruturados de maneira hierárquica, formando categorias e subcategorias que representam conceitos, temas ou elementos teóricos presentes no *corpus* documental (Andrade *et al.*, 2020). Essa estrutura possibilita que um mesmo trecho seja codificado em múltiplos nós, permitindo identificar relações entre diferentes categorias analíticas e ampliando as possibilidades interpretativas. Entretanto, Andrade *et al.* (2020) enfatizam que essas representações visuais não substituem a interpretação qualitativa, funcionando apenas como instrumentos de apoio para a construção da análise.

Segundo Sá (2023), uma das maiores contribuições do software está na ampliação da transparência e da confiabilidade da pesquisa qualitativa. Como todas as etapas da codificação permanecem registradas no projeto, torna-se possível acompanhar o percurso analítico desenvolvido, identificar alterações realizadas ao longo da pesquisa e justificar as decisões metodológicas adotadas. Essa característica fortalece a rastreabilidade do processo de análise, aspecto particularmente importante em pesquisas de caráter interpretativo, como esta.

Trazendo para o campo da Ciência Política, Linhares e Gonçalves (2017) demonstram a aplicabilidade do NVivo na análise documental ao evidenciar que o *software* permite organizar grandes conjuntos de documentos, estabelecer categorias

de análise e, conseqüentemente, identificar regularidades discursivas presentes no material analisado. Nesse sentido, ele favorece a operacionalização da metodologia qualitativa – complexa por ser orientada por análises subjetivas – ao proporcionar maior controle sobre a codificação dos dados e facilitar o diálogo entre teoria e empirismo. No entanto, Sá (2023) ressalta que a qualidade da pesquisa permanece diretamente relacionada ao referencial teórico, às categorias construídas e às interpretações desenvolvidas pelo(a) próprio(a) pesquisador(a). Em outras palavras, o *NVivo* atua como uma ferramenta de suporte metodológico, potencializando a organização e a exploração dos dados, mas não substituindo o exercício interpretativo nem a reflexão crítica inerentes à pesquisa qualitativa (Sá, 2023).

Tratando especificamente desta pesquisa, o *NVivo* constitui um instrumento de apoio à análise discursiva de *The Wall*, permitindo organizar as letras das músicas e as imagens do encarte do álbum que compõem o *corpus* da investigação. No entanto, o processo de codificação seguiu uma lógica subjetiva: partindo dos conceitos laclaunianos de ponto nodal e articulação, identificaram-se, em leitura preliminar das letras e da interpretação dedutiva do encarte do álbum, os campos temáticos mais recorrentes e semanticamente densos, que dialogam entre si. Em seguida, esses campos foram transformados em nós no *Nvivo* – categorias que agrupam excertos textuais segundo sua pertinência a determinados domínios de sentido (Sá, 2023). A grande maioria dos nós foi, por sua vez, dividido em subnós, que capturam operações discursivas mais específicas dentro de cada campo de análise presente no material analítico. Assim, o *software* contribui para conferir maior organização, rigor metodológico e transparência ao processo de análise, sem substituir o papel interpretativo desempenhado pela autora desta pesquisa.

O resultado desse processo está sintetizado na tabela de nós, fontes e referências apresentada a seguir. A tabela registra, para cada nó e subnó, o número de fontes (faixas do álbum, imagens do encarte)⁴ em que o tema aparece e o número de referências (excertos codificados), fornecendo uma visão panorâmica da distribuição do discurso ao longo do álbum.

As fontes e referências, no *NVivo*, são conceitos fundamentais na organização e codificação dos dados qualitativos. Elas representam, respectivamente, os seus dados originais e os trechos específicos categorizados pelo(a) pesquisador(a). As

⁴ As imagens do encarte do álbum, de modo a não comprometer o desenvolvimento do capítulo, se encontram nos anexos desta dissertação.

fontes são o material empírico, os dados importados para dentro do *software*, enquanto as referências, o recorte específico desses dados associados aos nós. Segue o resultado da operacionalização na tabela 2:

Tabela 2 – Nós e subnós criados e operacionalizados no *software NVivo*

Nó	Fontes	Referências
Educação		
• Professor autoritário	5	11
• Repressão	4	7
Estado		
• Autoritarismo	7	10
• Guerra	3	4
• Julgamento	2	4
• Prisão	2	2
• Resistência	2	5
• Violência	6	11
Família		
• Amor materno	6	11
• Validação materna	2	5
• Amor paterno	2	3
• Falta do pai	2	3
• Criança	6	12
• Vida adulta	3	4
Indústria Cultural		
• Artista	4	6
• Espectadores	5	7
• Produção	3	5
• Show	6	8
Muro	13	22

Fonte: Elaborada pela autora (2026).

Os cinco nós identificados são campos relacionais que se articulam e se interligam ao longo do álbum. Portanto, a análise buscará evidenciar essas articulações, mostrando como cada campo participa da construção da identidade de Pink e do muro discursivo que o álbum erige (Marcolin, 2017). Passemos, então, para a análise respectiva dos nós e subnós que compõem o *corpus* discursivo.

3.2. O nó “Educação”: a escola como aparato repressivo

O nó “Educação” constitui um dos conjuntos analíticos mais densamente codificados da pesquisa, reunindo referências distribuídas em cinco fontes e totalizando dezoito codificações, distribuídas entre os subnós “Professor autoritário” (11 referências) e “Repressão” (7 referências). Embora a temática escolar esteja

concentrada em poucas faixas do álbum – especialmente em *The Happiest Days of Our Lives* e *Another Brick in the Wall (Part. 2)* –, sua recorrência semântica evidencia que a escola ocupa uma posição privilegiada na constituição da narrativa do álbum. A educação representa um dos primeiros espaços institucionais responsáveis pela produção dos "tijolos" que compõem o muro construído por Pink, funcionando como um mecanismo de disciplinamento que contribui para sua progressiva alienação.

Na perspectiva da Teoria do Discurso, a escola pode ser significada como um elemento articulado a uma cadeia de equivalências composta por outras instituições de controle, como a família, o Estado e a indústria cultural. No entanto, o discurso do álbum não critica apenas práticas pedagógicas específicas, mas constrói a educação como um significante associado à dominação, ao controle e à supressão da subjetividade (Moraes; Oliveira, 2024). Ou seja, a identidade da instituição escolar é estabilizada por meio da articulação de diferentes práticas repressivas, que convergem para um mesmo efeito: impedir a constituição de sujeitos autônomos e críticos. Essa construção discursiva aparece de forma explícita no refrão⁵ de *Another Brick in the Wall (Part. 2)*, talvez o trecho mais conhecido de toda a obra: "*We don't need no education / We don't need no thought control / No dark sarcasm in the classroom*"⁶.

A repetição da negação ("*We don't need*") não deve ser interpretada como uma rejeição ao conhecimento em si, mas sim à forma institucionalizada de educação representada no álbum. O alvo da crítica é uma escola voltada para o controle do pensamento (*thought control*), para a reprodução da autoridade e para a eliminação da criatividade (Castaman *et al.*, 2021). A expressão "*No dark sarcasm in the classroom*" sintetiza a violência simbólica exercida no ambiente escolar, na qual o sarcasmo e a humilhação tornam-se instrumentos cotidianos de disciplinamento.

Essa leitura encontra respaldo em Moraes e Oliveira (2024), que demonstram como *The Wall* representa a escola como uma instituição incapaz de acolher as diferenças, privilegiando práticas de normalização em detrimento da formação crítica dos estudantes. Para as autoras, o álbum denuncia uma estrutura escolar baseada na homogeneização dos indivíduos e na reprodução de relações autoritárias. De

⁵ Todas as traduções dos trechos do álbum, realizadas ao longo deste capítulo, foram realizadas de forma livre pela autora desta dissertação.

⁶ Nós não precisamos de nenhuma educação / Nós não precisamos de controle do pensamento / Nenhum sarcasmo na sala de aula.

maneira semelhante, Castaman *et al.* (2021) identificam na narrativa do álbum uma crítica à pedagogia tradicional, caracterizada pela centralidade da disciplina, da transmissão mecânica do conhecimento e da obediência à autoridade docente. Sob essa perspectiva, o sistema educacional deixa de cumprir uma função emancipatória para atuar como instrumento de reprodução social.

Sob o referencial laclauniano, pode-se defender que a escola deixa de ser compreendida como uma instituição dotada de significado fixo e passa a constituir-se como um momento discursivo cuja identidade depende das articulações produzidas ao longo do álbum. Seu significado é estabilizado pela associação recorrente entre educação, disciplina, sofrimento, vigilância e conformismo. Assim, cada experiência escolar narrada por Pink torna-se mais um elemento na cadeia de equivalências que culmina na construção do muro, transformando a educação em um dos principais mecanismos de produção da subjetividade alienada representada na obra, conforme Moraes e Oliveira (2024).

Além disso, a crítica presente em *Another Brick in the Wall (Part. 2)* denuncia precisamente uma escola incapaz de desenvolver autonomia intelectual, limitando-se à reprodução de formas de dominação e à adaptação dos indivíduos às estruturas sociais existentes (Espírito Santo, *et al.*, 2025). Essa aproximação reforça a leitura de que o discurso do álbum ultrapassa uma crítica circunstancial ao sistema educacional britânico dos anos 1950 e 1960, alcançando uma reflexão mais ampla sobre o papel das instituições no processo de socialização do indivíduo.

No entanto, a escola é representada como um dispositivo de disciplinamento e repressão da diferença. As letras enfatizam práticas pedagógicas marcadas pela humilhação, pela padronização e pela punição da criatividade. O achado central aqui é que a escola funciona como uma máquina de normalização discursiva, que transforma sujeitos em corpos obedientes e previsíveis (Castaman *et al.*, 2021). A famosa frase que critica a educação industrializada evidencia a produção de subjetividades desindividualizadas, nas quais a diferença é tratada como desvio (Moraes; Oliveira, 2024). Nesse sentido, a escola não aparece como espaço de emancipação, mas como extensão institucional do processo de construção do muro: cada experiência de repressão escolar adiciona mais um “tijolo” simbólico à alienação do sujeito Pink. Um exemplo disso está na letra da música “*The Happiest Days of Our Lives*”:

When we grew up and went to school / There were certain teachers / Who would hurt the children any way they could / By pouring their derision upon anything we did / Exposing every weakness / However carefully hidden by the kids (Floyd, 1979)⁷

O subnó “Professor Autoritário” reúne 5 fontes e 11 referências, sendo o mais extensamente codificado dentro do nó “Educação”. A figura do professor emerge no álbum como um agente de interpelação que opera por meio da humilhação, da disciplina punitiva e da negação da singularidade do sujeito (Moraes; Oliveira, 2024). Em termos laclaunianos, o professor funciona como um operador da lógica da diferença: sua autoridade se sustenta pela demarcação de uma fronteira entre o aluno dócil, que deve se conformar à norma, e o aluno desviante, que deve ser corrigido ou excluído.

Essa operação discursiva é exemplarmente visível na faixa “*Another Brick in the Wall (Part. 2)*”, cujo refrão coletivo – entoado por vozes infantis – transforma a recusa à educação institucionalizada em um ato de resistência identitária (Lyra, 2013). Nesse sentido, defendemos que a repetição do verso que nega a necessidade de educação e de controle do pensamento constitui, pela ótica da Teoria do Discurso, um ponto de antagonismo (Mendonça, 2003): a identidade de Pink (e, por extensão, das crianças que cantam) se define pela negação do que o professor representa. O professor autoritário é, assim, o “outro” constitutivo que torna possível a formação de uma identidade resistente. Como exemplo, tem-se o trecho: *Teacher, leave them kids alone / Hey, teacher, leave them kids alone.*⁸

O subnó “Repressão”, por sua vez, com 4 fontes e 7 referências, capta as dimensões menos personalizadas e mais estruturais do assujeitamento educacional. Se o subnó anterior se concentra na figura do professor como agente repressivo, este subnó mapeia as práticas institucionais de controle da escola. O discurso da repressão no álbum articula a escola a outras instituições totais – o Estado, a família, a indústria cultural – sugerindo que a violência simbólica da educação é apenas uma manifestação particular de uma lógica de poder mais ampla (Castaman *et al.*, 2021). Um exemplo disso está no trecho “*No dark sarcasm in the classroom*”⁹.

⁷ Quando crescemos e fomos para a escola / Havia certos professores / Que machucavam as crianças de todas as formas que podiam / Ao derramar seu escárnio sobre qualquer coisa que fizéssemos / Expondo todas as fraquezas / Porém cuidadosamente escondidas pelas crianças.

⁸ Professor, deixe as crianças em paz / Ei, professor! Deixe as crianças em paz.

⁹ Nenhum sarcasmo na sala de aula.

Na próxima seção, será analisada outra forma de opressão presente no álbum: a concepção de Estado para Pink, envolvendo a guerra, o autoritarismo e a violência como aparatos repressivos legitimados, e os efeitos causados por essa coerção.

3.3. O nó “Estado”: o autoritarismo, a guerra e a violência legitimados

O nó “Estado” é o segundo mais extensamente codificado no *corpus*. Com 6 subnós – Autoritarismo, Guerra, Julgamento, Prisão, Resistência e Violência – esse campo temático revela a complexidade com que The Wall tematiza as relações entre poder político e sujeito (Martucci, 2011). A presença do Estado no álbum não é monolítica: ela oscila entre a dominação direta (a violência, a prisão, a guerra) e formas mais difusas de controle (o julgamento, a prisão, o autoritarismo em si).

O Estado surge no álbum principalmente através da figura da guerra, da autoridade e da repressão institucional. A experiência da guerra, que atravessa a ausência do pai, é interpretada como elemento fundante de uma ordem política que organiza a vida a partir da morte e da destruição (Romero; Cabo, 2006). Entretanto, o principal achado desta seção é a construção do Estado como uma instância de violência estruturante, que não apenas regula a vida social, mas produz perdas subjetivas profundas. A guerra não é apenas um evento histórico, mas um discurso que organiza sentidos sobre patriotismo, sacrifício e obediência, segundo Martucci (2011).

