



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

VITOR ARAUJO MELLADO

**“CUM ON FEEL THE NOIZE”:**

A sonoridade das bandas de *glam metal* dos anos 80 com foco na  
guitarra elétrica distorcida

São Paulo

2017

VITOR ARAUJO MELLADO

**“CUM ON FEEL THE NOIZE”:**

A sonoridade das bandas de *glam metal* dos anos 80 com foco na guitarra elétrica distorcida

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em música com habilitação em composição do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo

**Orientador: Maurício Funcia de Bonis**

São Paulo

2017

VITOR ARAUJO MELLADO

**“CUM ON FEEL THE NOIZE”:**

A sonoridade das bandas de *glam metal* dos anos 80 com foco na  
guitarra elétrica distorcida

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como parte dos requisitos para  
obtenção do título de Bacharel em música com habilitação em composição do  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,  
Campus de São Paulo

---

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis  
Instituto de Artes – Unesp - Orientador

---

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita  
Instituto de Artes – Unesp

São Paulo, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017

## **Agradecimentos**

Agradeço minha família por me apoiar e incentivar. Bem como Maurício De Bonis por sua orientação.

## RESUMO

O presente trabalho discorre acerca do surgimento do *glam metal*, destacando quais características foram inovadoras neste subgênero se comparado ao *heavy metal* contemporâneo e anterior a ele, mas também apontado suas influências, como o *glam rock* e o *hard rock*. Também contemplaremos o seu impacto na sociedade, americana a princípio, espalhando-se rapidamente pelo mundo, e a sonoridade empregada pelas principais bandas de *glam metal* de Los Angeles, Estados Unidos da América dos anos 80 nas linhas de guitarra elétrica de suas músicas, o que nos levará a observar a própria evolução da distorção da guitarra elétrica ao longo do tempo até aquele momento. Contudo, tendo em vista a dificuldade em atribuir características musicais que diferenciem este subgênero de outros e com o intuito de sua melhor compreensão, outros aspectos desta manifestação cultural serão abordados.

Palavras-Chave: *Glam Metal*. *Hair metal*. *Pop metal*. Análise musical. Tribo urbana. Los Angeles. *Sunset Strip*. *Mötley Crüe*. Ratt. Dokken. *Quiet Riot*.

## **ABSTRACT**

The given work discusses about the birth of glam metal, highlighting which characteristics were innovative in this subgenre when compared to its contemporary heavy metal or prior to it, but also pointing its influences such as glam rock and hard rock. We'll also see its impact on society, American at first, spreading quickly thorough the world, and the sound employed by 80's Los Angeles glam metal bands in the guitar lines from their songs, wich will lead us to observe the evolution of guitar distortion through time up to that moment itself. However, given the dificulties in assigning musical characteristics that set this subgenre apart from others, other aspects of this cultural manifestation will be adressed.

Keywords: Glam Metal. Hair metal. Pop metal. Musical analysis. Urban tribes. Los Angeles. Sunset Strip. Mötley Crüe. Ratt. Dokken. Quiet Riot.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1. A CULTURA GLAM METAL.....</b>	<b>9</b>
1.1. DENOMINAÇÕES.....	9
1.2. QUESTÕES DE GÊNERO NO GLAM METAL.....	11
<b>2. ASPECTOS MUSICAIS.....</b>	<b>14</b>
2.1. CARACTERÍSTICAS HARMÔNICAS E MELÓDICAS.....	14
2.2. TIMBRE.....	15
2.3. ANÁLISES.....	18
2.3.1. Ratt – <i>What You Give is What You Get</i> .....	20
2.3.2. Dokken - <i>Don't Close Your Eyes</i> .....	23
2.3.3. Dokken – <i>Mr. Scary</i> .....	25
2.3.4. Mötley Crüe – <i>On With the Show</i> .....	29
2.3.5. Ratt – <i>Lay It Down</i> .....	31
2.4. SOBRE OS ASPECTOS FORMAIS.....	34
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>37</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>39</b>
<b>FILMOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>40</b>
<b>DISCOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>40</b>

## INTRODUÇÃO

Para compreendermos o que é a sonoridade da guitarra elétrica com distorção como era utilizada na década de 80 pelas bandas de *glam metal* e podermos concluir algo sobre esse assunto, precisamos primeiramente compreender nosso objeto de estudo, o que é o *glam metal*, o que caracteriza este subgênero, quem são os protagonistas desta “cena”, qual o contexto da mesma, além de estudarmos noções de acústica e de áudio.

O sexo, a aparência, os modos de vida, até mesmo a ideologia são cada vez mais qualificados em termos (“trans...”, “meta...”) que ultrapassam a lógica identitária e/ou binária. Em resumo, e dando a esses termos a sua acepção mais estrita, pode-se dizer que assistimos tendencialmente à substituição de um social racionalizado por uma socialidade com dominante empática. (MAFFESOLI, 1998, p.17)

É o que diz Maffesoli, autor de estudos de sociologia a respeito de novos reagrupamentos sociais modernos. A consulta destes estudos incorporados aos musicais foi imprescindível para a compreensão do *glam metal*, uma vez que este subgênero, enquanto música, é fruto de um desses reagrupamentos, uma tribo urbana.

Inúmeros exemplos da nossa vida cotidiana podem ilustrar a ambiência emocional que emana do desenvolvimento tribal. Além disso, podemos notar que esses exemplos não espantam mais, já fazem parte da paisagem urbana. As diversas aparências “punk”, “kiki”, “paninari”, que exprimem muito bem a uniformidade e a conformidade dos grupos são como tantas outras pontuações do espetáculo permanente que as megalópoles contemporâneas oferecem. (MAFFESOLI, 1998, p. 16)

Essas Tribos “sentem em comum”; logo, formam, cada qual, seu “paradigma estético”, como diz Maffesoli (1998, p.15). Por isso buscou-se entender este novo reagrupamento social por meio do mesmo olhar que se deve ter para um tribalismo que está inserido nas sociedades de massa.

Contemplar apenas os aspectos técnicos de acústica e áudio limitaria a forma como compreendemos a guitarra nesta música. Este é um instrumento de grande relevância para o subgênero, podendo competir inclusive com o vocalista como peça central para uma música. Neste sentido, um trabalho que se debruce sobre os solos seria de grande valia; porém, para manter a consistência do presente

trabalho, limitamo-nos a trechos sem intervenções de outros instrumentos, o que acabou sendo em todos os casos os *riffs* iniciais, que funcionam como introdução para as músicas.

## 1. A CULTURA GLAM METAL

### 1.1. DENOMINAÇÕES

Os anos 80 foram a década em que o metal emergiu como um estilo musical apreciado pelas massas. Em 26 de novembro de 1983, o CD “*Metal Health*” foi o primeiro álbum de metal a atingir o topo da *Billboard* 200 (ranking dos álbuns mais vendidos nos Estados Unidos publicado semanalmente pela revista *Billboard*). Walser (1993, p. 3) diz que “Em 1989, o *Heavy Metal* contabilizava quase 40% de todas as vendas de CD nos Estados Unidos, e a revista *Rolling Stone* anunciou que o *heavy metal* agora constitui o ‘mainstream do *rock and roll*.’

O *glam metal*, ou *hair metal*, que, segundo Kristen Sollee (2011), quer dizer a mesma coisa, foi provavelmente o subgênero mais acessível na época, com videoclipes frequentemente exibidos e álbuns nos topos dos *rankings* de vendas, inclusive o próprio “*Metal Health*” da banda *Quiet Riot* (que chegou ao topo da *billboard* 200 de acordo com o arquivo eletrônico da revista em 1983). Este subgênero também é comumente chamado de *pop metal*, o que denota sua popularidade, embora esse título seja menos aceito.

A próxima onda de metal saiu de Los Angeles por volta de 1983-84. *Mötley Crüe* e *Ratt* lideravam um renascimento do “*glam*” *metal* andrógono, e outras bandas de Los Angeles, como *Quiet Riot*, *Dokken* e *W.A.S.P.*, ganharam atenção internacional. O Sul da Califórnia emergiu como o centro do *Heavy Metal* na década de 1980, e bandas de outras partes do país, entre elas *Poison* e *Guns N’ Roses*, se mudaram para Los Angeles na esperança de conseguir um contrato com uma grande gravadora. (WALSER, 1993, p.16)

Apesar da frequente dificuldade em catalogar a música, determinando fronteiras imaginárias, podemos dizer que o *glam metal* se refere à música produzida por bandas de metal que se consolidaram tocando especialmente no circuito de bares do *Sunset Strip*, cidade de Los Angeles, durante a década de 80.

Há mais bandas em Los Angeles do que qualquer outro lugar no mundo porque a maioria das empresas de gravação, e selos e grandes corporações de agenciamento estão instaladas em Los Angeles. (Informação Verbal)<sup>1</sup>

---

1 Entrevista de Desi Benjamin, promotor de *shows*, para o filme “*Decline of Western Civilization part II: The Metal Years*”

Essas bandas usavam roupas e maquiagens chamativas, andróginas e subversivas para a época, tradição notadamente herdada do *glam rock* dos anos 70 de bandas como *The New York Dolls*, Alice Cooper, David Bowie.

A estética do *hair metal* percorria entre o estilo vulgar, tecidos e cores geralmente associados às profissionais do sexo e dançarinas exóticas (*spandex*, couro, bordado, estampas de pele animal, e *neon*) a até cabelos longos e maquiagens de acordo com o vestuário roqueiro mais masculino. (SOLLEE, 2014, p. 3)

Em um trecho do livro "*The Dirt*" Nikki Sixx fala sobre como se vestia quando fazia parte da banda *London*, e como algumas bandas de *glam rock* e *punk* os influenciavam quanto a isso.

Nós andávamos pelas ruas de *Hollywood* vestidos com calçados de salto alto, *tube tops* (peça feminina de roupa) e qualquer outra coisa que pudéssemos juntar para chocar fãs de *Rush* e dinossauros do *Led Zeppelin*. Era 1979 e, até onde sabíamos, *rock and roll* estava morto. Nós éramos *Mott the Hoople*, *the New York Dolls*, *the Sex Pistols*; nós éramos tudo que ninguém gostava. (SIXX, 2002, p. 38)

O próprio nome *hair metal* se refere ao uso dos cabelos longos e volumosos utilizados por esses músicos que modelavam seus penteados frequentemente com *spray* para cabelo.

Na tarefa de definir as fronteiras que separam este subgênero de outros encontramos algumas dificuldades diferentes, dentre elas, o fato de que muitas bandas, cujas origens nos remetem a outros subgêneros e outras "cenas" musicais, abraçaram características do *glam metal* durante a década, como o *Scorpions*, *Judas Priest*, *Whitesnake*, *Ozzy Osbourne*, *Def Leppard*, etc. De forma geral, podemos dizer que eram bandas de *heavy metal* dos anos 70 que deram continuidade ou expandiram seu sucesso na década seguinte com a popularização do metal e incorporaram os códigos, que como veremos eram mais visuais, deste subgênero. Outra dificuldade se dá quando tentamos observar precisamente quais foram as primeiras bandas de *glam metal*, sendo que bandas anteriores já renunciavam o seu surgimento. Diferentemente do *thrash metal* que, segundo Lina Kruze, surgiu como um movimento de contracultura e propunha uma separação clara e até repúdio com relação ao subgênero que estava no auge do sucesso na

época, o qual estamos tratando no presente trabalho. Segundo Kruze (2015, p. 11) “A aparência e sonoridade presentes no *disco music*, no *glam metal* e a riqueza em *Hollywood* foram uma anti-influência para a formação do *thrash metal*.”.

