



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARCELO RODRIGO GOMES DA SILVA

AO QUE SE RECONHECE A MÚSICA DO *HEAVY METAL*: UMA INVESTIGAÇÃO AO
REDOR DA NOÇÃO DE GÊNERO MUSICAL

CAMPINAS

2024

MARCELO RODRIGO GOMES DA SILVA

AO QUE SE RECONHECE A MÚSICA DO *HEAVY METAL*: UMA INVESTIGAÇÃO AO
REDOR DA NOÇÃO DE GÊNERO MUSICAL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. STÉPHAN OLIVIER SCHAUB
COORIENTADOR: PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO MARCELO
RODRIGO GOMES DA SILVA, E
ORIENTADA PELO PROF. DR. STÉPHAN
OLIVIER SCHAUB.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G585q Gomes da Silva, Marcelo, 1987-
Ao que se reconhece a música do heavy metal : uma investigação ao redor da noção de gênero musical / Marcelo Rodrigo Gomes da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Stéphan Olivier Schaub.
Coorientador: Hermilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Análise musical. 2. Heavy metal (Música). 3. Estilo musical. I. Schaub, Stéphan Olivier, 1970-. II. Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. III. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. IV. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Through what does one recognize heavy metal music : an investigation around the notion of musical genre

Palavras-chave em inglês:

Music analysis

Heavy metal (Music)

Style, Musical

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Stéphan Olivier Schaub [Orientador]

Ciro Paulo Visconti Canellas

Gilson Uehara Gimenes Antunes

Data de defesa: 27-08-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-5302-0199>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9478904339518987>

COMISSÃO EXAMINADORA DE DEFESA DE MESTRADO

MARCELO RODRIGO GOMES DA SILVA

Orientador: Stéphan Olivier Schaub

Coorientador Hermilson Garcia do Nascimento

Membros

1. Prof. Dr. Stéphan Olivier Schaub.
2. Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes.
3. Prof. Dr. Ciro Paulo Visconti Canellas.

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Data da defesa: 27.08.2024

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me apoiaram e ajudaram a completar esta etapa importante da minha vida, aos meus colegas de pesquisa e professores do programa, as novas amizades que fiz e incríveis aulas, debates e enorme contribuição para minha formação, que ampliaram a minha visão sobre a música e a pesquisa; ao meu coorientador, Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento, pela oportunidade do estágio docência, uma experiência que me deu novos horizontes, e por último, mas não menos importante, agradeço ao meu querido orientador Pq. Dr. Stéphan Olivier Schaub, que abriu o caminho para a realização deste trabalho, um ser humano incrível, dotado de um conhecimento imenso, uma bondade e atenção únicas, e que passei a admirá-lo desde os primeiros dias do mestrado. Obrigado por tudo, Stéphan.

O Presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001, N. do processo 88887.799368/2022-00

RESUMO

A presente dissertação aborda a questão dos critérios pelos quais o gênero musical popular conhecido como *heavy metal* pode ser caracterizado. Considerando que esse gênero evoluiu ao longo dos anos em uma complexa rede de subgêneros, a abordagem adotada concentra-se em exemplos musicais lançados no início da década de 1970 por quatro bandas distintas, comumente reconhecidas como fundadoras do gênero. Seguindo os princípios da musicologia tradicional, esse trabalho concentra-se nas transcrições e na análise dos exemplos escolhidos na tentativa de encontrar, além de suas diferenças aparentes, características comuns entre eles. Os resultados - com atenção especial aos *riffs* de guitarra - são discutidos à luz de um conjunto mais amplo de exemplos do repertório. Embora não tenham a pretensão de oferecer critérios definitivos, os resultados sugerem novos caminhos para a discussão do tema em questão.