Na leitura discursiva, o Estado articula antagonismos (nós/eles, cidadãos/inimigos) que legitimam a violência e naturalizam a perda, reforçando a lógica de isolamento do sujeito, como percebe-se na trajetória de Pink. Diante disso, serão mapeados os subnós que compõem o conjunto discursivo sobre o Estado para o protagonista.

O subnó “Autoritarismo”, com 7 fontes e 10 referências, é o mais codificado dentro do nó “Estado”. O autoritarismo no álbum não se apresenta apenas como uma configuração política específica, mas como uma lógica que atravessa múltiplas esferas da vida social. A cena do show-comício em *"In the Flesh"* é emblemática: o personagem de Pink assume uma postura fascista, incitando a violência contra grupos minoritários – o que também dialoga com o nó intitulado “Violência”. Essa virada narrativa é perturbadora precisamente porque inverte a posição de Pink: de vítima do poder, ele se transforma em seu agente (Ackermann, 2012). Um exemplo está no

trecho da música: *Are there any queers in the theater tonight? / Get them up against the wall (Against the wall) / Now there's one in the spotlight, he don't look right to me / Get him up against the wall (Against the wall) / And that one looks Jewish and that one's a coon! / Who let all of this riff-raff into the room? / There's one smoking a joint and another with spots / If I had my way / I'd have all of you shot*¹⁰.

Essa inversão é analiticamente produtiva. Ela sugere que o discurso autoritário não é exterior ao sujeito, algo que lhe é imposto de fora, mas algo que ele pode internalizar e reproduzir, conforme Silva (2020). Na teoria laclauniana, isso aponta para a impossibilidade de uma identidade plenamente constituída fora das relações de poder: Pink não escapa do autoritarismo ao construir o muro; ele o reproduz, de forma invertida, no interior de sua própria subjetividade (Silva, 2020), conforme o trecho de “*Another Brick in the Wall (Part. 3)*”: *I don't need no arms around me / And I don't need no drugs to calm me*¹¹.

Enquanto isso, o subnó “Guerra” reúne 3 fontes e 4 referências, concentradas especialmente nas faixas que evocam a morte do pai de Pink na Segunda Guerra Mundial. A guerra no álbum funciona como trauma fundador: é a ausência paterna provocada pela guerra que inaugura a série de perdas e carências que Pink irá carregar ao longo de sua vida (Romero; Cabo, 2006). Na arquitetura discursiva do álbum, a guerra é o primeiro tijolo do muro, aquele que não foi escolhido por Pink, mas que lhe foi imposto pela história. Um exemplo nítido da guerra está na canção “*Goodbye Blue Sky*”, que diz: *Did you see the frightened ones? / Did you hear the falling bombs? / Did you ever wonder why we had to run for shelter / When the promise of a brave new world unfurled beneath a clear blue sky?*¹²

No entanto, a morte do pai de Pink não é apresentada apenas como um evento biográfico, mas como uma metáfora da violência produzida pelo Estado e pelos conflitos armados, cujos efeitos se prolongam para além do campo de batalha e atingem as relações familiares e a constituição emocional dos indivíduos. O trecho de “*Bring the Boys Back Home*” (*Bring the boys back home / Don't leave the children on*

¹⁰ Tem algum “*queer*” no teatro hoje à noite? / Encostem-os contra o muro (Encostem-se no muro) Agora tem um no centro das atenções, ele não me parece bem / Encostem-no no muro (Contra o muro) / E aquele parece judeu e aquele é um palhaço! / Quem deixou toda essa ralé entrar na sala? / Tem um fumando um baseado e outro com espinhas / Se dependesse de mim, eu mandava fuzilar todos vocês!

¹¹ Eu não preciso de braços ao meu redor / Eu não preciso de drogas para me acalmar.

¹² Você já viu os amedrontados? Você já ouviu as bombas caindo? Você já se perguntou por que tivemos que correr em busca de abrigo quando a promessa de um admirável mundo novo desfralda sob um limpo céu azul?

their own)¹³ evidencia os efeitos causados pela guerra e o anseio pelo fim da violência na qual os soldados estão submetidos. Assim, a guerra funciona discursivamente como um significante da ruptura, do abandono e da violência institucionalizada, articulando-se a outras formas de opressão presentes no álbum – como a família, a escola disciplinadora e a indústria cultural – para demonstrar que os traumas individuais são produzidos por estruturas sociais e políticas mais amplas, conforme Ackermann (2012). Desse modo, *The Wall* desloca a guerra de um acontecimento histórico específico para um elemento constitutivo da crítica às instituições que produzem sofrimento, alienação e isolamento (Martucci, 2011; Ackermann, 2012).

Isso também é evidenciado no subnó “Violência”. Com 6 fontes e 11 referências, é o segundo mais codificado no nó Estado. A violência no álbum é multidimensional: há a violência física da guerra, a violência simbólica da escola e da família, a violência espetacular do show-comício (Marcolin, 2017). A violência pode ser lida como o sintoma do fracasso da articulação discursiva: ela emerge quando os mecanismos simbólicos de produção de consentimento e identidade são insuficientes para conter o antagonismo.

A violência em *The Wall* não se restringe à agressão física, mas constitui um fenômeno multidimensional que atravessa toda a narrativa do álbum. Roger Waters representa a violência como um processo de dominação e fragmentação subjetiva, manifestado nas relações familiares, na escola, no Estado, na guerra, na indústria cultural e, por fim, na própria reprodução da violência pelo protagonista. Cada experiência traumática funciona como “mais um tijolo no muro”, contribuindo para o isolamento de Pink e para a construção de sua identidade marcada pela alienação.

A dimensão política da violência torna-se evidente na crítica à guerra e ao autoritarismo. A morte do pai evidencia as consequências dos conflitos militares sobre indivíduos e famílias, enquanto, na segunda metade do álbum, Pink assume a figura de um líder fascista em “*In the Flesh*”, “*Run Like Hell*” e “*Waiting for the Worms*”. Essa transformação não representa uma adesão ideológica definitiva, mas dramatiza como o ressentimento, a exclusão e a desumanização podem ser rearticulados em discursos de ódio e perseguição. Waters sugere que a violência estrutural vivida pelo indivíduo pode reaparecer como violência política dirigida ao outro.

¹³ Traga os meninos de volta para casa / Não deixe as crianças por si só.

Nesse sentido, a violência pode ser compreendida como um nó articulador que conecta diferentes experiências de dominação presentes na narrativa. Ela não possui um único significado, mas é construída discursivamente por meio de diversas práticas sociais, como a família, a escola, o Estado, a guerra e a indústria cultural que convergem para a constituição do muro. Diante disso, a violência deixa de ser apenas um acontecimento isolado e passa a representar a lógica que articula os antagonismos vividos por Pink, culminando na sua ruptura com o mundo e na edificação do muro como expressão máxima desse processo.

Os subnós “Julgamento” (2 fontes, 4 referências), “Prisão” (2 fontes, 2 referências) e “Resistência” (2 fontes, 5 referências) compõem, conjuntamente, a dimensão jurídico-política do nó “Estado”. O julgamento de Pink é um momento de condensação discursiva em que múltiplas instâncias de poder comparecem para julgar o sujeito: a escola, a família, a indústria cultural, o Estado. Nesse tribunal imaginário, o discurso do álbum produz uma síntese dos antagonismos que estruturam a narrativa. Alguns trechos da canção “*The trial*” sintetizam isto: “[Judge] *In all my years of judging, I have never heard before / Of someone more deserving of the full penalty of law*”.¹⁴

Falando da prisão do protagonista, vale ressaltar que ela não deve ser compreendida como um encarceramento físico, mas como a condição de aprisionamento psicológico e social produzida pela própria muralha que ele constrói ao longo da narrativa, de acordo com Silva (2020). O autor demonstra que cada experiência traumática acrescenta um novo “tijolo” ao muro, que inicialmente funciona como mecanismo de autoproteção, mas gradualmente transforma-se em uma estrutura de isolamento (Silva, 2020). O paradoxo central do álbum reside justamente no fato de que o dispositivo criado para proteger o protagonista torna-se sua própria prisão: ao tentar evitar novas formas de sofrimento, Pink rompe seus vínculos com o mundo, perde a capacidade de estabelecer relações e passa a existir em um espaço de alienação e vazio (Silva, 2020). Prosseguindo com a análise, mais um trecho de “*The trial*” menciona a prisão do protagonista, no julgamento: “[Prosecutor] *Good morning, Worm, your honor! / The crown will plainly show / The prisoner who now*

¹⁴ Em todos os meus anos de julgamento, eu nunca ouvi tanto / De alguém mais merecedor da pena total dada pela lei.

*stands before you / Was caught red-handed showing feelings / Showing feelings of an almost human nature / This will not do*¹⁵.

Assim, a prisão de Pink representa o ponto culminante do processo de subjetividade narrado em *The Wall*, evidenciando que o isolamento absoluto, embora apresentado como proteção, conduz inevitavelmente à perda da liberdade e à dissolução da própria experiência humana (Silva, 2020): *“And I’m waiting here in this cell / Because I have to know / Have I been guilty all this time”*¹⁶.

O subnó “Resistência”, embora quantitativamente modesto, é analiticamente significativo. A resistência em *The Wall* não assume a forma de uma contestação política organizada, mas emerge como impulsos fragmentários de recusa – momentos em que o sujeito afirma sua singularidade contra a norma. Na leitura laclauniana, esses momentos de resistência podem sinalizar a possibilidade de uma rearticulação identitária que não se conforme às posições de sujeito oferecidas pelo discurso hegemônico (Laclau; Mouffe, 2015a). Um exemplo de resistência no álbum está na letra da canção *“Hey you”*: *Hey, you / Don’t help them to bury the light / Don’t give in, without a fight. [...] Together we stand, divided we fall*¹⁷.

3.4. O nó “Família”: o amor, a ausência e a constituição do sujeito

O nó “Família” é um dos mais ricos do *corpus*: distribuído por 5 subnós (Amor materno, Validação materna, Amor paterno, Falta do pai, Criança e Vida adulta), ele concentra referências que atravessam praticamente todo o álbum.

A família aparece no álbum como o primeiro espaço de inscrição da perda e da insegurança. O pai ausente, morto na guerra, e a mãe excessivamente protetora constituem uma relação ambivalente: ao mesmo tempo em que oferecem cuidado, também produzem clausura emocional (Lyra, 2013). Ela não é representada apenas como espaço privado, mas como instância de produção discursiva do trauma inicial, que estrutura a impossibilidade de confiança no outro. A ausência paterna, especialmente, opera como um significante de ruptura que se repete ao longo da

¹⁵ [Promotor] Bom dia, Verme, Vossa Excelência! / A realeza mostrará as provas / O prisioneiro que agora está diante de você / Foi pego em flagrante mostrando sentimentos / Mostrando sentimentos de uma natureza quase humana / Isto não pode acontecer.

¹⁶ E eu estou esperando aqui nesta cela / Porque eu preciso saber / Eu fui o culpado esse tempo todo?

¹⁷ Ei, você / Não o ajudem a enterrar a luz / Não desista sem antes lutar. [...] Juntos, nós resistimos, separados, caímos.

narrativa, reaparecendo como fundamento simbólico da construção do “muro” (Martucci, 2011). Assim, a família não é origem estável da identidade, mas o primeiro conjunto de práticas discursivas que iniciam a lógica de isolamento do sujeito. Diante disso, será realizada a análise dos subnós que formam este entendimento de família para Pink.

O subnó “Amor materno”, com 6 fontes e 11 referências, é o mais codificado dentro do nó “Família”. A figura materna em *The Wall* é complexa e contraditória: ao mesmo tempo que oferece proteção e cuidado, a mãe de Pink exerce sobre ele uma forma de amor sufocante, que o impede de desenvolver uma subjetividade autônoma (Marcolin, 2017). Essa ambivalência é capturada com precisão pela faixa “*Mother*”, em que a mãe responde às angústias existenciais de Pink com promessas de proteção que soam como formas de controle (Lyra, 2013). Afinal, “*Momma loves her baby*”¹⁸.

Entretanto, o subnó “Validação materna” (2 fontes, 5 referências) capta a dimensão específica da busca de Pink por reconhecimento materno. Em termos laclaunianos, essa busca pode ser lida como uma tentativa de suturar a falta constitutiva do sujeito por meio da identificação com o outro materno. A validação que Pink busca é, por definição, inalcançável: ela promete uma completude identitária que a estrutura descentrada do sujeito torna impossível (Martucci, 2011). Um exemplo desta busca por validação da mãe está num trecho da canção “*Mother*”: *Mother, do you think she's good enough for me? Mother, do you think she's dangerous to me? Mother, will she tear your little boy apart? Mother, will she break my heart?*¹⁹

A figura materna em *The Wall* ocupa um papel central na constituição subjetiva de Pink. Após a morte do pai na Segunda Guerra, a mãe passa a exercer uma proteção excessiva, motivada pelo medo de novas perdas, mas que acaba restringindo o desenvolvimento da autonomia do filho. Na canção “*Mother*”, essa dinâmica torna-se explícita quando Pink busca na mãe respostas para suas inseguranças e ela promete protegê-lo de todas as ameaças do mundo: “*Mama's gonna keep you right here under her wing / She won't let you fly, but she might let you sing*”²⁰ e “*Momma's gonna keep baby cozy and warm*”²¹. Conforme argumenta

¹⁸ Mamãe ama o seu bebê.

¹⁹ Mãe, você acha que ela é boa o suficiente para mim? Mãe, você acha que ela é perigosa para mim? Mãe, ela vai deixar seu menininho em pedaços? Mãe, ela vai partir meu coração?

²⁰ A mamãe vai manter você debaixo da asa dela / Ela não deixará você voar, mas ela talvez deixará você cantar.

²¹ Mamãe vai manter o seu filhinho confortável e aquecido.