Como podemos dizer o mesmo do *glam metal* quando na década anterior já havia *Kiss* e *Van Halen*?

Talvez a maior dificuldade em delimitar este subgênero é simplesmente a ausência de características musicais marcantes que a diferem de outros. Segundo Walser (1993, p. 128) “Para esclarecer, se a música do *glam metal* fosse separada de seu contexto visual, ela ainda soaria como *hard rock*.”.

Por fim, ainda podemos atribuir à grande diversificação de subgêneros certa dificuldade.

Gêneros se proliferaram: escritores de revistas e marqueteiros de gravadoras começaram a se referir a *thrash metal*, *commercial Metal*, *lite Metal*, *power metal*, *american metal*, *black (satanic) metal*, *white (christian) metal*, *death metal*, *speed metal*, *glam metal*, cada qual carregando uma relação particular com aquele mais velho, mais vago e mais prestigiado termo, *heavy metal*. (WALSER, 1993, p. 13)

## 1.2. QUESTÕES DE GÊNERO NO GLAM METAL

As questões de gênero no *glam metal* são particularmente complexas, segundo Kristel Solle e Robert Walser, devido à aparente contradição entre misoginia e androginia. Ao mesmo tempo em que as bandas usavam roupas, acessórios e maquiagens mais femininas, as letras das músicas, os videoclipes e outras mídias de divulgação das mesmas utilizam a figura da mulher como objeto de desejo sexual. Podemos citar, por exemplo, a canção “*Girls, Girls, Girls*”, faixa do álbum homônimo do *Mötley Crüe* que faz referências a *strip clubs*, boates e bordéis.

Como Kristen Sollee aponta em seu artigo: ao mesmo tempo em que na contracapa do álbum “*Theater of Pain*” do *Mötley Crüe* (figura 1) vemos o cantor Vince Neil com roupas femininas, calça *legging* rosa e colar de diamantes, sendo tocado lascivamente por mãos com unhas pintadas, ou seja, femininas, no próprio CD também encontramos letras como “o sabor do amor, ele pode ser seu/Desça aos meus joelhos e saboreie minha espada”, ou “vítima do prazer, quem será o próximo a cair/A questão é você dará prazer a todos nós hoje a noite?” da canção “*Tonight (We Need A Lover)*”.

Também é interessante notar outra postura com relação à figura da mulher no *glam metal*, a vitimização do homem diante da ameaça feminina, como aponta Robert Walser. Ele exemplifica esse caso com as canções “*Looks that kill*” e “*Still of the Night*” do *Mötley Crüe* e do *Whitesnake* respectivamente, e com a banda Dokken que usou essa fórmula com sucesso nas canções “*Heaven Sent*”, “*Prisoner (Chained by Love)*”, “*Just Got Lucky*”, “*Into the Fire*” e “*Kiss of Death*”. Segundo Walser (1993, p. 118) “Muitas das suas canções mais conhecidas encenam a mesma história básica do homem encurralado, traído ou destruído pela mulher [...]”.

Podemos supor, então, que de forma geral as bandas de *glam metal* tendem a abordar esses temas mais do que outros subgêneros do metal, que costumam abordar, por exemplo, temas medievais, fantásticos e místicos. No entanto, mesmo no *glam metal*, o ocultismo ainda é explorado pelos grupos na construção de suas imagens, como podemos observar no título “*Shout at the Devil*” da canção e álbum homônimo do *Mötley Crüe*, ou em “*Dream Warriors*” canção da banda Dokken utilizada no filme de terror “A hora do Pesadelo 3”.

Figura 1. Contracapa do album "Theater Of Pain"



Disponível em: [http://www.audiopreservationfund.org/acquisitionsdetail.php?collection\\_id=COL\\_00019&table=Albums&id=1435](http://www.audiopreservationfund.org/acquisitionsdetail.php?collection_id=COL_00019&table=Albums&id=1435)

## 2. ASPECTOS MUSICAIS

### 2.1. CARACTERÍSTICAS HARMÔNICAS E MELÓDICAS

Como veremos, o *heavy metal* reuni diferentes influências da cultura ocidental e as mistura livremente. Não é raro encontrar em poucos compassos características de *blues*, modos litúrgicos e música clássica numa mesma música. Segundo Walser (1993, p. 58) “[...] guitarristas de metal que não estudaram o *blues* diretamente aprenderam a segunda mão, de versões *cover* do Eric Clapton e Jimmy Page ou da mais notável ligação entre *heavy metal*, *blues* e R&B, Jimi Hendrix.”

Os anos 80 trouxeram de um lado uma onda de bandas de *glam metal* andrógenas e espetaculares como Poison e Mötley Crüe, e, de outro lado, a ampla adaptação de progressões e práticas virtuosísticas dos padrões europeus do século 18, especialmente Bach e Vivaldi, através de guitarristas influentes como Van Halen, Randy Rhoads [do Ozzy Osbourne] e Yngwie Malmsteen. (LILJA, 2004, p. 5)

E, com relação à citação acima, não podemos deixar de notar que Randy Rhoads, antes de ser contratado por Ozzy Osbourne, foi guitarrista da banda *Quiet Riot* de 1975 a 1979. Ele gravou os dois primeiros discos, lançados apenas no Japão, da banda, que mais tarde teve muito sucesso no *glam metal*. Além disso, a banda Van Halen, da qual o guitarrista homônimo citado fazia parte, poderia ser entendida como uma banda de *glam metal* embrionária. Ou seja, mesmo no *glam metal* seria precipitado descartar influências de música clássica.

O *heavy metal* praticado na década de 1970, período em que o gênero começou a se desenvolver, já possuía características modais, compartilhadas também por outros gêneros populares, e cuja origem, devido a sua abrangência e complexidade, não será tratada nesta pesquisa. Esta tradição se manteve, fazendo com que a característica modal ainda esteja presente, quase que unanimemente, em todo o repertório capaz de ser incorporado ao gênero metal. (KRUZE, 2015, p. 41)

O *glam metal* também mantém a ampla utilização de modos e, como veremos, o acorde de dominante, característica elementar da música tonal, não é encontrado com tanta frequência no repertório, embora o faça mais do que no *thrash metal*, subgênero que, segundo Lina Kruze, frequentemente emprega modos menores, especialmente o segundo grau menor típico do modo frígio.

Se a utilização da segunda menor pode ser atribuída a uma busca pelas bandas de *thrash metal* ou metal extremo por uma sonoridade mais “fechada”, talvez seja possível concluir que no Glam Metal, devido a busca por uma sonoridade mais pop, eram empregados modos menos peculiares, como o dórico e o eólio, ou até modos maiores, como o mixolídio, cuja sétima rebaixada é característica recorrente do *rock and roll*.

Não podemos deixar de notar que, como veremos adiante, a distorção da guitarra interfere diretamente na forma como a harmonia é executada pela guitarra. Não só quintas, oitavas e quartas justas paralelas são muito frequentes no repertório, mas outros recursos são utilizados para fazer soar os acordes mesmo que todas as notas dos mesmos não sejam tocados ao mesmo tempo. Terças e sextas são usadas, *riffs* e *licks* que giram em torno das notas do acorde espalham a harmonia no tempo, assim como a utilização do *palm mute* para separar as notas arpejadas de um acorde digitado por completo no braço da guitarra.

## 2.2. TIMBRE

A guitarra elétrica é essencialmente um dispositivo simples: a energia das cordas vibrando, atacadas pelo instrumentista com os dedos ou um plectro, é transformada em energia elétrica pelo captador ou captadores; esta energia é então amplificada por um amplificador externo e alto-falante. (*ELECTRIC GUITAR*, 2017, p. 1)

No fim dos anos 20, guitarras elétricas eram simplesmente instrumentos acústicos de corpo oco e tampo arqueado nos quais captadores amplificados eram fixados para que eles pudessem competir com instrumentos da família dos metais, madeiras e percussão das *big bands* ou orquestras de jazz. O ideal era preservar o máximo possível o timbre natural e possuir uma amplificação mais eficiente e conveniente do que colocar um microfone na frente de um violão. (M. POSS, 1998, p. 46)

A guitarra elétrica sofreu ao longo da história do seu repertório o acréscimo de efeitos diversos para moldar suas características sonoras. Um dos primeiros e mais comuns desses efeitos é o *overdrive*. Grosso modo, esse efeito surgiu da utilização de amplificadores valvulados em situações em que eram necessários altos níveis de pressão sonora, ou seja, o volume do amplificador era acionado tão alto que ele começava a distorcer o sinal original. Com o tempo essa distorção se tornou uma opção de timbre desejada pelos guitarristas como uma forma de expressão

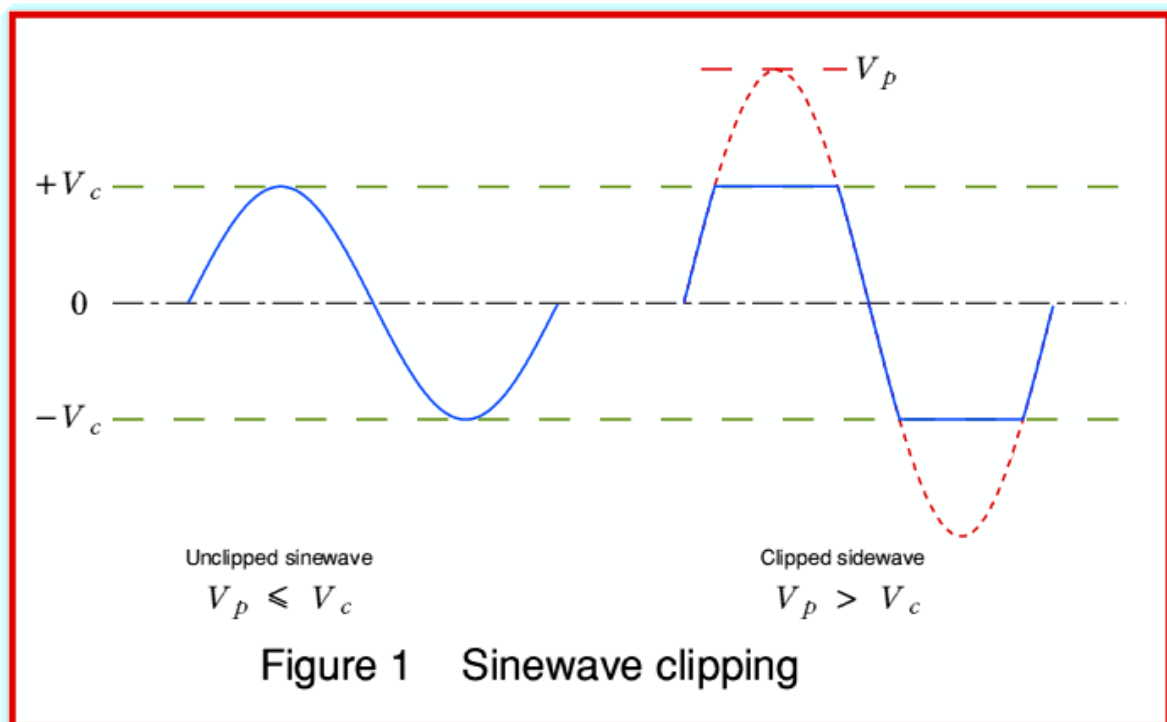
musical e desde então vários equipamentos foram fabricados para se alcançar esse efeito de outras formas, como, por exemplo, pedais.