ABSTRACT

The present dissertation addresses the criteria by which the popular musical genre known as heavy metal can be characterized. Given that this genre has evolved over the years into a complex network of subgenres, the approach focuses on musical examples released in the early 1970s by four distinct bands, commonly recognized as founders of the genre. Following the principles of traditional musicology, this work concentrates on transcriptions and analyses of the selected examples in an attempt to identify, beyond their apparent differences, common characteristics among them. The results- with special attention to guitar riffs - are then discussed in light of a broader set of examples from the repertoire. Although they do not aim to provide definitive criteria, the findings propose new directions for discussing the subject.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Jimmy Page de <i>Led Zeppelin</i>	25
Figura 2 Ritchie Blackmore do <i>Deep Purple</i>	26
Figura 3 Tony Iommi do <i>Black Sabbath</i> .	26
Figura 4 Guitarras e captadores	27
Figura 5 Cabeçote de guitarra Marshall..	30
Figura 6 Caixas 4x12 Laney.	31
Figura 7 Pedais.	33
Figura 8 Contrabaixo Gibson.	38
Figura 9 Contrabaixo Fender <i>Precision</i>	38
Figura 10 Geezer Butler (<i>Black Sabbath</i>)	39
Figura 11 Ian Paice (<i>Deep Purple</i>)	39
Figura 12 Robert Plant (<i>Led Zeppelin</i>)	41
Figura 13 Vestimentas de <i>Black Sabbath</i>	42
Figura 14 Vestimentas de <i>Deep Purple</i>	42
Figura 15 <i>Led Zeppelin</i> em performance.	43
Figura 16 <i>Black Sabbath</i> (esquerda) e <i>Paranoid</i> (direita)	47
Figura 17 <i>Sabbath Bloody Sabbath</i>	47
Figura 18 <i>Deep Purple</i> (esquerda) e <i>Burn</i> (direita).	48
Figura 19 <i>Machine Head</i> do <i>Deep Purple</i> .	48
Figura 20 <i>Led Zeppelin</i> (esquerda) e <i>Led Zeppelin II</i> (direita)	49
Figura 21 <i>Led Zeppelin IV</i>	50
Figura 22 <i>Steppenwolf</i> e <i>Monster</i> .	50
Figura 23 <i>Steppenwolf 7</i>	50
Figura 24 Eddie Van Halen	54
Figura 25 <i>Judas Priest</i> .	54
Figura 26 <i>Killing Machine</i> de <i>Judas Priest</i>	55
Figura 27 Roupas extravagantes de <i>Kiss</i>	55
Figura 28 Tablatura de <i>War Pigs</i>	69
Figura 29 <i>Riff</i> de <i>Paranoid</i>	76
Figura 30 <i>Grade</i> de <i>Paranoid</i>	78
Figura 31 <i>Riff</i> de <i>Highway Star</i>	81

Figura 32	Grade de <i>Highway Star</i>	83
Figura 33	Riff de <i>Whole Lotta Love</i>	85
Figura 34	Grade de <i>Whole Lotta Love</i>	87
Figura 35	Riff de <i>Born to be Wild</i>	90
Figura 36	Grade de <i>Born to be Wild</i>	91
Figura 37	Gêneros de <i>heavy metal</i> (Hillier)	100
Figura 38	Gênero <i>heavy metal</i> (Hillier)	101
Figura 39	Gênero <i>extreme metal</i> (Hillier)	101
Figura 40	Gêneros do <i>heavy metal</i> (Lilja)	103
Figura 41	Riff de <i>Free me Now</i>	105
Figura 42	Grade de <i>Free Me Now</i>	107
Figura 43	Riff de <i>Big Guns</i>	109
Figura 44	Grade de <i>Big Guns</i>	112
Figura 45	Riff de <i>Raining Blood</i>	115
Figura 46	Grade de <i>Raining Blood</i>	117
Figura 47	Riff de <i>Hallowed By Thy Name</i>	119
Figura 48	Riff de <i>Electric Eye</i>	120

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Minutagem das seções de <i>Paranoid</i> .	73
Tabela 2 Minutagem das seções de <i>Highway Star</i> .	79
Tabela 3 Minutagem das seções <i>Whole Lotta Love</i> .	84
Tabela 4 Minutagem das seções de <i>Born to be Wild</i> ..	89
Tabela 5 Minutagem das seções de <i>Free Me Now</i> .	103
Tabela 6 Minutagem das seções de <i>Big Guns</i> .	108
Tabela 7 Minutagem das seções de <i>Raining Blood</i> .	113
Tabela 8 Análise comparativa entre os exemplos.	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: OS QUATRO ÁLBUNS FUNDADORES.....	16
1.1 Uma primeira escuta	16
1.2 Linhagens musicais	20
1.3.1 Guitarra elétrica e tecnologias	22
1.3.2 Amplificadores	27
1.3.3 Pedais	31
1.3.4 Técnicas da guitarra elétrica.....	33
1.3.4 Contrabaixo e Bateria.....	36
1.3.5 Voz	40
1.4 Unidade extramusical	41
1.5 Observações	51
CAPÍTULO 2: QUESTÕES DE METODOLOGIA	53
2.1 A consolidação do Heavy Metal e desenvolvimentos mais tardios.....	53
2.2 Gênero vs. Estilo (Subgênero)	55
2.3 Estudo de Estilo (LaRue).....	61
CAPÍTULO 3: ANÁLISES.....	68
3.1 Transcrições - hipóteses	68
3.1.2 Estruturação da metodologia de análise	72
3.2 <i>Paranoid</i>	73
3.3 <i>Highway Star</i>	79
3.4 <i>Whole Lotta Love</i>	84
3.5 <i>Born to be Wild</i>	89
3.6 Observações	92
CAPÍTULO 4: DISCUSSÃO	96
4.1 Olhando por trás.....	96
4.2 Distinção com outros gêneros do <i>Heavy Metal</i>	97
4.2 Mais para a frente (<i>Stress Test</i>).....	103
CONCLUSÕES.....	128
Referências Bibliográficas	131