Martucci (2011), a mãe representa uma presença simultaneamente acolhedora e sufocante, cuja superproteção impede que Pink estabeleça relações saudáveis com o mundo exterior. Em vez de favorecer sua emancipação, sua postura reforça a dependência emocional e contribui para o processo de isolamento que estrutura toda a narrativa do álbum.

Marcolin (2017) aprofunda essa interpretação ao afirmar que a figura materna simboliza uma forma de autoridade que atua não pela violência explícita, mas pelo cuidado transformado em mecanismo de controle. A mãe procura preservar Pink das frustrações, dos perigos e dos sofrimentos, porém essa tentativa de eliminar o risco também impede a construção de sua identidade autônoma. Assim, sua proteção converte-se em mais um "tijolo" do muro psicológico do protagonista, revelando que nem todas as formas de dominação são exercidas por uma coerção direta. A mãe articula significantes como proteção, medo, dependência e isolamento, integrando a cadeia de equivalências composta pela escola, pela guerra e pelas demais instituições presentes em *The Wall*. Dessa forma, o álbum evidencia que o muro de Pink não é construído apenas por experiências traumáticas de violência aberta, mas também por relações afetivas que, embora fundamentadas no amor e no desejo de proteção, acabam produzindo o enclausuramento psicológico do protagonista, de acordo com Lyra (2013). No entanto, essa não é a mesma visão de Pink referente à figura paterna e o vazio deixado pela falta do pai, conforme será tratado na análise adiante.

Os subnós "Amor paterno" (2 fontes, 3 referências), "Falta do pai" (2 fontes, 3 referências), "Criança" (6 fontes, 12 referências) e "Vida adulta" (3 fontes, 4 referências) articulam a dimensão da ausência paterna e suas consequências para a constituição identitária de Pink. A morte do pai na guerra é o trauma inaugural do álbum, aquele que estrutura todos os demais. A ausência paterna não é apenas uma privação afetiva; ela é, no discurso do álbum, uma falta estrutural que impossibilita a inscrição de Pink em uma linhagem simbólica que lhe ofereça estabilidade identitária, de acordo com Romero e Cabo (2006).

Embora o pai de Pink esteja fisicamente ausente durante praticamente todo o álbum, sua ausência opera como uma presença constante que organiza a trajetória psicológica do protagonista. O pai representa o primeiro grande trauma de Pink, onde, no álbum, evidencia que a guerra não produz apenas vítimas diretas nos campos de batalha, mas também gera marcas profundas nas gerações posteriores, cujas identidades são constituídas pela perda, pela ausência e pelo sentimento de

abandono, segundo Martucci (2011). Essa dimensão aparece logo no início da obra, quando Pink questiona: *"Daddy, what'd'ya leave behind for me?"*²² (*Another Brick in the Wall, Part. 1*). A pergunta permanece sem resposta ao longo de toda a narrativa, simbolizando um vazio que jamais será plenamente preenchido.

Segundo Romero e Cabo (2006), a ausência do pai transcende a experiência individual de Pink e converte-se em uma representação da própria identidade britânica do pós-guerra. Os autores argumentam que Roger Waters transforma a figura paterna em um símbolo das perdas produzidas pelos conflitos bélicos, evidenciando como a guerra destrói não apenas vidas, mas também referências afetivas fundamentais para a constituição dos sujeitos. Nesse sentido, o pai ausente torna-se um significante que articula memória, luto e identidade nacional, permitindo que a experiência privada de Pink seja universalizada como expressão das consequências sociais da Segunda Guerra Mundial. A guerra, portanto, permanece presente mesmo após seu término, reproduzindo seus efeitos no interior das famílias e na subjetividade daqueles que cresceram sem a presença paterna.

Essa interpretação aproxima-se da leitura desenvolvida por Martucci (2011), para quem *The Wall* é profundamente marcado pelo contexto da Inglaterra do pós-guerra e pelas experiências de luto e melancolia decorrentes desse período. A autora demonstra que a ausência do pai impede a elaboração completa do luto, produzindo um estado melancólico que acompanha Pink durante toda a narrativa. Incapaz de simbolizar plenamente essa perda, o protagonista passa a construir mecanismos de defesa contra novos sofrimentos, entre eles o próprio muro que dá nome ao álbum. Nessa perspectiva, o muro não surge apenas como resposta aos acontecimentos presentes da vida de Pink, mas como consequência de um trauma originário que permanece continuamente reatualizado. Um exemplo está no trecho: *"Daddy's flown across the ocean / Leaving just a memory / A snapshot in the family album / Daddy, what else did you leave for me?"*²³

Para Lyra (2013), a morte do pai representa uma ruptura decisiva na formação psíquica de Pink, influenciando sua dificuldade em estabelecer vínculos afetivos e sua tendência ao isolamento. A ausência da figura paterna, portanto, não constitui apenas um dado biográfico do personagem, mas um elemento estruturante de sua

²² Papai, o que você deixou para mim?

²³ Papai voou através do oceano / Deixando apenas uma lembrança / Uma fotografia no álbum de família / Papai, o que mais você deixou para mim?

subjetividade, condicionando sua percepção do mundo e das relações humanas. De maneira semelhante, Marcolin (2017) observa que a figura paterna desempenha uma função simbólica essencial na crítica social desenvolvida no álbum. A autora argumenta que a morte do pai evidencia como decisões políticas e conflitos promovidos pelo Estado repercutem diretamente na esfera privada, afetando a constituição das famílias e a formação emocional dos indivíduos. Assim, a ausência paterna articula-se aos demais mecanismos de opressão representados no álbum – como a superproteção materna, a escola autoritária e a indústria cultural – compondo uma junção de experiências que culmina na construção do muro.

Logo, a figura do pai pode ser compreendida como um significante articulado aos discursos da guerra, da perda e da autoridade interrompida, cuja ausência estrutura uma cadeia de equivalências responsável por conferir unidade à narrativa do álbum. Dessa forma, mais do que um personagem, o pai torna-se um elemento constitutivo da identidade de Pink e da crítica política e social construída por Roger Waters ao longo da obra.

O subnó “Criança”, o mais codificado dentro desse agrupamento, evidencia como o álbum retorna obsessivamente à infância como tempo de formação dos traumas que constituem o muro. Sendo assim, a criança em *The Wall* é um sujeito interpelado por múltiplas instâncias de poder – a família, a escola, o Estado – antes mesmo de ter desenvolvido recursos simbólicos para negociar tais interpelações. Um trecho de “*Comfortably numb*” expressa isto: “*When I was a child, I had a fever My hands felt just like two balloons Now I've got that feeling once again I can't explain, you would not understand This is not how I am I have become comfortably numb*”²⁴.

A narrativa de *The Wall* é estruturada a partir da contraposição entre a infância e a vida adulta de Pink, evidenciando que a segunda não representa uma ruptura com a primeira, mas a continuidade dos traumas nela produzidos (Marcolin, 2017). A infância é retratada como o período em que se acumulam as experiências responsáveis pela construção dos primeiros “tijolos” do muro: a morte do pai na guerra, a superproteção materna e a violência exercida pela escola. Esses acontecimentos moldam a constituição subjetiva do protagonista e condicionam sua forma de compreender o mundo e de estabelecer relações sociais ao longo da vida.

²⁴ Quando eu era criança, eu tive uma febre / Minhas mãos pareciam dois balões / Agora eu tenho essa sensação mais uma vez / Eu não consigo explicar, você não entenderia / Não é assim que eu sou / Eu me tornei confortavelmente entorpecido.

Como observa Martucci (2011), a narrativa do álbum está profundamente marcada pelo luto e pela melancolia da Inglaterra do pós-guerra, fazendo com que a infância de Pink seja atravessada por ausências e inseguranças que permanecem atuando na vida adulta. Assim, a obra sugere que os traumas infantis não pertencem apenas ao passado, mas continuam organizando as experiências presentes da personagem.

Essa permanência torna-se evidente quando Pink alcança a vida adulta. Embora tenha conquistado fama e reconhecimento como astro do *rock*, o protagonista permanece incapaz de construir vínculos afetivos estáveis ou de superar o isolamento emocional iniciado na infância. O casamento fracassa, as relações interpessoais tornam-se superficiais e a carreira artística é marcada pela alienação, pelo abuso de drogas e pelo progressivo distanciamento da realidade. Lyra (2013) interpreta essa trajetória como resultado da impossibilidade de elaboração dos conflitos psíquicos originados na infância, fazendo com que Pink reproduza, na vida adulta, mecanismos de defesa desenvolvidos diante de suas primeiras experiências de perda. A muralha, inicialmente construída como proteção contra o sofrimento, converte-se em uma prisão que impede qualquer possibilidade de identificação com o outro.

Romero e Cabo (2006) argumentam que essa passagem da infância para a vida adulta também possui uma dimensão histórica e coletiva. A ausência do pai simboliza uma geração inteira marcada por perdas irreparáveis e por dificuldades na constituição de referências familiares e sociais. Marcolin (2017) acrescenta que *The Wall* evidencia como instituições como a família, a escola e o Estado participam continuamente da formação dos indivíduos, de modo que a vida adulta de Pink não representa uma condição de autonomia, mas a reprodução das marcas deixadas por essas estruturas desde a infância. “*The child is grown / The dream is gone / And I have become comfortably numb*”²⁵.

A identidade adulta de Pink é constituída pelas experiências infantis que permanecem sendo reatualizadas ao longo da narrativa, demonstrando que o muro não é resultado de um único acontecimento traumático, mas da sedimentação de múltiplas experiências de perda, repressão e isolamento que acompanham o protagonista durante toda a sua trajetória, conforme Martucci (2011) e Marcolin (2017).

²⁵ A criança cresceu / O sonho se foi / E eu me tornei confortavelmente entorpecido.

3.5. O nó “Indústria cultural” e o espetáculo como alienação

O nó Indústria Cultural reúne 4 subnós: Artista, Espectadores, Produção e Show, e constitui uma das dimensões mais politicamente agudas do álbum. A presença da indústria cultural no discurso de The Wall não é meramente autobiográfica (embora ressoe com a experiência pessoal de Roger Waters com o Pink Floyd); ela aponta para uma crítica estrutural ao modo como o capitalismo tardio transforma a experiência estética em mercadoria e o artista em produto.

A indústria cultural aparece de forma mais explícita na segunda metade do álbum, a partir do disco 2, especialmente na transformação do protagonista em figura de espetáculo. O sujeito isolado torna-se produto, e sua dor é convertida em mercadoria (Marcolin, 2017). O ponto principal é a compreensão da indústria cultural como um dispositivo que reinscreve a alienação como entretenimento, transformando sofrimento em performance. A imagem do show, da plateia e da exposição pública evidencia como o muro, antes íntimo, é também externalizado e consumido coletivamente. Nesse sentido, a indústria cultural não rompe o isolamento do sujeito, mas o administra, estetizando a dor e convertendo a subjetividade fragmentada em produto consumível, de acordo com Marcolin (2017). Diante disso, será realizada a análise dos subnós que compõem o nó “Indústria cultural”, a fim de compreender a articulação entre entretenimento e crítica.

O subnó “Artista” (4 fontes, 6 referências) capta a posição de Pink no campo da produção cultural. O artista em The Wall é uma figura paradoxal: ao mesmo tempo que sua criatividade é instrumentalizada pela indústria para a produção de lucro, ela constitui o único espaço em que ele pode expressar sua singularidade e elaborar seus traumas. Essa contradição é constitutiva da posição de sujeito do artista no capitalismo: ele é simultaneamente sujeito e objeto do processo de produção cultural (Marcolin, 2017).

Por sua vez, os subnós “Espectadores” (5 fontes, 7 referências) e “Produção” (3 fontes, 5 referências) articulam as dimensões coletiva e técnica da indústria cultural. Os espectadores em The Wall não são representados como sujeitos autônomos capazes de recepção crítica, mas como uma massa homogênea que demanda do artista uma performance que confirme suas expectativas, onde, novamente, a ideia de controle demonstrada pelos nós anteriores aparece. Essa representação ecoa a crítica adorniana à indústria cultural, mas é interpretada, neste trabalho, sob a

perspectiva laclauniana. Um exemplo desta crítica à mercantilização da indústria cultural está no trecho de *"In the flesh?"*: *So ya thought ya might Like to go to the show / To feel the warm thrill of confusion / That space cadet glow / Tell me, is something eluding you, sunshine? / Is this not what you expected to see? / If you wanna find out what's behind these cold eyes / You'll just have to claw your way through this disguise*²⁶.

Já o subnó "Show" (6 fontes, 8 referências) é o mais codificado dentro do nó "Indústria cultural". O show em *The Wall* é o espaço em que todas as contradições do álbum convergem: é no palco que Pink completa a construção do muro, isolando-se completamente de seu público; é também no palco que ele assume a postura fascista do show-comício (Marcolin, 2017). O espetáculo é, ao mesmo tempo, o produto da indústria cultural e o espaço de sua crítica mais radical. Em um trecho de *"Comfortably numb"*, ele expressa: *Can you stand up? I do believe it's working, good / That'll keep you going through the show / Come on, it's time to go*²⁷.

3.6. O nó "Muro" como prática articulatória e resposta discursiva do sujeito

O nó "Muro" ocupa uma posição singular na arquitetura analítica deste capítulo. Com 13 fontes e 22 referências – os maiores valores de todo o *corpus*, o muro é o nó mais densamente codificado e, ao mesmo tempo, o mais transversal: ele atravessa e conecta todos os demais nós, funcionando como o centro em torno do qual o discurso do álbum se organiza. Não por acaso, o muro dá nome ao álbum e à narrativa que ele conta. Essa onipresença quantitativa já é, por si mesma, reveladora: ao contrário dos demais nós temáticos – Educação, Estado, Família e Indústria cultural –, que se concentram em momentos específicos da narrativa, o muro atravessa a trajetória de Pink de ponta a ponta, comparecendo desde as primeiras faixas até o desfecho do álbum. Ele não é, portanto, um tema entre outros, mas um eixo articulatório que perpassa e organiza toda a experiência discursiva do sujeito.