Na música *rock* os guitarristas frequentemente “sobrecarregam” amplificadores valvulados para distorcer o sinal; Essa distorção, em conjunto com a resposta de frequência assimétrica dos amplificadores valvulados, dá ao instrumento uma qualidade sonora característica. O primeiro amplificador transistorizado tinha um som mais “limpo”, menos admirado por músicos do *rock*. Para atender a essa demanda, alguns fabricantes introduziram circuitos transistorizados que emulavam o comportamento dos amplificadores valvulados. (*ELECTRIC GUITAR*, 2017, p. 2)

Alguns amplificadores incorporam dispositivos para efeitos especiais, mas mais frequentemente esses dispositivos – desenvolvidos principalmente para uso no *rock* e *pop* – estão contidos em caixas construídas para isso ou “pedais”, plugados entre o instrumento e o amplificador, e as vezes interconectados em “*racks*” ou “*pedalboards*”. (*ELECTRIC GUITAR*, 2017, p. 2)

O termo “*overdrive*” pode ser interpretado como uma espécie de sobremarcha, ou um modo de trabalho que excede o limite, e se refere ao modo como esse efeito é obtido. Em um amplificador existe um limite na voltagem do sinal de entrada em que o sinal de saída é proporcional a este, ou seja, a proporção entre as frequências se mantém. Quando esse limite é excedido o sinal de saída sofre um processo chamado “clipagem” (figura 2), que nada mais é do que um achatamento nos extremos da onda gerando frequências, tanto harmônicas quanto inarmônicas, que não estavam presentes no sinal original.

Figura 2. Onda senoidal e onda senoidal clipada



Disponível em: [https://www.st-andrews.ac.uk/~www\\_pa/Scots\\_Guide/audio/clipping/page1.html](https://www.st-andrews.ac.uk/~www_pa/Scots_Guide/audio/clipping/page1.html)

Os amplificadores valvulados, quando operam além da sua capacidade máxima de amplificação (regime de *overdrive*), promovem distorções não lineares no sinal, reforçando o conteúdo harmônico dos acordes e das notas de um modo peculiar. A distorção característica desses equipamentos tornou-se um atrativo para os músicos nas décadas de 1960 e 70. À medida que a tecnologia evoluiu em direção a dispositivos de estado sólido, os novos amplificadores, utilizando transistores em vez de válvulas, foram incapazes de reproduzir as características sonoras dos amplificadores à válvula. [...] os músicos utilizam adjetivos como “vazio”, “magro”, ou mesmo “metálico” para descrever a sonoridade dos amplificadores transistorizados, enquanto “quente”, “redondo” e “*punchier*” (expressão inglesa que descreve a resposta imediata do amplificador, uma analogia à intensidade de um “soco”) são associados aos amplificadores valvulados. (CHAVES A. OLIVEIRA; BARRETO; MATTIOLI PASQUAL, 2013, p. 70)

O desenvolvimento de produtos com o intuito de dar essa sonoridade à guitarra fez surgir categorias distintas de distorções que se tornaram comuns com o tempo. Irei apenas citar o que pode-se entender como as categorias mais importantes de distorção e que são pertinentes para o presente trabalho, uma vez que a compreensão deste universo em sua totalidade exigiria um trabalho, ou trabalhos, dedicados exclusivamente a isso.

Listo então as seguintes categorias: o *overdrive* propriamente dito gerado por amplificadores valvulados em altos volumes e mais tarde por pedais como o

*Tube Screamer*; o efeito comumente chamado de distorção, que nada mais é do que *overdrive* em níveis mais altos produzido por pedais e amplificadores mais potentes, como o pedal *Rat* da empresa *Pro Co* e o amplificador Peavey 5150; o *fuzz*, uma distorção produzida pelos primeiros pedais transistorizados, como o *Maestro Fuzz Tone*, famoso pelo seu uso na música dos *Rolling Stones*, "*I Can't Get No Satisfaction*" de 1965.

A distinção entre *overdrive* e distorção é um tanto subjetiva por se tratar essencialmente do mesmo efeito em níveis diferentes, mas muitas vezes se alcançam níveis de saturação e compressão suficientes para podermos chamar de distorção quando são utilizados o *overdrive* de um amplificador e de um pedal juntos, como um *Tube Screamer* plugado em um Marshall jcm 800.

De fato nesta pesquisa a distorção da qual estamos nos referindo é muito específica e ao mesmo tempo generalizada. Se assim fosse interessante para a pesquisa poderíamos analisar infinitamente qualquer distorção que a guitarra sofre.

Além disso, absoluta transparência sonora não existe. Nem o ouvido humano nem o ambiente em que os humanos vivem tem uma frequência de resposta "*flat*" (igual em amplitude por todo um espectro de altura). Umidade e temperatura atuam na forma como o som viaja e é escutado. Objetos, superfícies e arquitetura absorvem, filtram e refletem som, e ruído ambiente seja natural ou artificial mascaram e realçam várias frequências. Uma câmara anecoica silenciosa é uma experiência sonora tão estranha quanto um túnel de vento para a maioria das pessoas. (M. POSS, 1998, p. 45-46)

Engenheiros e produtores invariavelmente ouvem seu trabalho em progresso em diversos alto-falantes (além dos supostamente "*flat*"/neutros monitores de estúdio) e frequentemente avaliam as mixagens finais nos stereos de seus carros. O processo de reinterpretação não tem fim na "*master tape*". O processo de masterização normalmente introduz outra camada de equalização e/ou compressão, e todo usuário final que escuta a gravação acrescenta o seu *CD player*, toca fitas ou toca discos à cadeia de sinal. (M. POSS, 1998, p.48)

### 2.3. ANÁLISES

Vamos observar especificamente trechos de músicas de 3 das principais bandas de *glam metal* californiano dos anos 80, *Mötley Crüe*, Ratt e Dokken. A sonoridade que nos interessa para esta pesquisa cai no que categorizamos como distorção, ou seja, não nos preocupamos em passagens com a guitarra "limpa" ou com pouco *overdrive*, mas somente com passagens com distorção de alto ganho.

O metal não é um gênero tonal por tradição, podendo ser, portanto, se assim o compositor desejar, então todos os aspectos que tomam por base a relação tonal de uma peça, incluindo a harmonia funcional, não nos terão nenhuma serventia se não houver adaptação destas ideias. (KRUZE, 2015, p. 32)

Para a maior compreensão desta sonoridade utilizarei algumas ferramentas diferentes de análise. Tendo em vista a citação acima utilizarei a análise harmônica, tanto tradicional como funcional, adaptando essas ideias de acordo com a necessidade. Também utilizarei análises espectrais destes trechos para melhor ilustrar o som do qual estamos falando, por isso foram escolhidos especificamente trechos onde só é audível a guitarra, caso contrário esse tipo de análise seria de pouca utilidade para pesquisa devido à interferência dos outros instrumentos.

No caso dos espectrogramas utilizarei dois tipos. Um contém todos os três planos de referência que definem o som segundo Schaeffer (1952), os planos melódico, dinâmico e harmônico, e o outro apenas os planos dinâmico e harmônico. O primeiro o faz através de uma escala temporal em segundos na horizontal, uma escala de frequências em Hertz na vertical e uma escala colorida, onde o laranja mais claro representa uma amplitude maior e o mais escuro uma amplitude menor no determinado ponto do gráfico. O segundo o faz através de uma escala temporal em segundos na horizontal e uma escala de frequências em Hertz na vertical. Como todas as gravações são estéreo todos os espectrogramas representam os dois canais.

Todos estes gráficos foram gerados por um software de pós-produção de áudio chamado Izotope RX. Este software foi desenvolvido para eliminar ruídos indesejáveis de gravações selecionando-os nesses espectrogramas de forma intuitiva.

As transcrições estão transpostas para a afinação tradicional da guitarra, ou seja, correspondem à forma como se toca no instrumento e não às alturas reais exceto "*Lay it down*", cuja apenas a sexta corda está afinada um tom abaixo, e "*Mr. Scary*", cuja afinação não tem alterações. A afinação em "*Don't close your eyes*" é um quarto de tom abaixo, em "*On with the show*" é um tom abaixo, em "*What you give is what you get*" é meio tom abaixo.

### 2.3.1. Ratt – *What You Give is What You Get*

Musical notation for the guitar part of "What You Give is What You Get" by Ratt. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melody line with eighth and quarter notes. Below the staff are guitar tablature lines with fret numbers (0, 2, 3, 4, 5) and pickup markings (P.M., P.M.I.).

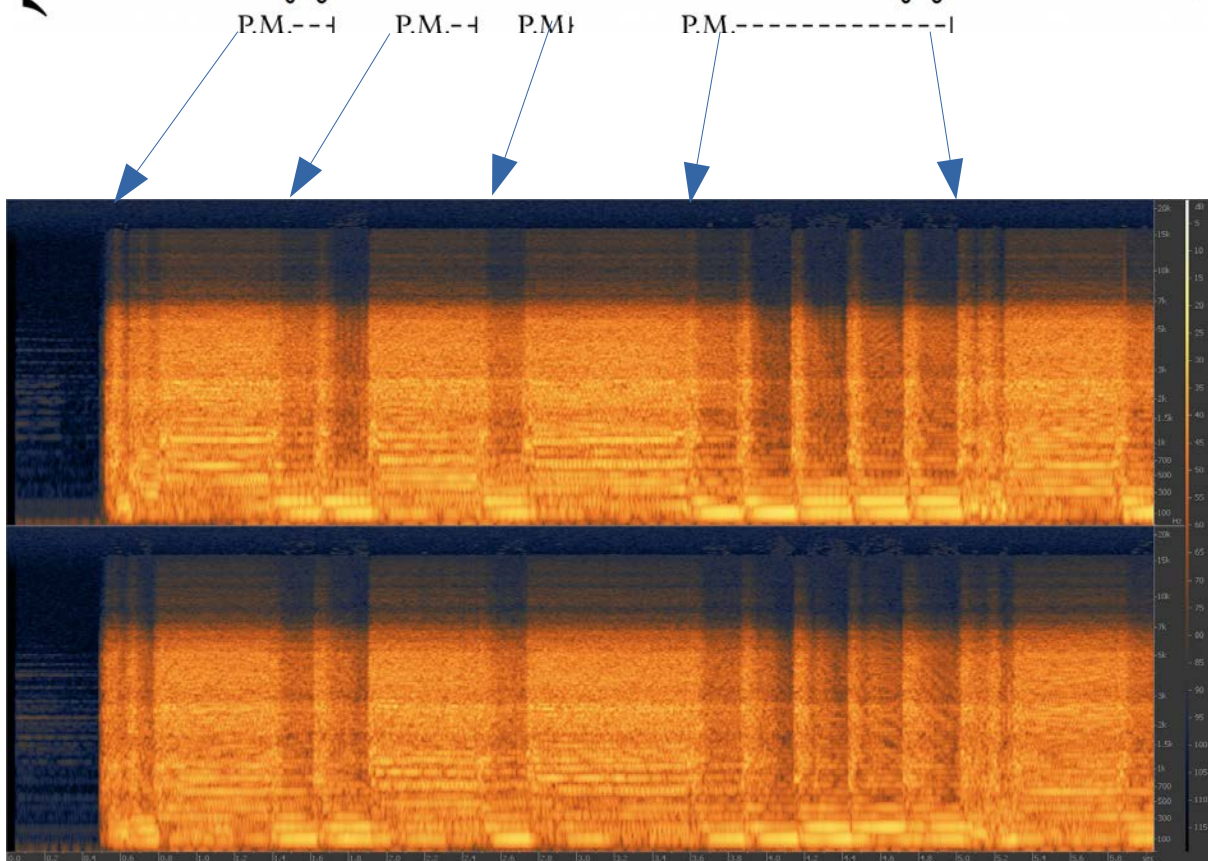


Figura 3: Espectrograma da música "What You Give is What You Get"