INTRODUÇÃO

O *heavy metal*¹ é um gênero de música muito conhecido no mundo. Com aparecimento na Europa e Estados Unidos no início da década de 1970², conquistou um espaço importante na história da música popular urbana ocidental. Trata-se de um gênero reconhecido por diversas características, tipicamente formado por guitarras elétricas distorcidas, bateria em pulso marcado, vozes gritadas e contrabaixo elétrico rítmico. Originalmente emergiu na sociedade europeia e estadunidense como um gênero do *rock and roll*³ (Walser, 1998) (Phillips e Cougan, 2009), atingindo grande sucesso comercial na década de 1980, em especial no ocidente. Com uma cena musical grande e especializada, surgiram diversas bandas, festivais, gravadoras e revistas, com o objetivo de promover e difundir o gênero, gerando um público fiel e especializado, que permanece até os dias atuais.

Festivais como *Monsters of Rock*, *Wacken* e *Hellfest*, em maioria inicialmente sediados na Europa, surgem com o objetivo de dar espaço as bandas do gênero. Da mesma forma, gravadoras especializadas, como *Nuclear Blast*, *Napalm Records* e *Roadrunner*, surgem com o objetivo de produzir bandas, circuitos de shows e turnês, para estimular o mercado do estilo, além disso, há um crescimento jornalístico em revistas especializadas e mídias disponíveis da época.

Na academia, as pesquisas sobre o heavy metal começaram a ocorrer em diversos campos de estudo a partir da década de 1980, abrangendo áreas como sociologia, psicologia, medicina e até criminalística⁴. Essas pesquisas, inicialmente, concentraram-se na relação entre o *heavy metal* e a sociedade, sendo as primeiras produções bibliográficas acerca do tema. No entanto, a produção acadêmica no campo da musicologia começou a crescer moderadamente nos anos 1990 e de forma mais relevante entre 2010 e 2020⁵.

¹ A tradução literal é “metal pesado”, mas por ser um gênero musical, é evitado aqui traduções, o mesmo para demais gêneros e subgêneros e também nome de bandas.

² Mais precisamente *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* e *Deep Purple*, consideradas a primeira geração de *heavy metal*, também chamadas de *proto-metal* (Lilja 2009), (Walser 1993).

³ Também um gênero musical, tradução literal de “pedras rolando” aqui é evitado a tradução constante.

⁴ Os encontrados para este contexto são as publicações de Ahlkvist, Arnett, Avelar, Binder, Bryson, Dairianathan, Epstein, Friesen, Gross, Hakanen, Hansen, Harris, King, Miller, Morris, Singer, Scheel, Spracken, Straw, Wooten, e estão na bibliografia desta pesquisa.

⁵ Já no rock, a contingência aparenta ser maior, em especial nas formalizações de estudos de harmonia, como demonstrado por Nicole Biamonte, Walter Everett, Christopher Doll, e Ciro Visconti, todos presentes na bibliografia desta pesquisa.

O que inicialmente motivou a pesquisa sobre *heavy metal* na musicologia foram os desafios relacionados à compreensão e à revelação das características particulares deste gênero, e, ao mesmo tempo, essas pesquisas eram acompanhadas por recortes específicos, já que existem diversas dimensões para se compreender o nicho, que possui uma cultura muito complexa, dividida em vertentes, cada uma com características próprias, mesmo sendo todas consideradas *heavy metal*. A produção bibliográfica atual continua a crescer em diferentes áreas e, à medida que novas pesquisas são publicadas, mais discussões ocorrem. Um exemplo é o surgimento de uma revista especializada chamada *Metal Music Studies*⁶ ou ISMMS (*International Society of Metal Music Studies*), que publica somente pesquisas acadêmicas relacionadas ao *heavy metal*.