²⁶ Então você achou que gostaria de ir ao show / Para sentir a quente emoção da confusão / Aquele ardor de um astronauta / Diga-me, há algo te frustrando, querida? / Não era isso que você esperava ver? / Se você quiser descobrir o que há por trás destes olhos frios / Você só precisa abrir caminho através deste disfarce.

²⁷ Você pode se levantar? / Eu acredito que esteja funcionando, ótimo / Isso manterá você de pé durante o show / Vamos, é hora de ir.

Nesse sentido, o muro é compreendido como mais um nó articulatório na cadeia de equivalências que constitui a subjetividade de Pink – uma resposta discursiva que o sujeito elabora diante das interpelações e dos traumas que recebe das demais esferas de poder. Nessa leitura, o muro não precede os outros nós nem os subsume; ele é, ao contrário, produzido por eles. É a violência simbólica do professor autoritário, a ausência paterna provocada pela guerra, o amor sufocante da mãe, o fracasso do casamento, a desumanização da indústria cultural que fornecem os tijolos com os quais Pink ergue sua muralha. O muro é, assim, o resultado de uma articulação – não o seu princípio organizador.

Na perspectiva da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a), o muro pode ser compreendido como uma prática articulatória por meio da qual Pink tenta fixar, ainda que precariamente, uma identidade coerente diante da dispersão e da violência simbólica que o cercam. Ao erguer a muralha, o sujeito demarca uma fronteira entre si e o campo social, uma operação que é simultaneamente de proteção e de exclusão. Ela é de proteção porque isola Pink das fontes de dor e de interpelação que ameaçam sua integridade subjetiva; é de exclusão porque, ao fazê-lo, o sujeito se fecha também para as relações, os afetos e as experiências que poderiam sustentar uma identidade mais estável e aberta. O muro é, portanto, uma solução que carrega em si mesma o germe de sua própria falência.

Essa ambivalência constitutiva do nó “Muro” se manifesta de forma particularmente aguda na segunda metade do álbum, quando Pink, já completamente isolado atrás de sua muralha, começa a exibir comportamentos que replicam, de forma invertida, as lógicas de poder que o oprimiram. A cena do show-comício em que a personagem assume uma postura autoritária e violenta é emblemática nesse sentido: o sujeito que ergueu o Muro para se proteger da opressão reproduz, no interior de seu isolamento, a mesma lógica opressora que o constituiu. Esse movimento evidencia a impossibilidade de uma identidade plenamente autossuficiente: mesmo atrás do muro, Pink não escapa das relações de poder; ele as reinternaliza e as reproduz, demonstrando que o muro não é uma saída do discurso hegemônico, mas uma de suas manifestações.

O processo de construção do muro ao longo do álbum obedece a uma lógica acumulativa que a análise no *NVivo* permitiu rastrear com precisão. As primeiras referências ao nó aparecem já nas faixas iniciais, associadas à morte do pai e às primeiras experiências escolares de Pink, momentos em que os tijolos são colocados

quase inconscientemente, como respostas automáticas a traumas que o sujeito não possui ainda recursos simbólicos para elaborar. À medida que a narrativa avança, a construção desse muro torna-se progressivamente mais deliberada: Pink passa a escolher o isolamento, a recusar o contato, a instrumentalizar o muro como estratégia de sobrevivência subjetiva. Esse arco narrativo – do tijolo involuntário à reclusão consciente – é precisamente o que confere a este nó sua densidade analítica e sua singularidade dentro do *corpus*.

A derrubada do muro, encenada no julgamento que encerra o álbum, não representa uma vitória ou uma redenção do sujeito. Ela representa, antes, o esgotamento da estratégia discursiva que o muro encarnava e a abertura forçada de Pink ao campo social do qual havia tentado se isolar. No entanto, o muro cai, mas as condições que o produziram (a violência da educação, o autoritarismo do Estado, as ambivalências da família, a alienação da indústria cultural) permanecem. É nessa persistência irresolvida do antagonismo que reside, em última instância, a força política e a pertinência analítica do álbum como objeto de estudo para a Teoria do Discurso.

Ao longo do álbum, o muro não é apresentado apenas como uma barreira física ou psicológica, e sim como uma metáfora, como algo que simboliza sua alienação do meio social. Cada experiência traumática vivida por Pink – a morte do pai na guerra, a superproteção materna, a violência escolar, os fracassos afetivos, a mercantilização do artista pelo mercado musical e o autoritarismo político – constitui um "tijolo" (*"another brick"*) na construção do muro. Entretanto, nenhuma dessas experiências, isoladamente, define seu significado. O muro passa a representar o resultado da articulação entre todas elas, tornando-se o principal articulador dentro dessas demandas presentes na cadeia discursiva do álbum: *"All in all, it was all just bricks in the wall / All in all, you were all just bricks in the wall"*²⁸.

Essa leitura dialoga diretamente com Balbino e Paz (2015), para quem o muro constitui o principal signo do álbum justamente por sua capacidade de condensar múltiplas interpretações. Os autores demonstram que *The Wall* produz uma rede semiótica na qual o muro ultrapassa sua dimensão arquitetônica para representar diferentes formas de separação, opressão e subjetivação. De modo semelhante, Martucci (2011) interpreta o muro como tradução intersemiótica do luto e da

²⁸ Em suma, eram apenas tijolos no muro / em suma, vocês eram apenas tijolos no muro.

melancolia da Inglaterra do pós-guerra, enquanto Marcolin (2017) evidencia que ele simboliza os mecanismos sociais responsáveis pela produção do isolamento do sujeito contemporâneo. Em todos esses casos, o muro opera menos como um objeto específico do que como uma metáfora capaz de reunir experiências diversas em uma mesma estrutura narrativa.

Essa característica aproxima-se da lógica da hegemonia proposta por Laclau e Mouffe (2015a) e, já trabalhada no capítulo teórico desta dissertação. Retomando o conceito de hegemonia, os autores argumentam que nenhuma identidade social possui fundamento essencial; ela resulta sempre da articulação contingente entre diferentes elementos discursivos (Laclau; Mouffe, 2015a). A hegemonia consiste justamente na capacidade de um significante representar uma cadeia de equivalências formada por demandas inicialmente distintas. No caso de *The Wall*, família, escola, Estado e indústria cultural não aparecem como categorias isoladas, mas como momentos de uma mesma cadeia articulatória cuja unidade é produzida pelo muro. Em outras palavras, cada um desses elementos preserva sua especificidade, porém adquire novo significado ao integrar a narrativa da construção do isolamento de Pink.

A potência analítica do nó “Muro” reside, portanto, em sua capacidade de revelar a lógica articulatória que estrutura o álbum como um todo. Não se trata de um tema entre outros, mas do ponto de sutura – sempre precário, sempre ameaçado pelo retorno do antagonismo, que mantém coesos os diferentes fios discursivos do álbum. A decisão de derrubá-lo ao final do álbum, não representa a resolução dos antagonismos que o motivaram; ela representa, antes, a abertura de um novo campo de possibilidades discursivas – a possibilidade de uma rearticulação identitária que parta do reconhecimento da falta, e não de sua negação (Montenegro, 2020; Silva, 2020). “*Tear down the wall!*”²⁹

Embora o álbum apresente uma diversidade de experiências, personagens e instituições – família, escola, Estado, guerra, indústria cultural, drogas, isolamento, violência e alienação –, todos esses elementos convergem para a construção de um único significante organizador: o muro. Assim, em vez de representar uma categoria temática entre outras, o muro sintetiza discursivamente as diferentes articulações produzidas ao longo da narrativa, que condensa os sentidos que atravessam a obra.

²⁹ Derrubem o muro!

Nesse sentido, a opção metodológica por não subdividir o nó "muro" em subnós decorre de sua própria função analítica. Enquanto categorias como família, escola, Estado e indústria cultural possibilitam a identificação de diferentes formações discursivas, o muro representa o efeito da articulação entre elas. Criar subnós implicaria fragmentar aquilo que, teoricamente, opera como síntese. No processo de codificação, portanto, o muro não corresponde a um tema específico, mas ao ponto de convergência de todas as codificações anteriores. Ele constitui o horizonte interpretativo no qual os diferentes discursos se encontram e passam a produzir uma narrativa coerente sobre a constituição do sujeito, que é, no caso, o protagonista Pink (Silva, 2020).

Essa leitura é reforçada pela crítica ao esgotamento das promessas do pós-guerra e à crise das formas tradicionais de autoridade e integração social, conforme Ackermann (2012). O muro simboliza, nesse contexto, o colapso dos mecanismos de pertencimento característicos daquele período histórico. Silva (2020) interpreta a narrativa como uma "distopia do autoisolamento", na qual o sujeito acredita encontrar proteção ao afastar-se do mundo, mas termina aprisionado em sua própria construção. Montenegro (2020), no entanto, demonstra que o muro representa simultaneamente defesa e prisão, proteção e encarceramento, evidenciando sua natureza profundamente ambivalente.

Desse modo, o nó "muro" constitui a culminância da análise realizada no *NVivo*. Não se trata apenas da categoria mais recorrente do álbum, mas daquela que confere inteligibilidade ao conjunto das demais codificações. Família, escola, Estado e indústria cultural aparecem como os "tijolos" que tornam possível sua construção; o muro, por sua vez, representa a totalidade contingente produzida pela articulação desses elementos. Sua ausência de subnós reflete exatamente essa posição teórica: ele não se desdobra em novas categorias, porque já corresponde ao ponto nodal em torno do qual todas as demais categorias passam a adquirir significado.

Na próxima seção, será realizada a articulação entre nós e subnós codificados para a pesquisa, a fim de cumprir com os demais objetivos específicos propostos no início deste trabalho. Logo, serão mapeados os antagonismos presentes nessa narrativa articulatória que forma o discurso do objeto, a partir de sua cadeia discursiva (vide figura 7).

3.7. Articulações entre os nós: cadeias de equivalência e antagonismos

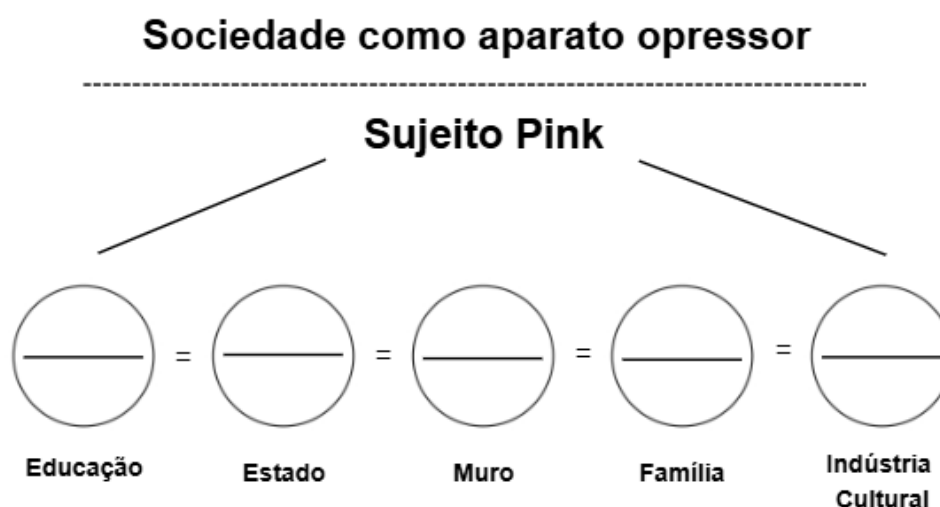
Na seção anterior, foi analisado o nó muro codificado no *NVivo* (Laclau, 2011). Esta seção visa relacionar todos os nós e subnós, que representam uma cadeia de equivalências, dentro da lógica da articulação proposta por Laclau e Mouffe (2015a), que entornam o muro erguido por Pink e o corte antagônico que o sustenta.

A análise de cada nó separado, por mais necessária que seja do ponto de vista metodológico, corre o risco de obscurecer a dimensão mais fundamental do discurso de *The Wall*: sua estrutura relacional, pois os nós não existem de forma isolada; eles se articulam em cadeias de equivalência que produzem efeitos de sentido que nenhum deles seria capaz de produzir individualmente. É a partir disso que entra o conceito de articulação de Laclau e Mouffe (2015a) como eixo central para a compreensão dos antagonismos e das cadeias de equivalência que dialogam durante toda a narrativa do álbum.

A cadeia de equivalência mais visível no álbum é aquela que articula educação, Estado, família e entretenimento sob o signo comum da dominação e do assujeitamento. O professor autoritário, o Estado belicista que matou seu pai, a mãe superprotetora são figuras diferentes de uma mesma lógica de poder que nega a Pink a possibilidade de uma identidade autônoma. É essa equivalência que confere ao muro seu papel articulador de todas essas demandas: onde a construção de Pink não é uma resposta a uma experiência específica de opressão, mas ao conjunto de experiências que o álbum articula sob esse signo.

No diagrama a seguir, representado pela figura 7, será demonstrada a cadeia discursiva que compõe o álbum *The Wall*, de acordo com a análise realizada pela autora deste trabalho. Com os nós “Educação”, “Estado”, “Muro”, “Família” e “Indústria Cultural” em cadeia de articulação, o sujeito Pink no centro da análise, representando o conjunto de todos os elementos articulados e o corte antagônico, representado pela sociedade opressora. A escolha de deixar o muro no centro da articulação se deu por conta dele ser o elemento articulador que se faz presente em todas as cadeias articulatórias, desde o início do processo de socialização de Pink, com sua família, na escola, até a vida adulta, lidando com as mazelas do Estado opressor do pós-guerra e com a mercantilização da indústria cultural.