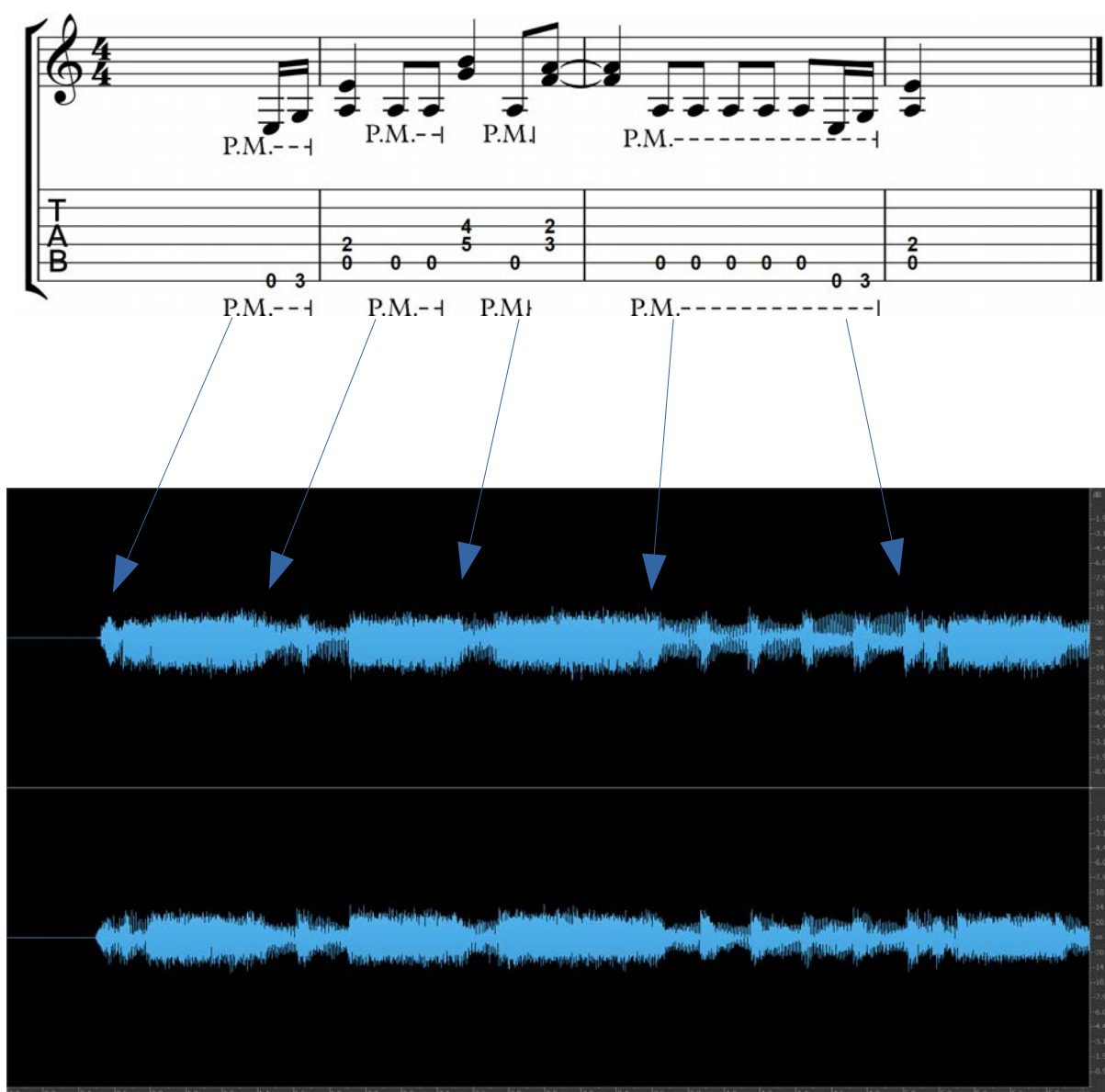


Figura 4: Espectrograma da música "What You Give Is What You Get"

Como o próprio nome sugere, *palm mute* nada mais é do que abafar as cordas do instrumento com a palma da mão direita, ou seja, a mão que ataca as cordas ao mesmo tempo. Esta técnica funciona como um abafador ou surdina, pois filtra parte dos parciais, reduz a amplitude da nota e diminui a sustentação da mesma. Se a distorção amplifica parciais e aumenta a sustentação de forma que alguns músicos façam uma analogia entre a guitarra distorcida e um violino, podemos imaginar que o *palm mute* equivale ao *pizzicato* neste instrumento.

Em verdade, a guitarra é, se utilizarmos as classificações de Schaeffer (1952), um instrumento cujo ataque das notas é normalmente pontilhado e cujo corpo das mesmas se mantém e se extingue por ressonância natural. No entanto,

com a compressão da distorção, o corpo da nota pode se manter quase estável, ou seja, com intensidade constante, por um período de alguns segundos ou até mesmo infinitamente se a vibração dos alto-falantes realimentar a vibração das cordas no processo que se chama de “*feedback*”. Esse prolongamento quase estável do corpo das notas pode criar a ilusão de que as cordas do instrumento estão sendo friccionadas como um violino.

Neste trecho da música “*What you give is what you get*” do álbum “*Invasion of Your Privacy*” do Ratt estão destacados em ambos os espectrogramas os momentos em que é utilizado o *palm mute*. No gráfico o que vemos são “janelas”, rarefações no plano harmônico do som, que na verdade são os decaimentos das notas com *palm mute*. Nos momentos em que uma nota com *palm mute* é tocada após outra é possível ver seu ataque entre essas “janelas”. É difícil enxergar isso, no entanto, quando antes da nota com *palm mute* há uma sem este efeito devido ao decaimento demorado da nota anterior. Além disso é visível um aumento de amplitude nas regiões próximas de 100 Hz que pode ser causada devido a compressão que a distorção causa.

The image shows a musical score for a guitar solo in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with palm mutes (P.M.) indicated by vertical bars. The bottom staff shows the fretboard with fingerings (0, 2, 3, 4, 5) and palm mutes. The chord progression is Am: I - VII - VI - I.

O trecho utiliza uma nota pedal que é o Lá da quinta corda da guitarra com *palm mute*, recurso encontrado no metal de maneira geral, não só no *glam metal*, e que também é muito comum com o Mi da sexta corda. Permeando o pedal em lá que preenche o espaço temporal deste trecho Warren Demartini, guitarrista da banda Ratt, toca bicordes que nos sugerem uma progressão harmônica eólia I – VII – VI ou I – VI – VI. Este é um caso não muito comum em que bicordes de terça são utilizados. Veremos mais a respeito de modos nos próximos trechos.

2.3.2. Dokken - Don't Close Your Eyes

The first system of musical notation for 'Don't Close Your Eyes' is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass line consists of eighth notes and quarter notes. The notation includes 'P.M.' (pick-me) markings and a blue dashed box highlighting a specific melodic phrase. The bass line includes fret numbers (5, 2, 2, 2, 4, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 3, 2) and 'P.M.' markings.

F#m: I -

IV - bV - IV -

The second system of musical notation continues the melody and bass line. The melody includes a quarter rest and a quarter note. The bass line includes a quarter rest and a quarter note. The notation includes 'P.M.' markings and fret numbers (5, 2, 2, 2, 4, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 3, 2, 2, 0, 2, 2, 4, 4).

I -

IV - bV - IV - III - VII - I

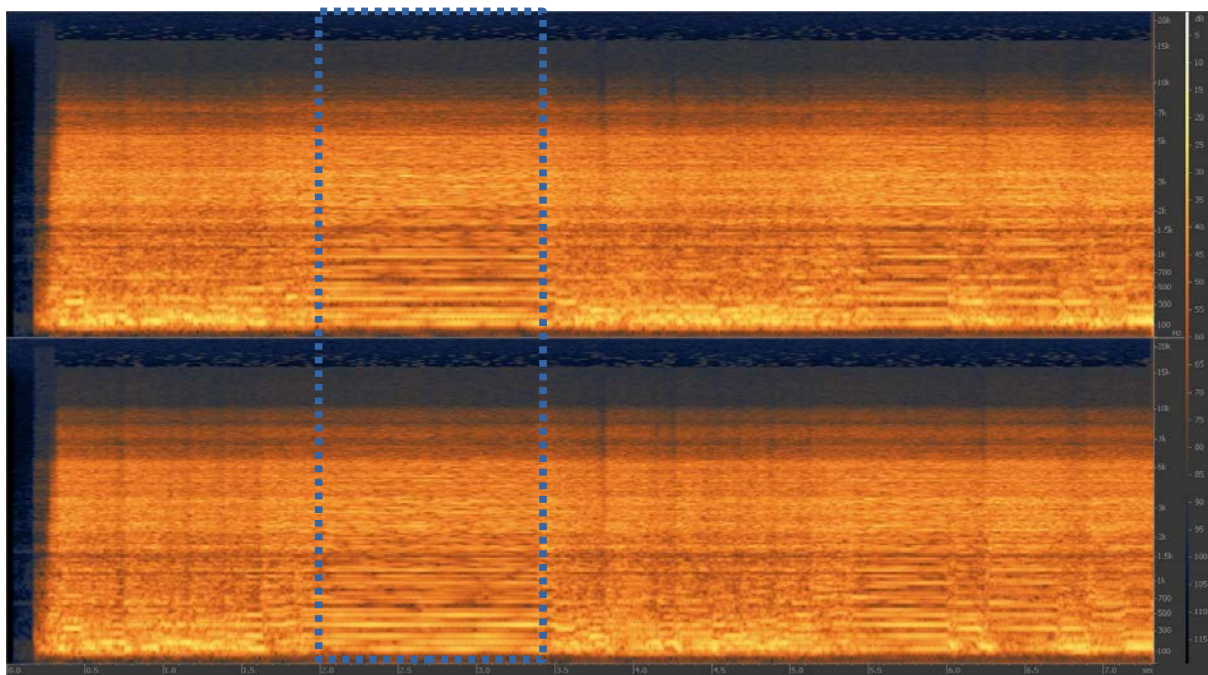


Figura 5: Espectograma da música "Don't Close Your Eyes"