Figura 7 – Diagrama da cadeia do discurso do álbum The Wall (1979)



Fonte: Elaborado pela autora na plataforma Claude, inspirada em Laclau e Mouffe (2015a)

A figura do diagrama representa a lógica articulatória do discurso do álbum, a partir da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015a). No centro da figura está Pink, que ocupa o papel de ponto nodal: é em torno de sua subjetividade que os diferentes discursos presentes no álbum se articulam e adquirem sentido. Nesse sentido, Pink não é apenas o protagonista da narrativa, mas o elemento discursivo que costura e organiza as demandas produzidas pelos diferentes campos temáticos do álbum. Ou seja, ele é sujeito – no sentido de estar sujeitado aos elementos indicados abaixo na figura, sendo eles os cinco nós discursivos.

Tais nós discursivos – Educação, Estado, Família, Indústria Cultural e Muro – estão dispostos em cadeia de equivalência. Essa cadeia indica que, embora pertençam a esferas distintas da vida social e da narrativa, todos esses domínios produzem sobre o sujeito demandas equivalentes, ou seja: cada um contribui, à sua maneira, para a constituição da identidade de Pink. Nessa perspectiva, o muro, que dá nome ao álbum e se faz presente em toda a narrativa da vida da personagem, passa a ser compreendido como mais um elemento articulado na cadeia – uma resposta discursiva do sujeito às interpelações que recebe dos demais nós, e não o princípio organizador que os precede.

O antagonismo central que organiza o discurso de The Wall se estabelece entre o indivíduo – representado por Pink – e a sociedade repressora, compreendida como

o conjunto articulado de instituições, normas e relações de poder que interpelam, disciplinam e moldam o sujeito ao longo de sua trajetória. Na perspectiva da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a), esse antagonismo não é uma oposição pré-discursiva entre dois polos fixos e autoevidentes; ele é produzido e reproduzido por meio de práticas articulatórias que definem, em cada momento da narrativa, o que conta como opressão e o que conta como resistência. É a reiteração dessas práticas ao longo das vinte e seis faixas do álbum que confere ao antagonismo sua densidade discursiva e sua eficácia política.

A sociedade repressora não aparece em *The Wall* como uma força monolítica, centralizada ou facilmente identificável. Ela se manifesta de forma dispersa e multifacetada, por meio dos quatro primeiros nós discursivos identificados na análise: a Educação, o Estado, a Família e a Indústria Cultural. Cada um desses domínios constitui uma instância particular da lógica repressora, com seus agentes, seus dispositivos e suas formas específicas de interpelação. O que os articula em cadeia de equivalência, o que os transforma, discursivamente, em manifestações de um mesmo aparato opressor, é precisamente o fato de que todos eles dirigem ao sujeito demandas que ele não pode atender sem abrir mão de algo fundamental de si mesmo. É essa impossibilidade partilhada que produz a equivalência entre experiências tão distintas quanto a humilhação escolar, a perda paterna pela guerra, o amor materno sufocante e a desumanização causada pelo espetáculo.

A dimensão educacional do antagonismo é introduzida de forma imediata e contundente já na primeira metade do álbum. Em "*The Happiest Days of Our Lives*" e "*Another Brick in the Wall (Part. 2)*", a escola é representada como um espaço de violência simbólica sistemática, onde professores exercem sobre as crianças uma autoridade que não se sustenta em nenhum princípio pedagógico, mas apenas na lógica da humilhação e do controle. A resposta coletiva dos alunos – que recusam tanto a educação quanto o controle do pensamento – constitui o instante em que uma demanda negada se transforma em resistência articulada. O verso que clama para que o professor deixe as crianças em paz não é apenas uma recusa individual; ele é a enunciação de um antagonismo que opõe o desejo de singularidade à lógica homogeneizante da instituição escolar.

Já a dimensão estatal do antagonismo se manifesta, sobretudo, por meio da guerra e de suas consequências para a subjetividade de Pink. A morte do pai, evocada em "*Another Brick in the Wall (Part. 1)*" pela imagem do pai que voou através do

oceano, deixando apenas uma memória, uma foto no álbum de família, é o trauma inaugural da narrativa, o primeiro tijolo do muro que Pink irá erguer ao longo de sua vida. Dentro da narrativa do álbum, a guerra não é representada como evento histórico abstrato, mas como experiência pessoal de perda e de ausência estrutural: é o Estado, com sua lógica belicista, que priva Pink de uma figura paterna que poderia ter lhe oferecido estabilidade simbólica. Em "*Goodbye Blue Sky*", essa violência estatal é evocada de forma mais direta, quando as bombas caindo e os pássaros em fuga compõem uma imagem de destruição que contrasta brutalmente com a promessa de um mundo corajoso e novo desdobrada sob um céu azul claro – a promessa que o Estado nunca cumpre.

A família, por sua vez, ocupa no antagonismo uma posição particularmente complexa, porque a repressão que ela exerce não assume a forma da hostilidade declarada, mas a do amor excessivo e da proteção sufocante. Em "*Mother*", essa ambivalência é encenada com precisão cortante: a mãe que promete manter o bebê confortável e aquecido sob suas asas é a mesma que não deixará o filho voar, que verificará todas as namoradas dele, que sempre descobrirá onde ele esteve. A pergunta que Pink dirige à mãe – se o muro precisa ser tão alto ("*Mother did it need to be so high?*") – é ao mesmo tempo uma acusação e uma confissão: ele reconhece que a mãe contribui com mais um tijolo para a construção do muro, mas também que não sabe como resistir a esse amor que o aprisiona. Ou seja, a família em *The Wall* é um aparato de interpelação que produz um sujeito dependente e incapaz de autonomia, pela própria lógica do amor possessivo que a estrutura.

A indústria cultural, por fim, introduz no antagonismo uma dimensão propriamente espetacular. Em "*Comfortably Numb*", a relação entre o médico, que representa o aparato da indústria do entretenimento empenhado em manter Pink funcional para o show, e o sujeito que ele interpela é radicalmente assimétrica: o médico precisa apenas das informações básicas, dos fatos, para colocar Pink de volta nos trilhos. A alienação que essa relação produz é capturada com precisão pela imagem do sujeito que recua, que se torna uma imagem distante no horizonte, cujos lábios se movem mas cujas palavras não podem ser ouvidas. "A criança cresceu, o sonho se foi": o que resta é o entorpecimento confortável de quem aprendeu a abrir mão de si mesmo para que o espetáculo continue.

É precisamente a acumulação dessas experiências de interpelação e de perda que produz em Pink a necessidade de demarcar uma fronteira entre si e o mundo, e

é essa fronteira que o álbum narra sob a metáfora do muro. Em "*Hey You*", a muralha já está completamente erguida, e Pink, do interior de seu isolamento, dirige um apelo ambíguo àqueles que estão do lado de fora: pode sentir-me? pode me tocar? O apelo não é respondido – a parede era alta demais, não importa o quanto tentasse, ele não conseguia se libertar – porque o antagonismo não pode ser resolvido por um gesto individual de abertura, segundo a teoria de Laclau e Mouffe (2015a). Ele exige uma rearticulação mais ampla, que o álbum apenas entrevê, sem jamais consumir.

O momento em que o antagonismo se torna mais nítido no decorrer da obra mais ocorre nas faixas "*In the Flesh*" e "*Waiting for the Worms*", quando Pink, completamente isolado atrás do muro, assume uma postura autoritária e violenta que replica, de forma invertida, a lógica do sistema que o oprimiu. Ele que foi vítima do professor autoritário, do Estado belicista, da família repressora e da indústria alienante torna-se, por sua vez, um agente de exclusão e de violência. Em "*Stop*", contudo, algo muda: Pink pede para ir para casa, para “tirar o uniforme e deixar o show”. O uniforme é precisamente a identidade autoritária que ele havia assumido, a máscara que o sistema lhe havia oferecido como alternativa ao colapso. Recusá-la é o primeiro gesto genuíno de resistência ao antagonismo, mas ele vem acompanhado de uma pergunta que o julgamento final procurará responder: ele teria sido culpado o tempo todo?

A sentença do juiz em "*The Trial*" –que condena Pink a ser exposto diante de seus pares e ordena a derrubada do muro – não representa uma vitória do sujeito sobre o sistema, ou uma vitória do sistema sobre o sujeito. Ela representa, antes, o reconhecimento de que o antagonismo não pode ser resolvido pelo isolamento: o muro que Pink ergueu para se proteger da sociedade repressora o aprisionou tão eficazmente quanto as próprias forças que tentava evitar. E em "*Outside the Wall*", já fora do muro, o álbum encerra com a imagem daqueles que realmente amam Pink caminhando do lado de fora da parede, sugerindo que, se há uma saída do antagonismo, ela não passa pelo isolamento individual, mas pela abertura ao outro e pela construção de um campo comum de resistência. Uma saída que o álbum apenas demonstra ao ouvinte, sem garantir de fato.

Essa ambiguidade é, em última instância, o que torna *The Wall* um objeto de análise tão produtivo para a Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a). O álbum não oferece uma saída fácil do antagonismo; ele o representa em toda a sua complexidade, recusando tanto a ilusão de uma identidade plena e autossuficiente quanto a da dissolução total do sujeito imerso nas relações de poder. A derrubada do

muro, ao final do álbum, não é uma vitória; é o reconhecimento de que a identidade só é possível na abertura ao outro – este que é, ao mesmo tempo, condição de possibilidade e ameaça constitutiva.

A partir disso, será feita a interpretação de *The Wall* como objeto discursivo, de acordo com os conceitos da Teoria do Discurso que auxiliam no embasamento da pesquisa, a partir de uma transposição entre uma passagem de Laclau e Mouffe (2015b) e o objeto.

Suponhamos que estejamos construindo uma parede com mais uma camada de tijolos. Em determinado momento, pedimos para um colega de trabalho que nos passe um tijolo e depois o acrescentamos à parede. O primeiro ato – pedir o tijolo – é linguístico; o segundo – acrescentar o tijolo à parede – é extralinguístico. Podemos exaurir a realidade dos dois atos traçando uma distinção entre eles em termos da oposição linguístico/extralinguístico? É evidente que não, porque, a despeito de sua diferenciação nesses termos, as duas ações compartilham algo que lhes permite ser comparadas, isto é, o fato de que ambas fazem parte de uma operação total que é a construção da parede. Então, como poderíamos caracterizar essa totalidade da qual pedir um tijolo e posicioná-lo são, ambos, momentos parciais? Obviamente que, se essa totalidade incluir tanto elementos linguísticos quanto não linguísticos, ela não poderá ser nem linguística nem extralinguística; ela tem que ser prévia à distinção. Essa totalidade que inclui em si o linguístico e o não linguístico é o que chamamos de discurso. Em determinado momento, justificaremos essa denominação, mas o que ficar claro desde o começo é que, por discurso, não queremos nos referir a uma combinação de fala e escrita, mas que fala e escrita não passam de componentes internos de totalidade discursivas (Laclau; Mouffe, 2015b, p. 38-39).

Passemos para a análise da passagem. A distinção linguístico/extralinguístico é secundária (Laclau; Mouffe, 2015b), ou seja: o que está em jogo não é se algo é ou não verbal, e sim se possui função significativa dentro da totalidade discursiva proposta pelos autores. Logo, o álbum – que combina música, letra, performances, efeitos sonoros, personagens e símbolos – se enquadra perfeitamente a essa abordagem, pois seu sentido está sujeito a articulação conjunta de diferentes elementos que se interligam entre si, conforme a lógica proposta por Laclau e Mouffe (2015b).

Assim como pedir um tijolo e acrescentá-lo à parede são momentos diferentes dentro de uma mesma prática discursiva (Laclau; Mouffe, 2015b), sabe-se que, em *The Wall*, cada elemento que o constitui se torna um momento articulado dentro da totalidade discursiva do álbum, conforme o exemplo de Laclau e Mouffe (2015b), que consequentemente produz sentidos políticos sobre diversas formas de opressão, como família, escola, Estado (autoritarismo, guerra, violência) e indústria cultural (Silva, 2020) que culminam em um conjunto que conduzirá o trauma evidenciado pelo protagonista.

Logo, o muro de Roger Waters não é apenas metáfora verbal, ele é som, com os efeitos sonoros de construção; ação, onde a personagem constrói sua própria barreira; letra, tendo como exemplo o verso “All in all you’re just another brick in the wall; visualidade gráfica, como os tijolos, pichações e personagens no encarte; e todos esses momentos se relacionam exatamente como no exemplo dado por Laclau e Mouffe (2015b). Em outras palavras, assim como o tijolo do trecho destacado acima só faz sentido dentro da prática da construção, cada unidade do álbum só produzirá sentido, também, dentro da narrativa total. Portanto, reforça-se a necessidade de analisar o conjunto da obra. Diante disso, cada instituição contribui com um tijolo específico de opressão:

Família: trauma e ausência;

Escola: normalização e repressão;

Estado: violência e perda;

Indústria cultural: mercantilização da subjetividade.

Dessa forma, a identidade de Pink é formada a partir desse conjunto de elementos de opressão. De acordo com Laclau e Mouffe (2015b), o discurso é uma totalidade que integra elementos linguísticos e não linguísticos em uma mesma operação significativa. Aplicado ao álbum *The Wall* (1979), essa concepção implica considerar que as letras, os arranjos, riffs, timbres, efeitos sonoros, bem como as progressões harmônicas, as pausas e os silêncios, e todas as estratégias de produção (Marcolin, 2017), constituem “momentos” de um único processo articulatório. Dessa forma, a teoria estabelece a base conceitual necessária para investigar os elementos que são articulados em *The Wall*, entendendo o álbum não apenas como uma simples obra musical, mas como prática que articula sentidos, disputa hegemonias e participa da constituição do social, conforme a teoria de Laclau e Mouffe (2015a). Logo, tijolos são discursos.

* * *

Este capítulo buscou demonstrar que *The Wall* é um objeto discursivo de grande complexidade analítica, cuja potência reside precisamente na maneira como articula experiências de opressão, trauma e resistência em torno de um significante vazio central – o muro. A análise desenvolvida a partir dos cinco nós discursivos: “Educação”, “Estado”, “Família”, “Indústria Cultural” e “Muro” permitiu mapear as

principais operações articulatórias do álbum, evidenciando como cada campo temático contribui para a construção da subjetividade de Pink e do muro que o define.