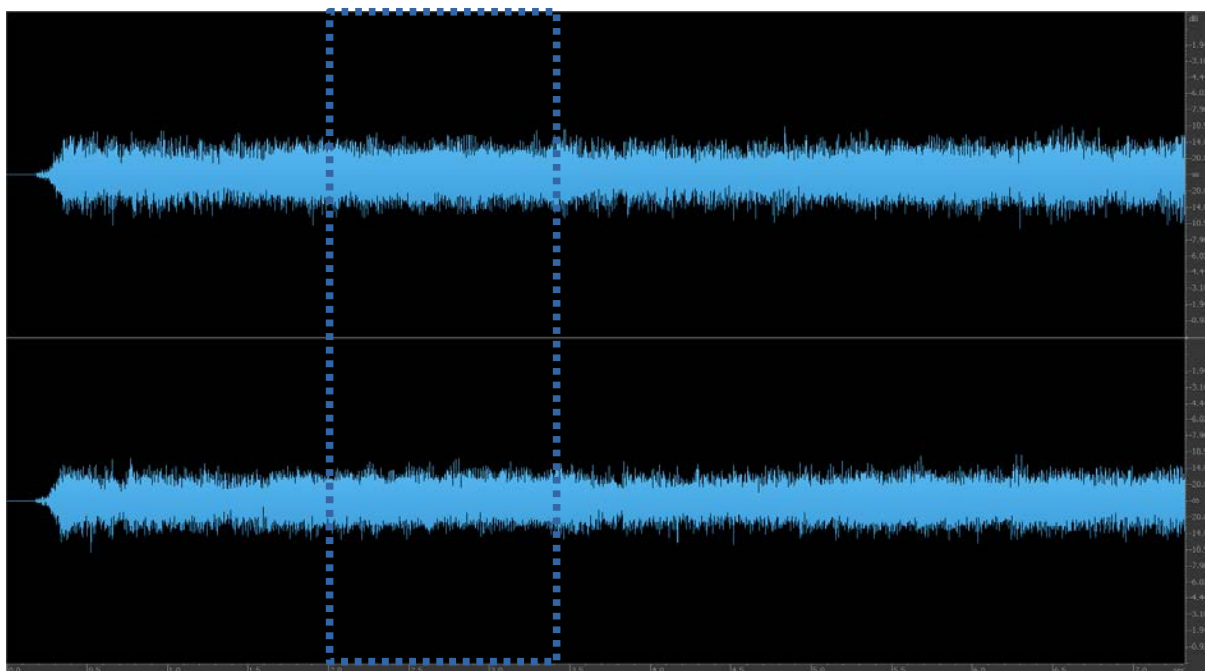


Figura 6: Espectrograma da música "Don't Close Your Eyes"

Neste trecho de "don't close your eyes" do álbum "Tooth and Nail" de Dokken destacamos o prolongamento do *powerchord* de B no fim do primeiro compasso. No primeiro espectrograma vemos como o conteúdo harmônico se mantém bastante estável pela duração do corpo do som que é de aproximadamente 1,5 segundos, reforçando a analogia entre a guitarra com distorção e um instrumento de cordas friccionadas, cujo corpo da nota pode se prolongar pelo tempo que o arco for friccionado contra as cordas. No caso da guitarra, porém, o corpo do som se prolongará até que sua amplitude seja menor do que a amplitude necessária para a distorção começar a comprimi-lo, só então teremos sua extinção.

Com relação à harmonia, é interessante notar como o bV foi utilizado de forma semelhante ao que acontece na música "Smoke on the water", do *Deep Purple*, da qual, segundo Esa Lilja, "o acorde de bV também pode ser interpretado como um acorde modal alterado (Lócrio V)."

Entretanto este acorde em particular pede um tipo alternativo de interpretação que deve vir primeiramente. Como já foi falado, o riff pode ser considerado como uma única linha melódica intensificada por quartas paralelas abaixo. Essa melodia é derivada claramente pela chamada escala de blues, a qual é comum em solos de guitarra derivados do *blues* (neste caso, as notas da escala aplicadas são 1-b3-4-b5-4-b3-1). Além disso, a progressão bV-IV é muito comum em várias músicas *blues* e *rock* baseadas no idioma do *blues* de doze compassos – nos compassos 9-10 o bV pode agir

como um acorde de passagem entre V e IV. Consequentemente, não importa se tanto as características melódicas ou harmônicas da progressão são enfatizadas – a leitura baseada no *blues* parece mais precisa. (LILJA, 2004, p. 53)

### 2.3.3. Dokken – *Mr. Scary*

Musical notation for the first system of *Mr. Scary* by Dokken. The notation includes a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Below the staff are guitar tablature lines for strings T, A, and B. The tablature includes fret numbers (0, 2, 4, 5, 2, 4) and pickup markings (P.M.) with dashed lines indicating phrasing.

F# frígio

Musical notation for the second system of *Mr. Scary* by Dokken. The notation includes a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with eighth notes and quarter notes. Below the staff are guitar tablature lines for strings T, A, and B. The tablature includes fret numbers (2, 5, 4, 7, 5, 4, 7, 5, 4) and pickup markings (P.M.) with dashed lines indicating phrasing.

F# eólio

Musical notation for the third system of *Mr. Scary* by Dokken. The notation includes a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with eighth notes and quarter notes. Below the staff are guitar tablature lines for strings T, A, and B. The tablature includes fret numbers (0, 2, 4, 5, 2, 4) and pickup markings (P.M.) with dashed lines indicating phrasing.

F# frígio

F# mixolídio

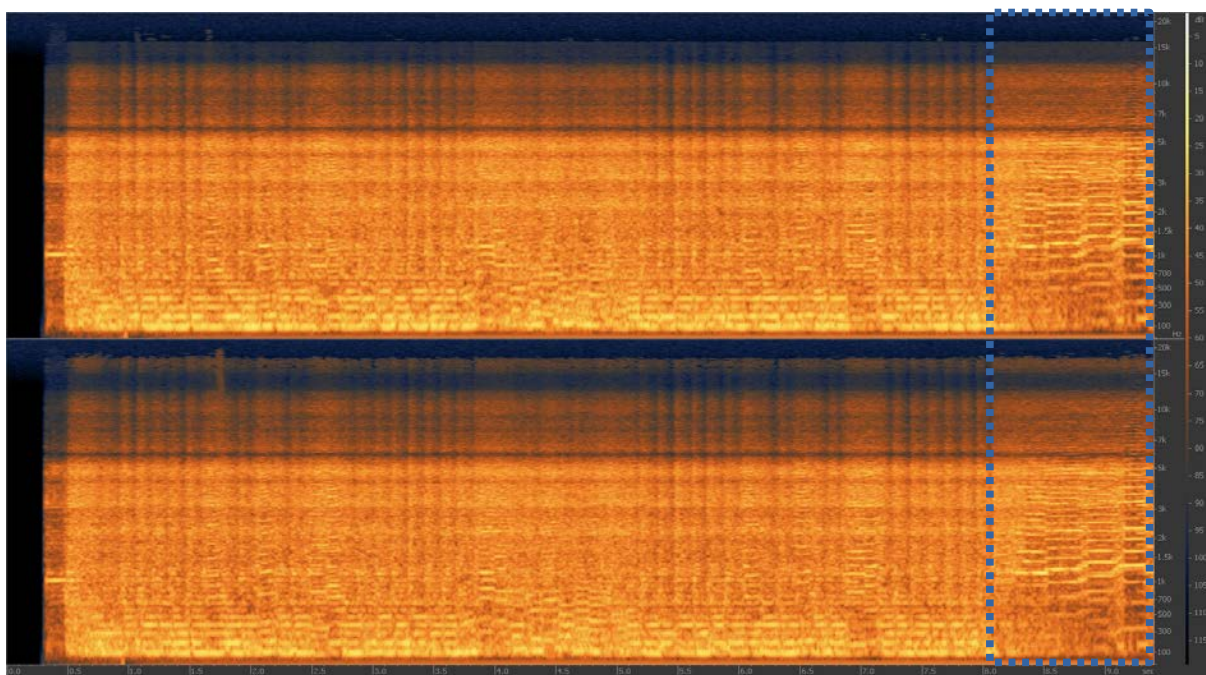


Figura 7: Espectrograma da música "Mr Scary"

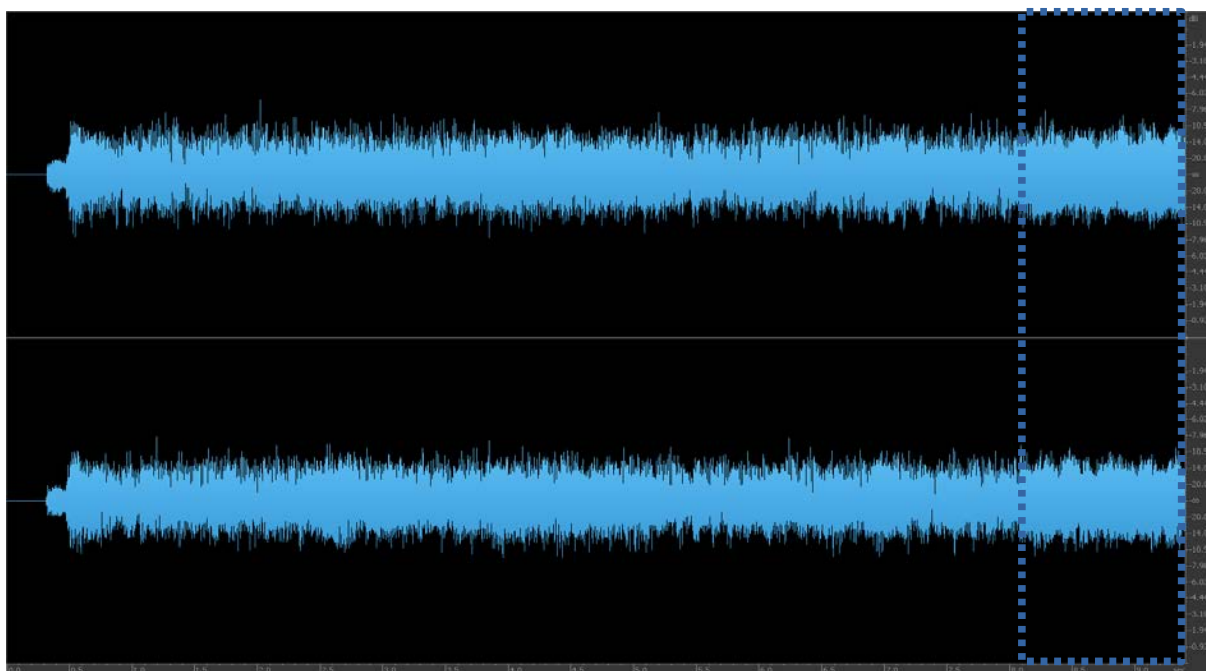


Figura 8: Espectrograma da música "Mr Scary"

"Mr Scary" do álbum "Back for the Attack" da banda Dokken é caso atípico entre este repertório. George Lynch utilizou um efeito que acrescenta uma oitava abaixo das notas tocadas no trecho analisado. Segundo o guitarrista em um vídeo instrucional "você pode ouvir aquele oitavador lá, simplesmente faz soar malvado"<sup>2</sup>. A utilização deste tipo de efeito tem algumas implicações diferentes, ele torna possível alcançar notas mais graves do que o Mi da sexta corda, tocar melodias em oitava se torna uma tarefa muito mais fácil, pois o intérprete só precisa tocar a oitava superior, e é possível colocar o efeito antes ou depois da distorção, o que pode gerar uma grande diferença de timbre. Os harmônicos e parciais combinatórios na guitarra não se mantêm da mesma forma com a adição da distorção, em especial no caso de terças podem ocorrer até batimentos, por isso guitarristas eventualmente recorrem a efeitos que criam intervalos paralelos às melodias tocadas, inclusive harmonizadores inteligentes que respeitam a tonalidade previamente especificada pelo usuário.