A aplicação da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe (2015a) revelou-se particularmente produtiva para o objeto. Os conceitos de articulação, hegemonia, ponto nodal, significante vazio, cadeia de equivalências e antagonismo permitiram ir além de uma leitura puramente temática ou biográfica do álbum, abrindo-o para uma análise de suas implicações políticas e teóricas mais amplas (Laclau, 2011; Laclau; Mouffe, 2015a).

Os dados produzidos pela codificação no *NVivo* – sintetizados na tabela de nós e referências – cumpriram sua função metodológica de orientar a atenção analítica para os campos de maior densidade discursiva. Ao mesmo tempo, a análise demonstrou que a distribuição das referências não esgota a significação discursiva: um subnó com poucas referências pode ser analiticamente central, como é o caso do subnó “Resistência” ligado ao nó “Estado”. A quantidade orienta, mas não determina a interpretação. Foi possível, também, cumprir com os objetivos propostos para a etapa analítica ao início desta dissertação.

No entanto, a análise das letras, por mais rica que seja, é apenas uma das dimensões de um objeto musical que mobiliza simultaneamente texto, som, performance e imagem na produção de seus efeitos de sentido (Martucci, 2011; Balbino; Paz, 2015). Com isso, a leitura crítica de *The Wall* permite compreender como experiências individuais são atravessadas por estruturas sociais mais amplas, que operam de forma articulada na produção de identidades fragmentadas (Ackermann, 2012). Isso implica que o álbum evidencia que o isolamento do sujeito não é um acidente psicológico, mas um efeito de múltiplas práticas discursivas institucionalizadas, de acordo com Martucci (2011) e Ackermann (2012). No mais, o “muro” não é apenas uma barreira: é a forma como o sujeito organiza simbolicamente sua relação com o mundo diante de sucessivas experiências de interdição, perda e mercantilização, conforme demonstrado nos exemplos retirados do álbum.

Por fim, a análise de *The Wall* oferece uma contribuição relevante para a Ciência Política, ao demonstrar como produtos da cultura podem ser compreendidos como espaços privilegiados de produção e disputa de sentidos políticos. Sob a perspectiva laclauniana, o álbum deixa de ser interpretado apenas como uma narrativa individual sobre trauma e alienação para revelar processos de constituição de identidades, antagonismos e práticas hegemônicas. Os elementos recorrentes na

obra, como família, escola, Estado e indústria cultural, configuram articulações discursivas que disputam a fixação de significados e participam da constituição do sujeito político, conforme expressa a teoria de Laclau e Mouffe (2015a). Nessa direção, o estudo também reforça a potencialidade analítica de categorias como hegemonia, antagonismo e significante vazio para a investigação de objetos culturais (Laclau, 2002; 2011; Laclau; Mouffe, 2015a). Desse modo, a pesquisa amplia o repertório metodológico da Ciência Política ao aplicar a Teoria do Discurso a um objeto artístico, demonstrando que obras da cultura popular constituem espaços de disputa simbólica fundamentais para compreender a formação de subjetividades políticas, a reprodução de relações hegemônicas e possibilidades de contestação, ou, como defendem Laclau e Mouffe (2015a, p. 147), todo discurso é político: “A prática política consiste precisamente na construção, na articulação e na transformação das relações entre elementos discursivos”. Ou seja, todo manifesto simbólico traz consigo disputas por sentido, construção de identidades e articulação de fronteiras sociais (Mendonça, 2009).

Considerações finais

Esta dissertação teve como objetivo analisar o álbum *The Wall* (1979), da banda Pink Floyd, à luz da Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, visando compreender quais elementos são articulados na obra floydiana. Partiu-se da compreensão de que obras culturais não apenas refletem aspectos da realidade social, mas constituem práticas discursivas capazes de produzir significados, disputar interpretações e participar da constituição de identidades e relações de poder. Sob essa perspectiva, buscou-se demonstrar que *The Wall* ultrapassa os limites de uma narrativa autobiográfica ou psicológica, configurando-se como uma crítica política às formas de autoridade que atravessam a constituição dos sujeitos na sociedade contemporânea.

A investigação, orientada pela pergunta: “A partir da Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe, quais elementos são articulados no álbum *The Wall* (1979) de Pink Floyd?” buscou respondê-la a partir de uma abordagem qualitativa fundamentada na Teoria do Discurso, utilizando a análise documental do álbum, de suas letras e seu encarte original, com o apoio do *software NVivo* na organização e sistematização do *corpus* analítico. A codificação dos dados em cinco nós – família, escola, Estado, indústria cultural e muro – possibilitou identificar recorrências e articulações discursivas que orientaram o desenvolvimento da análise.

A análise evidenciou que os diferentes elementos presentes em *The Wall* não aparecem de forma isolada ou fragmentada, mas são articulados em uma cadeia discursiva que atribui unidade à narrativa. Cada um dos elementos investigados desempenha um papel específico na constituição do protagonista como indivíduo dentro de uma sociedade que o corrompe, contribuindo para a criação do muro que o isola do meio social. Contudo, o sentido político da obra não decorre da presença individual desses elementos, mas da maneira como eles são conectados por meio de uma lógica de equivalência que transforma experiências particulares em uma crítica mais ampla às formas de autoridade.

Antes da análise das articulações discursivas propriamente ditas, a pesquisa buscou compreender as condições de emergência que possibilitaram o surgimento de *The Wall*. Esse percurso evidenciou que a obra não pode ser dissociada do contexto histórico, social e político em que foi produzida. As transformações vivenciadas pela sociedade britânica no pós-Segunda Guerra Mundial, os impactos econômicos e

culturais da década de 1970, o desenvolvimento do *rock* como linguagem de contestação desde seu surgimento na cena musical e as experiências pessoais de Roger Waters constituem elementos fundamentais para compreender a configuração discursiva do álbum. Longe de representarem um pano de fundo meramente contextual, essas condições de emergência integram o próprio processo de produção de sentidos da obra, delimitando os discursos disponíveis, os antagonismos mobilizados e as formas de representação construídas ao longo da narrativa.

A análise dessas condições também permitiu demonstrar que *The Wall* se insere em um momento de inflexão histórica marcado pelo enfraquecimento de projetos coletivos de transformação social e pelo aprofundamento de sentimentos de desencanto, alienação e fragmentação. Nesse cenário, o *rock* consolidou-se como um espaço privilegiado de elaboração simbólica das tensões presentes nas sociedades contemporâneas, enquanto o Pink Floyd desenvolveu uma linguagem artística capaz de articular experiências individuais a processos sociais mais amplos. Compreender esse contexto foi essencial para evidenciar que os discursos presentes no álbum não são espontâneos nem universais, mas constituem respostas contingentes às disputas políticas e culturais de seu tempo, reafirmando um dos pressupostos centrais da Teoria do Discurso: toda prática discursiva emerge de condições históricas específicas e permanece aberta a novas rearticulações de sentido (Laclau; Mouffe, 2015a).

No entanto, a análise das condições de emergência não teve por finalidade identificar uma origem causal ou definitiva para *The Wall*, mas compreender o conjunto de articulações históricas que tornaram possível sua emergência como prática discursiva. Em consonância com a perspectiva de Laclau e Mouffe (2015a), essas condições não determinam o significado da obra, mas delimitam o campo de possibilidades a partir do qual determinados discursos puderam ser articulados, enquanto outros permaneceram excluídos. Assim, todo o contexto que influencia a criação da obra constitui elementos fundamentais para compreender a contingência das articulações discursivas presentes no álbum.

No que se refere à família, a pesquisa demonstrou que ela representa a primeira experiência de constituição do sujeito. A ausência do pai, provocada pela guerra, e a relação de superproteção estabelecida pela mãe produzem marcas profundas na trajetória de Pink, revelando que a família não é apresentada apenas como espaço de afeto, mas também como uma instância de produção de identidades e de limitações. A perda paterna deixa de representar exclusivamente um trauma

individual e passa a simbolizar os impactos sociais e políticos da guerra sobre as relações familiares, enquanto a figura materna evidencia que o cuidado pode coexistir com mecanismos de controle e dependência. Dessa forma, o álbum sugere que a subjetividade é constituída por relações marcadas simultaneamente por proteção e disciplina.

A análise da escola revelou outro aspecto central da narrativa. As representações da educação presentes em *The Wall* evidenciam uma crítica contundente ao modelo tradicional de ensino, caracterizado pela padronização, pela disciplina e pela supressão da individualidade. A escola aparece como um espaço de reprodução de hierarquias e de normalização dos sujeitos, no qual a criatividade é subordinada à obediência e à conformidade. Mais do que denunciar práticas pedagógicas autoritárias, o álbum questiona a própria função social da instituição escolar na formação de indivíduos adaptados às exigências de uma determinada ordem social. Assim, a famosa metáfora dos "tijolos no muro" adquire significado político ao representar processos de homogeneização que ultrapassam o ambiente escolar e alcançam a constituição das subjetividades.

No que diz respeito ao Estado, a pesquisa identificou que sua presença na narrativa manifesta-se principalmente por meio das referências à guerra, ao militarismo, ao nacionalismo e às diferentes formas de violência institucional. A morte do pai de Pink durante a Segunda Guerra Mundial constitui um dos acontecimentos estruturantes da narrativa, funcionando como ponto de partida para uma cadeia de experiências que se desdobra ao longo de toda a obra. Nesse sentido, a guerra é apresentada não apenas como um evento histórico, mas como expressão de estruturas políticas que produzem sofrimento, fragmentam relações familiares e legitimam práticas de dominação. Paralelamente, as imagens de controle, vigilância e repressão presentes tanto no álbum quanto em seu encarte ampliam essa crítica ao evidenciar que o exercício do poder estatal ultrapassa o campo militar e alcança diferentes dimensões da vida cotidiana.

A indústria cultural, por sua vez, representa a incorporação das lógicas mercantis ao universo da cultura e das relações sociais. Ao retratar a trajetória de Pink como astro do *rock*, *The Wall* evidencia que o sucesso comercial não rompe com as formas de alienação anteriormente experimentadas pelo protagonista. Pelo contrário, o estrelato intensifica seu isolamento ao transformar sua subjetividade em mercadoria e submetê-la às exigências do mercado do entretenimento. A crítica elaborada pelo

álbum não se dirige à produção artística em si, mas às dinâmicas de mercantilização que reduzem experiências humanas a objetos de consumo. Nesse sentido, a indústria cultural aparece como mais uma instância de poder que participa da produção de sujeitos e da reprodução de formas de dominação.

Por fim, o muro se forma como último nó articulador de todas as demandas presentes no álbum.

A partir desses resultados, torna-se possível destacar algumas das principais contribuições desta pesquisa para a Ciência Política. Tradicionalmente, grande parte das investigações da área concentra-se em instituições formais, sistemas políticos, processos eleitorais, partidos e políticas públicas. Embora esses objetos permaneçam fundamentais para a compreensão da dinâmica política, a perspectiva pós-estruturalista desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe amplia significativamente os horizontes analíticos da disciplina ao demonstrar que o político se manifesta em todos os espaços nos quais sentidos são produzidos, disputados e estabilizados. Sob essa ótica, fenômenos culturais deixam de ocupar uma posição periférica e passam a ser compreendidos como arenas legítimas de investigação.

Nesse sentido, a presente dissertação contribui para o fortalecimento de uma agenda de pesquisa que aproxima Ciência Política e estudos culturais, evidenciando que produtos artísticos podem constituir importantes fontes para a investigação dos processos de produção de sentidos políticos. Ao analisar *The Wall* como uma prática discursiva, a pesquisa demonstra que obras culturais não apenas representam conflitos sociais, mas participam ativamente de sua construção simbólica. A narrativa elaborada por Roger Waters articula experiências relacionadas à família, à educação, à guerra e à cultura de massa de maneira a produzir uma determinada leitura sobre a constituição dos sujeitos e sobre as formas de poder presentes na sociedade contemporânea. Assim, a análise reforça a compreensão de que a cultura não deve ser entendida como um campo separado da política, mas como um espaço privilegiado de disputa hegemônica.

A pesquisa também contribui para o desenvolvimento dos estudos que utilizam a Teoria do Discurso como ferramenta analítica. Embora essa abordagem tenha sido amplamente empregada na análise de discursos políticos, partidos, movimentos sociais e processos de construção identitária, sua aplicação a produtos da cultura popular ainda permanece relativamente limitada no âmbito acadêmico. Ao mobilizar os conceitos que embasam a teoria para analisar uma obra musical, o estudo

evidencia sua versatilidade e seu potencial interdisciplinar como abordagem teórico-metodológica. Mais do que aplicar categorias teóricas a um objeto cultural, a pesquisa buscou demonstrar como a própria dinâmica narrativa de *The Wall* pode ser compreendida a partir da lógica discursiva proposta pelos autores.

Entretanto, como toda pesquisa, este estudo apresenta, além de sua contribuição, algumas sugestões para pesquisas futuras. A primeira delas refere-se à delimitação do *corpus*. A investigação concentrou-se no álbum *The Wall* e em seu encarte original, priorizando os elementos que compõem a narrativa concebida em 1979. Embora essa escolha tenha sido necessária para garantir profundidade analítica, ela implica a exclusão de outras materialidades relevantes associadas à obra, como o filme de 1982, apresentações ao vivo, entrevistas de seus criadores e diferentes recepções produzidas por públicos diversos ao longo do tempo. A incorporação desses elementos poderia revelar novas camadas de significação e ampliar a compreensão dos processos discursivos relacionados à obra.

Além disso, a análise privilegiou uma dimensão discursiva do álbum, não se dedicando de forma aprofundada aos aspectos musicais propriamente ditos. Elementos como estrutura sonora, arranjos, recursos de produção e características composicionais foram considerados apenas quando contribuíam diretamente para a interpretação dos discursos presentes na narrativa. Pesquisas futuras poderiam explorar de maneira mais detalhada as relações entre discurso, linguagem musical e produção de sentidos políticos, ampliando o diálogo entre Ciência Política, Musicologia e diversos outros estudos culturais.

As limitações identificadas também apontam possibilidades para novas investigações. Estudos futuros poderiam aplicar a mesma abordagem teórico-metodológica a outras obras do Pink Floyd, como “*Animals*” (1977) ou “*The Final Cut*” (1983), permitindo comparações sobre a construção discursiva de temas como poder, guerra e alienação. Da mesma forma, seria possível analisar produções de outros artistas e gêneros musicais a partir da Teoria do Discurso, ampliando o debate sobre o papel da cultura popular na constituição de identidades políticas. Outra possibilidade consiste em investigar a recepção contemporânea de *The Wall*, buscando compreender de que maneira diferentes públicos rearticulam os significados da obra em contextos históricos distintos daqueles que marcaram sua produção original.

Por fim, os resultados desta pesquisa permitem concluir que *The Wall* permanece uma obra de notável relevância para a compreensão das relações entre

cultura e política. Mais de quatro décadas após seu lançamento, o álbum continua mobilizando interpretações, debates e identificações porque aborda questões que permanecem presentes nas sociedades contemporâneas: os efeitos da guerra, as formas de disciplinamento social, a produção de subjetividades, a mercantilização da cultura e as múltiplas experiências de isolamento que atravessam a vida no geral. Ao analisar essas questões por meio da Teoria do Discurso, esta dissertação procurou demonstrar que o muro não representa apenas a trajetória individual de seu protagonista, mas constitui um elemento articulador que reúne e organiza as diferentes experiências discursivas presentes na narrativa do álbum. A partir da articulação entre família, escola, Estado e indústria cultural, o muro condensa os efeitos dessas relações de poder sobre a constituição dos sujeitos, funcionando como o ponto em que convergem as diversas práticas de autoridade e exclusão mobilizadas ao longo da obra.

Em última instância, a pesquisa reafirma que a política não se encontra apenas nas instituições, nos governos ou nos processos eleitorais, mas também nos discursos que organizam a experiência social e tornam determinadas interpretações do mundo possíveis. Nesse sentido, *The Wall* revela-se mais do que um álbum de *rock* ou uma narrativa sobre isolamento: constitui uma prática discursiva que evidencia como identidades são produzidas, como antagonismos são construídos e como projetos de sentido disputam espaço na sociedade. Ao trazer essa discussão para o campo da Ciência Política, espera-se ter contribuído para ampliar as possibilidades de investigação sobre a dimensão política da cultura e para reforçar a importância das manifestações artísticas como objetos legítimos de reflexão sobre os processos de hegemonia, poder e constituição do social.

Referências

ACKERMANN, Zeno. Rocking the Culture Industry/Performing Breakdown: Pink Floyd's The Wall and the Termination of the Postwar Era. **Popular Music and Society**, v. 35, 2012.

ADELMAN, Miriam; "Os anos 60: movimentos sociais, transformações culturais e mudanças de paradigmas", p. 23-68. **A Voz e a Escuta: Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea: Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea - Vol. 1.** São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/os-anos-60-movimentos-sociais-transformacoes-culturais-e-mudancas-de-paradigmas-20005/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

ANAZ, Silvio. **O Que é Rock**. São Paulo: Popbooks, 2013.

ANDRADE, Danielle Muller de *et al.* Uso do software NVIVO como ferramenta auxiliar da organização de informações na análise textual discursiva. **Revista Pesquisa Qualitativa**, [S. l.], v. 8, n. 19, p. 948–970, 2020. Disponível em: <https://editora.sepq.org.br/rpq/article/view/357>. Acesso em: 24 jun. 2026.

ARAÚJO, Kátia Costa Lima Corrêa de. A Teoria do Discurso e o Método de Análise: uma conversa em aberto. **Revista Sul-Americana de Ciência Política**, v. 4, n. 1, p. 75-92, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rsulacp/article/view/13309>. Acesso em: 12 jul. 2025.

AZNAR, Luis; DE LUCA, Miguel. **Política. Cuestiones y problemas**. Ariel: Buenos Aires, 2006, 362p.

BALBINO, Jéssica Ragazzi; PAZ, Ravel Giordano. Um muro e muitos signos: reinvenções semióticas do álbum The Wall (Pink Floyd, 1979). **Anais do ENIC**, [S. l.], n. 6, 2015. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/enic/article/view/2538>. Acesso em: 07 out. 2025.

BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sausen. **Sociologia do Rock**. Brasil: Paco Editorial, 2015.

BLAKE, Mark. **Nos bastidores do Pink Floyd**. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Évora, 2012.

BURITY, Joanildo Albuquerque. Discurso, política e sujeito na teoria da hegemonia de Ernesto Laclau. In: MENDONÇA, Daniel de; RODRIGUES, Léo Peixoto (org.). **Pós-estruturalismo e teoria do discurso: em torno de Ernesto Laclau**. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014, p. 59-74.

CASTAMAN, A. S. *et al.* Abordagem educacional tradicional: uma leitura a partir de “another brick in the wall” da banda Pink Floyd. **Revista Cocar**, [S. l.], v. 15, n. 32,

2021. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/3960>. Acesso em: 16 out. 2025.

COELHO, G. B.. A teoria do discurso como base epistemológica de compreensão para a sociologia da ciência: aportes sobre a (des)fundamentação e a desconstrução das verdades absolutas. **Sociologias**, v. 23, n. 58, p. 326–358, set. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/3yTQ4WpgbMZf8pKFcKjZcXk/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 21 abr. 2026.

COSTA, Frederico. A mudança social no contexto de uma pluralidade de sujeitos políticos: contribuições teóricas de Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Slavoj Žižek para a Psicologia Política. **Revista Psicologia Política**, v. 12, n. 25, p. 571-590, 2012. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2012000300012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 nov. 2025.

ENCARTES POP. Pink Floyd – The Wall, 2011. Disponível em: <https://www.encartespap.com.br/2011/03/encarte-pink-floyd-wall.html>. Acesso em: 21 mai. 2026.

ESPÍRITO SANTO *et al.* “Another Brick in The Wall (Parte II)” e a educação emancipatória em Theodor W. Adorno. **REVISTA CADERNO PEDAGÓGICO – Studies** Publicações e Editora Ltda., Curitiba, v.22, n.7, p. 01-12. 2025. Disponível em: <https://ojs.studiespublicacoes.com.br/ojs/index.php/cadped/article/view/16307>. Acesso em: 20 jul. 2025.

FERREIRA, Fabio Alves. Para entender a teoria do discurso de Ernesto Laclau. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 127, p. 12-18, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12438>. Acesso em: 4 jun. 2025.

FRIDMAN, L. C. O rock dos anos 1960 e as utopias privatizadas da contemporaneidade. **Lugar comum**, n. 35-36, p. 211-229, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/52489>. Acesso em: 20 out. 2025.

FRIDMAN, L. C. Rock e insurgências nos anos 1960. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, [S. l.], n. 51, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/42123>. Acesso em: 23 out. 2025.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Tradução de A. Costa. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

GILMORE, Mikal. **Ponto final: crônicas sobre os anos 1960 e suas decepções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBBSBAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. **Tempos interessantes – Uma vida no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBBSAWN, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é rock’n’roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais, 2003.

LACLAU, E. **Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.

LACLAU, Ernesto. **Misticismo, retórica y política**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

LACLAU, Ernesto. Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas. In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. **Contingencia, Hegemonía, Universalidad**: Diálogos contemporáneos en la izquierda. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

LACLAU, Ernesto. Por que os significantes vazios são importantes para a política? In: LACLAU, Ernesto. **Emancipação e diferença**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LACLAU, Ernesto. Antagonismo, subjetividade y política. **Debates y combates**, n. 3, jun-jul, 2012.

LACLAU, Ernesto. **A razão populista**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. **Hegemonia e Estratégia Socialista**: Por uma política democrática radical. Tradução: Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr. e Aécio Amaral. 1. ed. São Paulo: Intermeios. Brasília: CNPq, 2015a. 286p.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. Pós-marxismo sem pedido de desculpas. In: MENDONÇA, Daniel de; LOPES, Alice Casimiro (orgs.). **A Teoria do Discurso de Ernesto Laclau**: Ensaios Críticos e Entrevistas. São Paulo: Annablume, 2015b.

LETRAS.MUS.BR. The Wall (Pink Floyd), 1979. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/pink-floyd/discografia/the-wall-1979/>. Acesso em: 20 mai. 2026.

LINHARES, Bianca de Freitas; GONÇALVES, Larissa Russo. Utilização do software Nvivo para analisar a ideologia em documentos: um exemplo a partir de uma nova metodologia de classificação dos partidos brasileiros. In: **II Simpósio Pós-Estruturalismo e Teoria Social**: Ernesto Laclau e seus Interlocutores, 2017, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, p. 1-19. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/legadolaclau/files/2017/10/Bianca-Linhares-Larissa-Russo.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2026.

LYRA, C. E. S. Floydianos e freudianos: Uma análise da obra musical do Pink Floyd. **Vozes, Pretérito & Devir**, Ano I, v. 1, p. 218-234, 2013. Disponível em:

<https://revistavozes.uespi.br/index.php/revistavozes/article/view/38>. Acesso em: 06 jul. 2025.

MARCOLIN, Cecília Regina. **Somos mais um tijolo no muro: uma análise do álbum The Wall, da banda Pink Floyd, como mediação da sociedade.** 2017. Monografia (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Universidade do Vale do Taquari - Univates, Lajeado, 27 jul. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10737/1756>. Acesso em 16 mai. 2024.

MARCUS, Greil. **Like a rolling stone: Bob Dylan na encruzilhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARINO, Paula Rodriguez; *et al.* Ideología, discurso, subjetividad. La reconfiguración de la problemática de la hegemonía en la obra de Ernesto Laclau. **Revista de Filosofía y Teoría Política**, n. 39, p. 31-51, 2008. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3622/pr.3622.pdf. Acesso em: 13 nov. 2025.

MARQUES, Marcelo de Souza; *et al.* A Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe e sua potência interdisciplinar. **Plural**, São Paulo, Brasil, v. 32, n. 2, p. 5–21, 2025. Disponível em: <https://revistas.usp.br/plural/article/view/243933>. Acesso em: 27 abr. 2026.

MARTUCCI, M. D. **Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd – The Wall: luto e melancolia na Inglaterra do Pós-guerra.** Dissertação de Mestrado. UFSCar. São Carlos, 2011.

MENDONÇA, Daniel de. A noção de antagonismo na ciência política contemporânea: uma análise a partir da perspectiva da teoria do discurso. **Revista de Sociologia e Política**, n. 20, p. 135–145, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/3637>. Acesso em: 02 out. 2025.

MENDONÇA, Daniel de. Como olhar “o político” a partir da teoria do discurso. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 1, jan.-jun. 2009, p. 153-169. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/1533>. Acesso em: 10 jun. 2025.

MENDONÇA, Daniel de. A impossibilidade da emancipação: notas a partir da teoria do discurso. In: MENDONÇA, Daniel de; RODRIGUES, Léo Peixoto (org.). **Pós-estruturalismo e teoria do discurso: em torno de Ernesto Laclau.** 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014, p. 75-91.

MENDONÇA, Daniel de; RODRIGUES, Léo Peixoto. Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: entre fundamentar e desfundamentar. In: MENDONÇA, Daniel de; RODRIGUES, Léo Peixoto (org.). **Pós-estruturalismo e teoria do discurso: em torno de Ernesto Laclau.** 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014a, p. 27-45.

MENDONÇA, Daniel de; RODRIGUES, Léo Peixoto. Em torno de Ernesto Laclau: pós-estruturalismo e teoria do discurso. In: MENDONÇA, Daniel de; RODRIGUES,

Léo Peixoto (org.). **Pós-estruturalismo e teoria do discurso**: em torno de Ernesto Laclau. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014b, p.47-57.

MENDONÇA, D. Uma (breve) introdução ao pensamento pós-estruturalista. **Paralelo 31**, Recife, v. 15, p. 150–162, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/21004>. Acesso em: 20 abr. 2026.

MESQUITA, M. Escola de rock: um olhar sociológico sobre o rock'n'roll. **Extensão Tecnológica**: Revista de Extensão do Instituto Federal Catarinense, Blumenau, v. 7, n. 14, p. 7–29, 2020. Disponível em: <https://publicacoes.ifc.edu.br/index.php/RevExt/article/view/1241>. Acesso em: 28 mai. 2024.

MONTENEGRO, Mikaela. Análisis del concepto de aislamiento en el argumento de la película Pink Floyd – The Wall. **Índex**, Quito, n. 10, p. 143-156, 2020. Disponível em: <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/386>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MORAES, Juliana de Mello; OLIVEIRA, César Luiz de. “Deixem as crianças em paz”: um estudo das representações da escola a partir de Pink Floyd The Wall. **Educação**, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/84378>. Acesso em: 22 jul. 2025.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARZIANELLO, Sandra Barbosa. Perspectiva sobre o discurso político. **Revista Metalinguagens**, v. 7, 2020, p. 374-392. Disponível em: <http://seer.spo.ifsp.edu.br/index.php/metalinguagens/issue/view/51>. Acesso em: 20 abr. 2026.

PINK FLOYD. **The Wall**. Reino Unido: Harvest Records, 1979, 1-2 LPs.

PINK FLOYD – The Wall. Direção: Alan Parker, Animação: Gerald Scarfe, Produção: Alan Marshall Roteiro: Roger Waters, Música: Pink Floyd. Reino Unido: MGM/UA Entertainment Company, 1982. (95 min.), DVD, son., color.

PINTO, Céli Regina Jardim. Elementos para uma análise de discurso político. **Barbarói**: Revista do Departamento de Ciências Humanas e do Departamento de Psicologia, n. 24, p. 78-109, 2006. Disponível em: <https://seer.unisc.br/index.php/barbaroi/article/view/821>. Acesso em: 09 jul. 2025.