Mais estudos são necessários sobre o que realmente soa, e quão fortes são diferentes harmônicos e parciais combinatórios quando tocados na guitarra. No entanto, há alguma evidência de que guitarristas têm consciência e até utilizam está terça maior "virtual". Por exemplo, isto fica claro no depoimento de Pete Townshend: "Nenhum dos acordes que eu toco com alta

<sup>2</sup> Vídeo aula de George Lynch disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Rrk-sfed0qs>

distorção tem uma terça, pois você ouve a terça na distorção”[...]. (LILJA, 2004, p. 16)

Podemos dizer, de certa forma, que no caso da guitarra com distorção, mais do que em outros instrumentos, tocar duas ou mais notas diferentes simultaneamente no mesmo instrumento ou cada nota em um instrumento diferente resulta em sons muito distintos.

Destacamos as oitavas que foram realmente tocadas por George Lynch, ou seja, as que ele tocou com as próprias mãos além do efeito oitavador, pois elas são as únicas notas sem *palm mute* do trecho, exceto as semicolcheias da voz superior ao pedal de F# nos compassos 1 e 3. O primeiro espectrograma nos permite verificar uma diminuição nas frequências graves abaixo de 500 Hz. Visto que as notas executadas neste trecho estão entre o Lá 110Hz e o Mi 329,6 Hz, e que o efeito oitavador ainda aumentaria esta extensão até o Lá 55Hz, podemos concluir que está diminuição no registro grave seja causado pela subtração do *palm mute*.

Este trecho foi analisado de forma diferente. Em vez de observarmos em qual grau estamos de um determinado tom ou modo apenas identificamos que modo George Lynch está usando sobre F#4. Na verdade podemos identificar uma relação entre este trecho e a utilização de uma nota pedal no baixo enquanto a harmonia é variada, técnica composicional que é utilizada por alguns dos guitarristas de metal mais respeitados como Joe Satriani e Steve Vai. Em seu livro “*Strange Beautiful Music: A Musical Memoir*” Satriani explica brevemente do que se trata esta técnica e como a aprendeu.

Dentre as muitas técnicas que eu empreguei no album “*Not of This Earth*” havia a “*pitch axis theory*”, a qual eu aprendi no ensino médio do meu professor de música Bill Westcott. É uma técnica composicional que na verdade foi desenvolvida na virada do século 20, então é algo que esteve por aí há bastante tempo. Eu me lembro do Bill dizendo, ‘Eu vou te ensinar essa técnica muito legal de composição,’ e ele me fez sentar no piano e disse, ‘olhe isso: eu vou segurar esta nota Dó no baixo, e então eu vou tocar esses acordes, e cada acorde vai me colocar em um tom diferente, mas vai soar como Dó com alguma coisa pra você...’ [...].(SATRIANI, 2014)



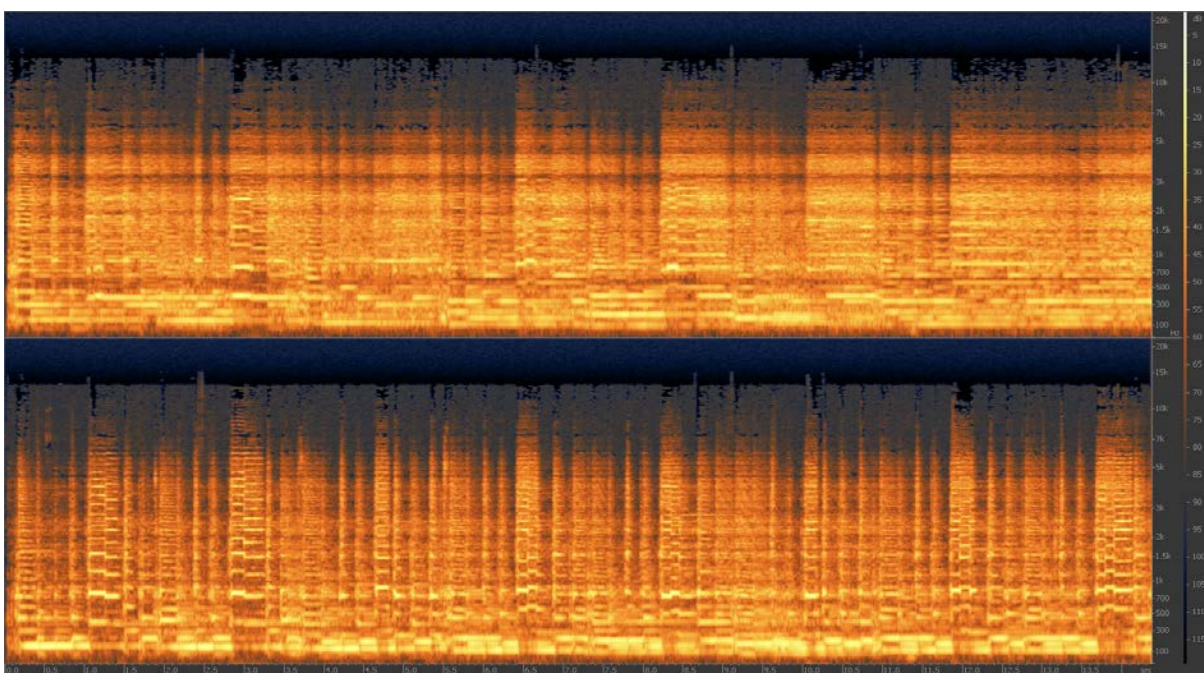


Figura 9: Espectrograma da música "On With the Show"



Figura 10: Espectrograma da música "On With the Show"

Este trecho da música "On With the Show", do primeiro álbum do *Mötley Crüe*, "Too Fast for Love", faz uma utilização pouco usual de acordes "cheios" (com 4, 5 ou 6 notas digitadas ao mesmo tempo no braço da guitarra em oposição às quintas paralelas mais comuns) arpejados com distorção. Normalmente a distorção não é utilizada nesse tipo de caso, pois os intervalos dissonantes ou consonantes

imperfeitos, ou seja, os que não são quintas, oitavas ou quartas, soam ainda mais dissonantes. Neste caso, no entanto, o guitarrista Mick Mars utilizou a técnica de *palm mute* para contornar este problema.

Através desta técnica Mick Mars “separa” uma nota da outra e evita o resultado harmônico da sobreposição das mesmas fazendo o riff soar mais consonante. Ele deixa de usar *palm mute* como uma forma de acentuar algumas notas, especialmente o baixo e a mordente que ele faz nas terças de alguns acordes suspendendo-os para quarta e voltando rapidamente.

Em conclusão, o Dó# da terça maior temperada que tocamos não é a mesma que a gerada como uma parcial harmônica das outras notas. Essa poderia ser a razão para a rejeição da terça por quase todos os guitarristas de metal – a terça é considerada dissonante por causa dos batimentos. (LILJA, 2004, p. 18)

### 2.3.5. Ratt – Lay It Down

Dm: I - VI -

VII - I -

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass staff showing fret numbers and palm muting (P.M.) markings. The fret numbers are: 0, 0, 5, 7, 7, 9, 7, 9, 10, 7, 8, 5. The P.M. markings are: P.M.----|, P.M.----|, P.M.----|, P.M.----|, P.M.----|, P.M.----|, P.M.----|.

VI

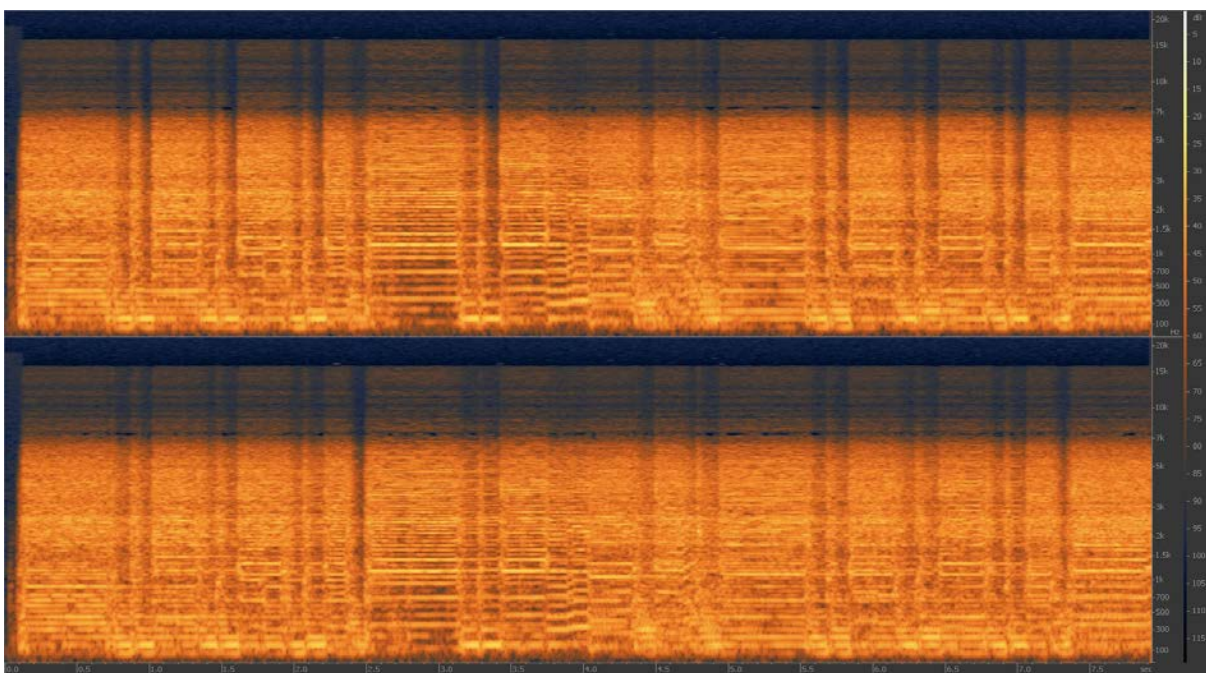


Figura 11. Figura 11: Espectrograma da música "Lay It Down"