QSR International. NVivo Product. Disponível em: <http://www.qsrinternational.com/nvivo-product/nvivo11-for-windows>. Acesso em: 28 mai. 2026.

ROMERO, Jorge Sacido; CABO, Luis Miguel Varela. Roger Waters' Poetry of the Absent Father: British Identity in Pink Floyd's The Wall. **Atlantis**, n. 28, v. 2, 2006, pp. 45-58. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41055246>. Acesso em: 29 jul. 2025.

SÁ, Cristiane Freire de. Um Estudo Sobre as Contribuições do Software Nvivo Numa Abordagem Qualitativa de Pesquisa. **Revista Letra Magna**, [S. l.], v. 19, n. 34, p. 160–174, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/magna/article/view/2421>. Acesso em: 24 jun. 2026.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Franco Santos Alves da. Pink Floyd The Wall: uma distopia do autoisolamento no longa-metragem de 1982. **Em Tempo de Histórias**, [S. l.], v. 1, n. 37, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/33095>. Acesso em: 20 jul. 2025.

SILVA, Luis Gustavo Teixeira da, *et al.* **Pós-estruturalismo e Teoria do Discurso**: a obra de Ernesto Laclau a partir de abordagens empíricas e teóricas. Editora CRV, 2017.

SILVA, L. M. O.; MATTOS, F. A. M. Welfare State e emprego em saúde nos países avançados desde o Pós-Segunda Guerra Mundial. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 135-152, jul./set. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rep/a/XbbWS34t3PZhb3KfyynXrqQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 fev. 2026.

SILVA, Michel Goulart da. O rock diante das guerras. In: SILVA, Michel Goulart da (org.). **Rock e sociedade** [livro eletrônico]. 1 ed., Foz do Iguaçu: CLAE e-books, 2025.

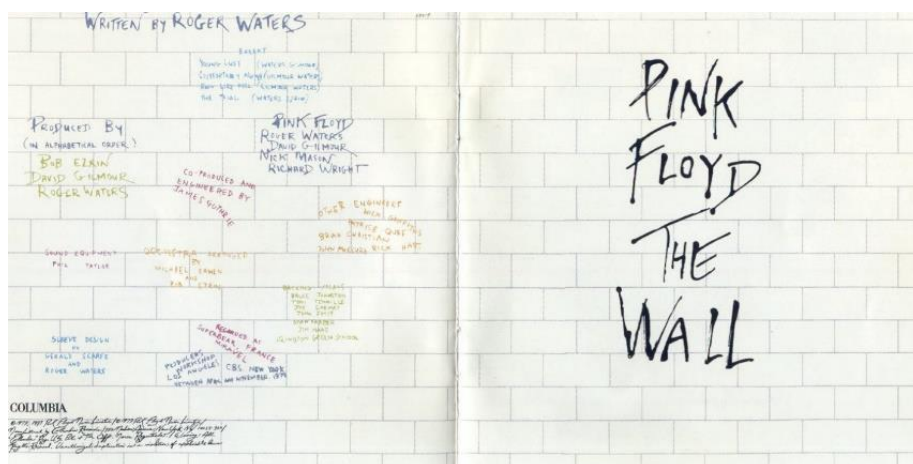
SILVEIRA, Isabel Orestes.; SAKAMOTO, Cleusa Kazue. Processos de construção e desconstrução no filme ‘The Wall’ (1982) - Análise interpretativa nas perspectivas semiótica e psicanalítica. **AVANÇA CINEMA**, 2021. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/267/521>. Acesso em: 20 jul. 2025.

SINGER, André. Mudou o rock ou mudaram os roqueiros? **Lua Nova**, São Paulo, v.2, n.1, p. 57-61, 1985. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451985000200014. Acesso em: 20 fev. 2026.

TOWNSHEND, Pete. **A autobiografia**. São Paulo: Globo, 2013.

ANEXOS

Anexo A – Capa do álbum The Wall



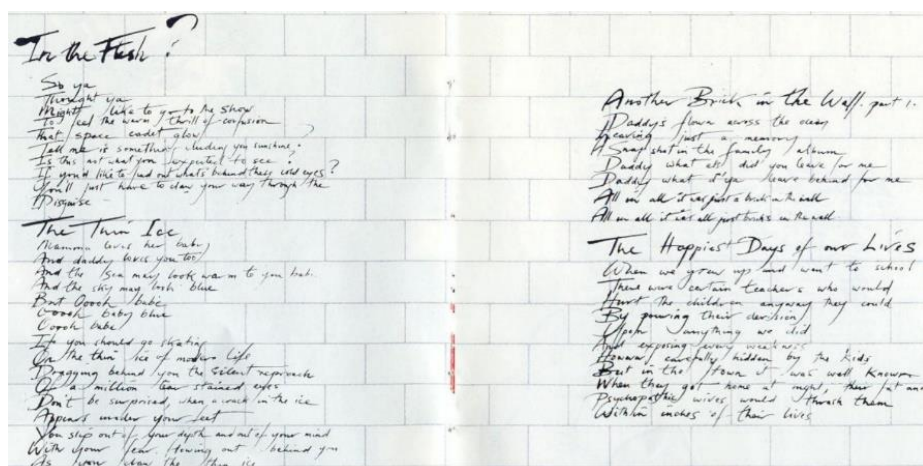
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo B – Primeira página do encarte do álbum The Wall



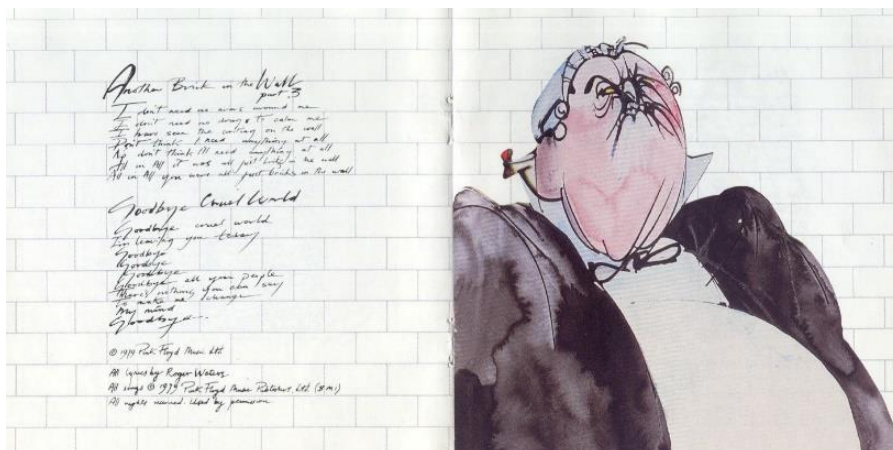
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo C – Segunda página do encarte do álbum The Wall



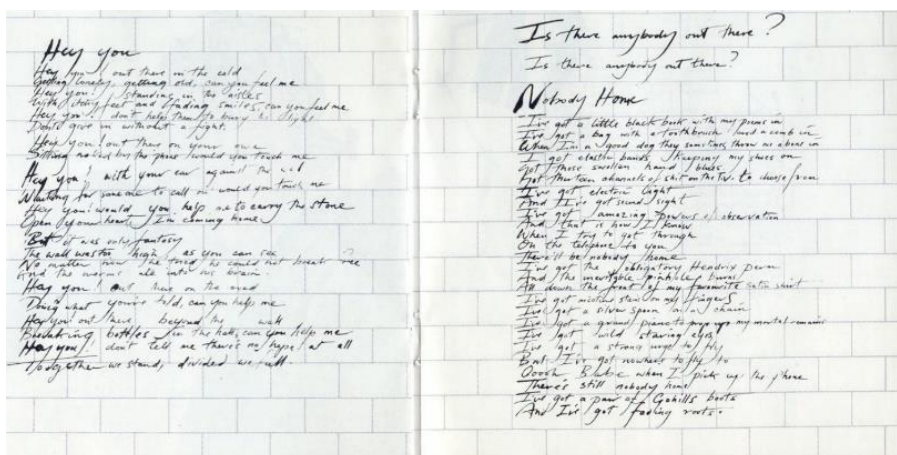
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo G – Sexta página do encarte do álbum The Wall



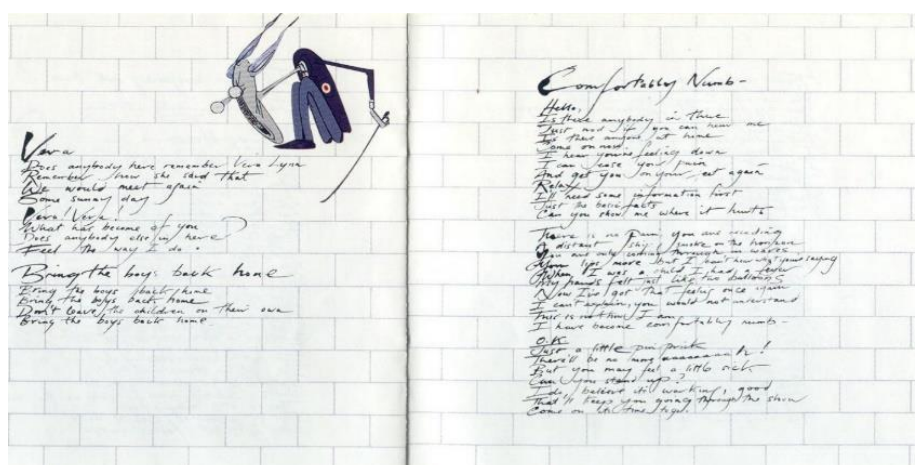
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo H – Sétima página do encarte do álbum The Wall



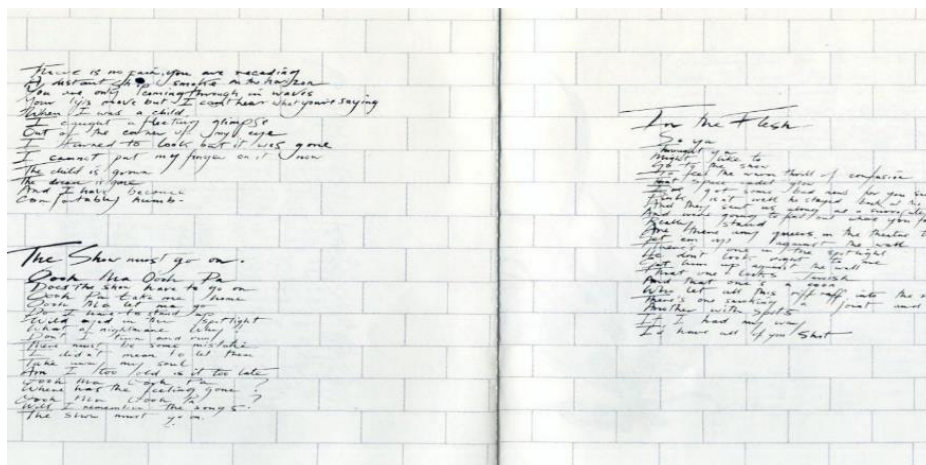
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo I – Oitava página do encarte do álbum The Wall



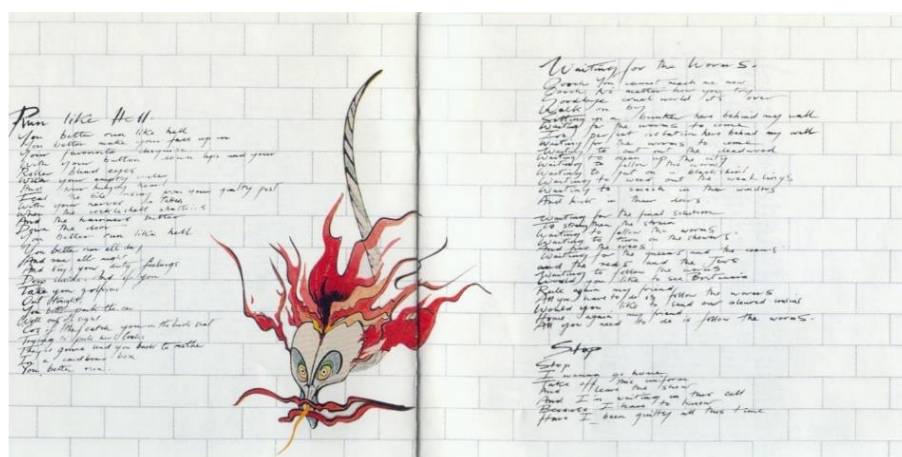
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo J – Nona página do encarte do álbum The Wall



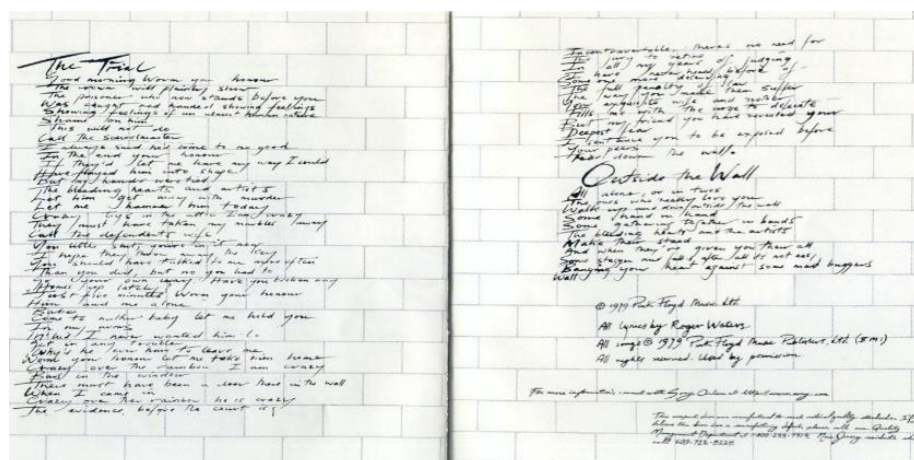
Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo K – Décima página do encarte do álbum The Wall



Fonte: Encartes Pop (2011).

Anexo L – Décima segunda página do encarte do álbum The Wall



Fonte: Encartes Pop (2011).