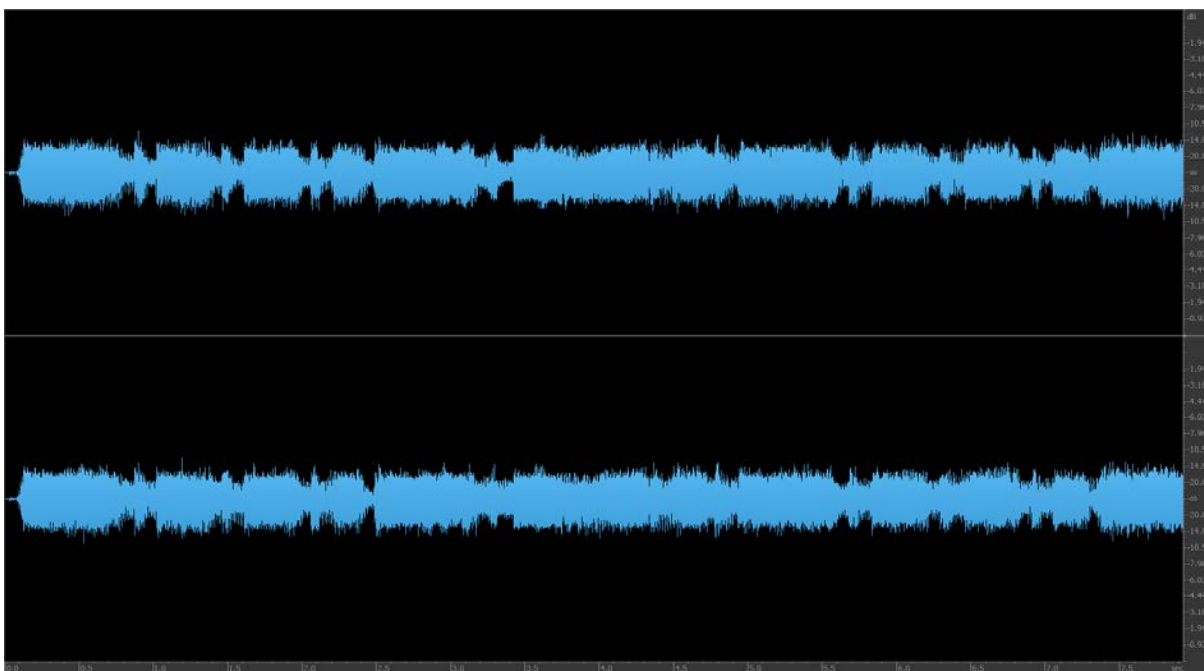


Figura 12. Figura 11: Espectrograma da música "Lay It Down"

Este trecho de "Lay It Down" do álbum "Invasion of Your Privacy" do Ratt utiliza uma progressão bastante comum no universo do rock, embora a forma como são construídos os riffs seja pouco usual. No lugar das tradicionais sobreposições de quintas e oitavas os guitarristas Warren Demartini e Robbin Crosby utilizam acordes abertos para VI e VII. Nesta disposição eles conduzem as vozes de I para IV no fim do compasso 1 mantendo as notas em comum e movendo o restante por graus conjuntos, dando uma mudança mais suave e em contraste com os paralelismos típicos do rock. Esta disposição aberta também contribui para que o acorde soe mais consonante mesmo com distorção.

Wolf Marshall, um proeminente professor de teoria da guitarra metal e técnica, sumariza os princípios: "Construindo tríades ou "powerchords" sobre a tônica, a sétima e a sexta: I, VII, e VI – Am, G, F – a característica progressão eólia, absolutamente nativa do *rock/metal* moderno, é gerada." (WALSER, 1993, p. 47)

Por exemplo, em muito da música *rock* o sétimo grau mixolídio é muito mais prevalente que o sétimo grau Jônio [...]. A catalogação analítica de acordo com um modo torna a análise muito mais simples. Por exemplo, se analisarmos a popular progressão eólia VI – VII – I com os princípios da análise harmônica tradicional, os resultados pareceram um tanto estranhos e dificilmente justiça à música. (LILJA, 2004, p. 36)

Por fim, notamos que o I grau é maior, contradizendo as expectativas do modo Eólio. Segundo Lilja “[...] guitarristas de *blues-rock* frequentemente escolhem usar tríades maiores mesmo que estas pareçam fora do modo.”(2004, p. 19). Essa substituição pelo acorde homônimo especialmente no I grau não é incomum especialmente no contexto da progressão eólia VI – VII – I. A própria música “*Running with the Devil*” do Van Halen analisada por Walser tem essa característica.

Nos próximos capítulos estas estruturas acordais, as quais se adequam aos primeiros parciais da série harmônica da fundamental, serão chamados de acordes acústicos. [...] como foi mostrado aqui, esses tipos de acordes, que parecem estar fora do modo, são um tanto quanto frequentemente utilizados no *heavy metal*. Ainda assim, eles não tem recebido atenção acadêmica em análise musical o suficiente.(LILJA, 2004 p. 21)

#### 2.4. SOBRE OS ASPECTOS FORMAIS

Como já vimos, alguns autores entendem que o *glam metal* musicalmente não se difere do *hard rock* e, portanto, a forma também seria igual. Independentemente disso, sobre a forma, podemos dizer que, apesar da liberdade do *glam metal*, que é uma característica do metal de forma geral, este subgênero costuma seguir os padrões mais tradicionais da música *pop*. Refrões marcantes são muito comuns e reforçam a distinção entre o *glam metal* e o *thrash metal*, um *pop* e o outro *underground*.

Em uma canção verso-refrão, em contraste, o foco da canção é diretamente no refrão. [...] o verso serve primeiramente para preparar o retorno do refrão. [...] “*Be My Baby*” do *The Ronettes* oferece um exemplo claro disso. [...] Os vários “*be my baby*” repetidos na letra sobre a convencional forma harmônica I-iv-V-V se combinam pra formar o ‘gancho’ da canção – aquela parte da música feita pra ficar no ouvido do ouvinte. (COVACH, 1996, p. 71)

Em seu ensaio sobre a forma no rock John Covach analisa não somente a canção extremamente pop “*Be My Baby*”, cujos refrões somados duram quase metade da música, mas também “*Smoke on The Water*” do *Deep Purple*. “*Smoke on The Water*”, exemplo de *hard rock*, também é uma canção verso-refrão, segundo Covach, e possui uma forma bastante semelhante ao repertório analisado neste trabalho.

O esquema consiste em quatro iterações de um par verso-refrão, com o mesmo riff característico precedendo cada um. A proeminência do riff de guitarra combinado com um verso-refrão inteiro de solo de guitarra enfatizam o foco aumentado na execução instrumental e virtuosismo que caracterizam muito do rock dos anos 70. Isso também exemplifica uma tendência geral de abordar a forma que apresenta algum tipo de material contrastante após a seção do segundo verso-refrão; neste caso é o solo de guitarra, com o refrão levemente alterado.(COVACH, 1996, p. 71)

“*Don’t Close Your Eyes*”, “*Lay It Down*” e “*What You Give Is What You Get*” tem uma forma muito semelhante, com riffs na introdução, nos interlúdios entre as seções e na coda, duas seções que consistem em um verso-refrão cada, uma seção contrastante com o mesmo material do verso-refrão só que com um solo de guitarra, e o retorno do verso-refrão cantado. Identificamos, também, nos três casos, uma espécie de ponte entre o verso e o refrão que poderia ser chamada de pré-refrão. Mais especificamente “*Don’t Close Your Eyes*” termina com o mesmo riff inicial como coda. Já as duas do Ratt terminam com um *fade out* enquanto o refrão é repetido várias vezes, e também vão do solo direto para este último refrão, pulando o verso.

Covach diz que “Apesar das diferenças, ‘*Be My Baby*’, ‘*Penny Lane*’, e ‘*Smoke on The Water*’ usam um esquema que emprega música diferente para o verso e o refrão, e esse tipo de forma será chamado ‘forma verso-refrão contrastante’.”(1996, p. 72).

“*Shake, Rattle, and Roll*” de Joe Turner [...] nos dá outra instância de uma forma verso-refrão; neste caso a letra do refrão traz de volta a frase “*shake, rattle, and roll,*” enquanto a letra do verso muda a cada novo verso. Como já mencionamos, esta canção é baseada inteiramente no padrão do *blues* de doze compassos; e portanto, enquanto a letra é estruturada de acordo com um padrão verso-refrão, o esquema harmônico não oferece contraste entre essas seções. Tal esquema será chamado de “forma verso-refrão simples”. Enquanto muitas canções usam o esquema do *blues* para estruturar o verso e o refrão, também é possível empregar um esquema que não é derivado da prática do *blues*.(COVACH, 1996, p. 72-73)

Identificamos que “*On With The Show*” é um dos casos mencionados acima. O trecho analisado mostra a harmonia que se repete a música inteira, mesmo está contendo introdução, a qual analisamos, o primeiro verso-refrão, o primeiro solo de guitarra, o segundo verso-refrão, o segundo solo de guitarra, e o terceiro verso-refrão.

“*Mr. Scary*” é uma grande exceção dentro deste repertório. Embora fosse comum demonstrações de virtuosismo por parte dos guitarristas de glam metal,

quase todas as canções possuem solos, e nos shows quase sempre havia alguns minutos dedicados apenas para um improviso de guitarra, porém faixas instrumentais nos álbuns dessas bandas são extremamente raras.

De todos os álbuns das três bandas, além de “*Mr. Scary*”, encontramos: “*Without Warning*”, faixa de um minuto e meio que introduz o álbum “*Tooth and Nail*” do Dokken; “*Intro To Shame*” introduz “*Detonator*”, álbum do Ratt, e tem menos de um minuto; “*God Bless The Children of The Beast*” é um faixa de um minuto e meio do álbum “*Shout At The Devil*” do *Mötley Crüe*, que contem o título sendo cantado em coro antes de acabar. “*Mr. Scary*” tem quatro minutos e a guitarra é o instrumento principal do início ao fim, tendo, em vários momentos, várias sobreposições deste instrumento gravadas por George Lynch. Para compreendermos sua forma, se assim fosse interessante para esta pesquisa, seria necessário uma análise mais profunda, porém, como se trata de uma exceção dentro do nosso objeto de estudo, podemos dizer apenas que se trata de um AABA. Há uma introdução, cuja uma parte analisamos neste estudo, depois dois grandes As com algumas subseções diferentes, um grande B contrastante, cuja harmônia varia entre o ii e o v graus eólios, depois uma reapresentação de A sem todas suas subseções.

É interessante notar que todos os trechos usados foram tirados do início das músicas e servem como introdução das mesmas, o que nos leva a crer que introduzir a música com um riff na guitarra sem os demais instrumentos é prática comum. De fato, foram encontradas várias outras músicas com este tipo de introdução no levantamento do repertório do presente trabalho, porém muitos contêm mais de uma faixa de guitarra gravada ou alguma interferência de outros instrumentos como ataque de pratos ou da caixa na bateria.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos grandes questionamentos que surgiram durante a elaboração do presente trabalho foi: Por que analisar a sonoridade da guitarra distorcida no *glam metal* uma vez que a própria bibliografia consultada aponta para uma ausência de diferenças musicais entre este subgênero e o *hard rock*? Porém, a própria noção de que existem diferenças musicais entre *hard rock* e *heavy metal* é discutível. Fica claro que *heavy metal* seria um desdobramento do *hard rock* e que ele é mais “pesado”, mas quão “pesada” deve ser uma banda para que ela seja considerada *heavy metal*?

Uma das seções do questionário (a qual muitos fãs me contaram ser sua parte favorita) convidava o fã a indicar se ele considerava ou não várias bandas “*heavy metal*”. Fãs de *Judas Priest* agrupavam outras bandas de metal pesado como *Iron Maiden* e *Metallica*, enquanto que fãs de *Poison* estendiam o gênero a *Bon Jovi* e *Mötley Crüe*. (WALSER, 1993 p. 18)

O próprio nome *glam metal* sugere um parentesco com o *heavy metal*, mas, ao mesmo tempo, este subgênero é considerado por alguns *hard rock* e não *heavy metal*. Afinal ele é um subgênero do *heavy metal* ou do *hard rock*, se é que existe diferença?

Ainda assim, seria necessário definir um objeto de estudo bastante específico para viabilizar o presente trabalho, e quando nos limitamos ao *glam metal*, parece justo elencar *Mötley Crüe*, *Ratt* e *Dokken*. Poderíamos facilmente estender esta pesquisa incluindo exemplos da banda *Quiet Riot*, mas não encontramos gravações tão grandes da guitarra isolada como nos outros casos. Também poderíamos estendê-la incluindo *Poison*, *Warrant*, *Skid Row*, *Guns n’ Roses*, *Rough cutt*, *Cinderella*, *W.A.S.P.* e muitas outras bandas que alcançaram destaque ao longo da década se assim fosse interessante, assim como poderíamos dilatar a noção de *glam metal* para incluir mais grupos ou artistas, afinal, como já vimos, essas divisões parecem muito subjetivas.

Na segunda parte, com o auxílio das análises e dos espectrogramas, verificamos algumas das principais características da guitarra com distorção, pelo menos dentro deste repertório. Em outros subgêneros do metal, de forma geral o que se engloba no que veio a se tornar o metal extremo, o nível de distorção é maior e as afinações mais graves, ou ainda as guitarras têm mais cordas, todas que foram

acrescentadas estendendo o registro grave do instrumento, isso além de diferenças nos pedais, amplificadores e a equalização. Apesar de que um estudo semelhante com foco nessa música poderia verificar várias semelhanças, nos limitamos a falar a respeito do *glam metal*, e, nesse caso, verificamos como a distorção comprime o som da guitarra, empobrecendo sua variação dinâmica quando olhamos os espectrogramas, mas possibilitando uma sustentação muito maior para as notas. Verificamos, também, como o *palm mute* devolve um pouco do caráter percutido do instrumento, pois abafa a vibração da corda ao ponto de sua extinção ocorrer pouco depois de seu ataque, e como aumenta frequências graves, devido a filtragem das frequências agudas e da compressão.

Por fim, no que tange a forma, vimos como o *glam metal* está fortemente fundamentado na tradição do *rock* e da música pop, e que, portanto, sua forma normalmente privilegia o refrão. Talvez por isso, se comparado, por exemplo, ao *trash metal*, o *glam metal* não apresentou grandes inovações musicais para os fãs de *heavy metal* e *hard rock* durante a década de 80, quando ambos surgiram e se desenvolveram.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**AUDIO PRESERVATION FUND.** Audio Preservation Fund. Disponível em: <[http://www.audiopreservationfund.org/acquisitionsdetail.php?collection\\_id=COL\\_00019&table=Albums&id=1435](http://www.audiopreservationfund.org/acquisitionsdetail.php?collection_id=COL_00019&table=Albums&id=1435)>. Acessado em: 20 ago. 2017.

**BILLBOARD.** Billboard 200 – 1983 Archive. 2017. Disponível em <<http://www.billboard.com/archive/charts/1983/billboard-200>>. Acesso em 17 set. 2017.

**CHAVES A. OLIVEIRA**, Thomaz; **BARRETO**, Gilmar; **MATTIOLI PASQUAL**, Alexander. Modelagem computacional de efeitos de distorções não lineares para guitarra elétrica. Revista Brasileira de Computação Aplicada, Passo Fundo: v. 5, n. 2., 2013, p. 69-84.

**CHRISTE**, Ian. Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal. [S.l.]: HarperEntertainment, 2003.

**COGAN**, Robert. New Images of musical Sound. Cambridge: Publication Contact International, 1998.

**COVACH**, John. Form in Rock Music: A Primer. In: STEIN, Deborah. Engaging Music: Essays in Music Analysis. [S.l.]: Oxford University Press, 2005, p. 65-76.

**ELECTRIC GUITAR.** In: BACON, Tony; WHEELWRIGHT, Lynn. Grove music online. Oxford music online. Disponível (sob assinatura) em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2256412> > acesso em 09 ago. 2017.

**KRUZE**, Lina. Trash Metal Californiano. Monografia. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2015.

**LEE BASS**, Thomas; **SERAFINO**, Frank Carlton; **DEAL**, Robert Alan; **NEIL WHARTON**, Vincent; **DARROU STRAUSS**, Neil. The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band. [S.l.]: HarperCollins Publishers, 2002.

**LESURF**, Jim . Clipping: tweeter damage. Disponível em: <[https://www.st-andrews.ac.uk/~www\\_pa/Scots\\_Guide/audio/clipping/page1.html](https://www.st-andrews.ac.uk/~www_pa/Scots_Guide/audio/clipping/page1.html)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

**LILJA**, Esa. Characteristics of Heavy Metal chord structures: Their acoustic and modal construction, and relation to modal and tonal context. Tese (Licentiate). Faculty of Arts, University of Helsinki, Helsinki, 2004.

**LYNCH**, George. Mr. Scary – George Lynch Lesson (Part 1). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rrk-sfed0qs>>. Acesso em 17 set. 2017.

**M. POSS**, Robert. Distortion is truth. Leonardo Music Journal: Ghosts and Monsters: Technology and Personality in Contemporary Music. [ S.l.]: v. 8, p. 45-48, 1998.

**MAFFESOLI**, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

**MENEZES**, Flo. A acústica musical em palavras e sons. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

**PEARCY**, Stephen Eric. Sex, Drugs, Ratt and Roll: My Life in Rock. Gallery Books, 2014.

**SATRIANI**, Joe; **BROWN**, Jake. Strange Beautiful Music: A Music Memoir. [S.l.]: BenBella Books, 2014.

**SCHAEFFER**, Pierre. ¿Qué es la música concreta?. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

**SCHOENBERG**, Arnold. Harmonia. Tradução de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

**SOLLEE**, Kristen. Hysteric Desire: Sexual Positions, Sonic Subjectivity and The Performance of Gender In Glam Metal. 2011. Disponível em <<https://www.researchgate.net/publication/265361918>>. Acesso em 09 ago. 2017

**WALSER**, Robert. Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music. Hanover: University Press of New England, 1993.

## FILMOGRAFIA CONSULTADA

The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years. Direção: Penelope Spheeris. New Line Cinema, 1988. 1 DVD (93 min.), son., color., versão original em inglês, sem legenda.

We Are The Twisted Fucking Sister!. Direção: Andrew Horn. Andrew Horn Filmproduktion, 2014. 1 DVD (136 min.), son., color., versão original em inglês, leg. inglês.

## DISCOGRAFIA CONSULTADA

Mötley Crüe. Too Fast for Love. Los Angeles: Elektra, 1982. 1 CD (34 min.), estéreo.

Mötley Crüe. Shout at the Devil. Los Angeles: Elektra, 1983. 1 CD (32 min.), estéreo.

Mötley Crüe. Theatre of Pain. Los Angeles: Elektra, 1985. 1 CD (35 min.), estéreo.

Mötley Crüe. Girls, Girls, Girls. Los Angeles: Elektra, 1987. 1 CD (39 min.), estéreo.

- Mötley Crüe. Dr. Feelgood. Vancouver: Elektra, 1989. 1 CD (45 min.), estéreo.
- Mötley Crüe. Mötley Crüe. Los Angeles: Elektra, 1994. 1 CD (60 min.), estéreo.
- Mötley Crüe. Generation Swine. Los Angeles: Elektra, 1997. 1 CD (64 min.), estéreo.
- Mötley Crüe. New Tattoo. Los Angeles: Mötley, 2000. 1 CD (43 min.), estéreo.
- Mötley Crüe. Saints of Los Angeles. Los Angeles: Mötley, 2008. 1 CD (44 min.), estéreo.
- Ratt. Out of the Cellar. Los Angeles: Atlantic, 1984. 1 CD (36 min.), estéreo.
- Ratt. Invasion of Your Privacy. New York: Atlantic, 1985. 1 CD (36 min.), estéreo.
- Ratt. Dancing Under Cover. Los Angeles: Atlantic, 1986. 1 CD (34 min.), estéreo.
- Ratt. Reach for the Sky. Los Angeles: Atlantic, 1988. 1 CD (39 min.), estéreo.
- Ratt. Detonator. Los Angeles: Atlantic, 1990. 1 CD (42 min.), estéreo.
- Ratt. Ratt. Los Angeles: Portrait, 1999. 1 CD (50 min.), estéreo.
- Ratt. Infestation. Bavon: Loud & Proud, 2010. 1 CD (42 min.), estéreo.
- Dokken. Breaking the Chains. Los Angeles: Elektra, 1983. 1 CD (36 min.), estéreo.
- Dokken. Tooth and Nail. Los Angeles: Elektra, 1984. 1 CD (38 min.), estéreo.
- Dokken. Under Lock and Key. Los Angeles: Elektra, 1985. 1 CD (42 min.), estéreo.
- Dokken. Back for the Attack. Los Angeles: Elektra, 1987. 1 CD (63 min.), estéreo.
- Dokken. Dysfunctional. Los Angeles: Columbia, 1995. 1 CD (54 min.), estéreo.
- Dokken. Shadowlife. Los Angeles: CMC International, 1997. 1 CD (52 min.), estéreo.
- Dokken. Erase the Slate. Los Angeles: CMC International, 1999. 1 CD (47 min.), estéreo.
- Dokken. Long Way Home. Los Angeles: CMC International, 2002. 1 CD (50 min.), estéreo.
- Dokken. Hell to Play. Los Angeles: Sanctuary, 2004. 1 CD (48 min.), estéreo.
- Dokken. Lightning Strikes Again. Los Angeles: Rhino, 2007. 1 CD (54 min.), estéreo.
- Dokken. Broken Bones. Los Angeles: Frontiers, 2012. 1 CD (45 min.), estéreo.

Quiet Riot. Metal Health. Los Angeles: Pasha, 1983. 1 CD (40 min.), estéreo.