Historicamente, este gênero surge na década de 1970, juntamente com a popularização do próprio termo *heavy metal*. Nesse período, uma comunidade começa a se cristalizar, composta por bandas e fãs, atraindo o interesse de produtores e gravadoras. Na década seguinte, tornou-se uma grande comunidade musical, com fãs devotos por todo o mundo. No entanto, com a diversidade nascente nos anos 1980, a própria identidade desta música se expande. Não é apenas a música que define o gênero, pois dependendo da banda que se analisa, sua caracterização pode divergir muito, o que leva à pergunta: afinal, como se reconhece a música do *heavy metal*?

Esta é uma investigação, acima de tudo, musicológica. Não é uma resposta simples, e esta pesquisa se concentra nas ferramentas necessárias para o reconhecimento das características dessa música, sem a pretensão de definir peremptoriamente o que ela é. Sendo assim, é necessária a investigação de uma metodologia de análise que permita o rastreamento e a compreensão da música deste estilo, com transcrições de excertos selecionados para a demonstração da metodologia sendo aplicada e testada, assim como a identificação, ou não, de elementos musicais que formam um vocabulário do *heavy metal*.

A musicologia conta com diversas referências e autores consolidados na análise do repertório da música de concerto, e é altamente pertinente que tais referências também sejam consultadas. No entanto, é necessário ajustar essas abordagens ao contexto específico. Além disso, há um limite quanto ao número de exemplos que podem ser analisados com um recorte devidamente contextualizado.

⁶ Tradução: Estudos da música metal. Disponível em: <https://metalstudies.org/>. Acesso 25 de Jun. 2024.

Dito isso, o Capítulo 1 é dedicado a uma audição inicial, com o objetivo de familiarizar o leitor com as bandas consideradas precursoras: *Black Sabbath* (Sabá preto), *Deep Purple* (Roxo Profundo) *Led Zeppelin* e *Steppenwolf* (Lobo da estepe). Incluindo uma escuta atenta e descrição das características musicais gerais dos álbuns apresentados de cada banda. Em seguida, o subcapítulo sobre as linhagens musicais oferece uma contextualização histórica das origens do gênero, suas influências e a posição de pesquisadores em relação a essa origem. O subcapítulo seguinte explora as tecnologias e técnicas dos instrumentos musicais básicos do *heavy metal*, e as técnicas dos instrumentos mais comuns, em especial da guitarra elétrica. Para complementar e finalizar o capítulo, também é abordada, de forma contextual, a unidade extra-musical do *heavy metal*, apresentando as vestimentas básicas, além de exemplos de letras de canções populares das quatro bandas analisadas.

Após a apresentação do gênero, o Capítulo 2 concentra-se nos referenciais teóricos e na contextualização da pesquisa. O capítulo inicia com um subcapítulo sobre a consolidação do *heavy metal* pela geração seguinte, ainda na mesma década. Em seguida, é apresentada a discussão sobre a distinção de *gênero* versus *estilo*, na visão de Allan Moore e Franco Fabbri, mas com apontamentos dos autores deste trabalho. Para encerrar o capítulo, discute-se o tratado *Guidelines for Style Analysis*⁷ de Jan Larue, abordando de que forma esse tratado pode ser um aliado na metodologia de análise, além das adaptações necessárias ao contexto do *heavy metal*.

O Capítulo 3 é dedicado à aplicação da metodologia, com análises práticas diretamente no repertório, acompanhadas de uma breve contextualização. O capítulo se inicia com uma discussão sobre o desafio da escrita musical na realidade do músico de *heavy metal*, oferecendo também uma noção panorâmica do processo das transcrições para este trabalho, assim como os excertos das quatro peças escolhidas para a análise, que são organizadas em subcapítulos, cada um dedicado a uma transcrição. As análises começam com o excerto de *riff*, seguida pela apresentação da grade completa do mesmo excerto, culminando em uma síntese após a conclusão das quatro análises.

Em seguida, o Capítulo 4 começa com uma breve retomada das diferenças entre o *heavy metal* e seus dois antecedentes, o *rock and roll* e o *blues*. Logo após, são apresentadas, com o auxílio das tabelas genealógicas de Hillier e Lilja, a fragmentação e o surgimento de diversos subgêneros do *heavy metal*, destacando os mais relevantes. O

⁷ Tradução: Linhas guias para análise de estilo.

capítulo é concluído com a aplicação da metodologia em exemplos de gerações seguintes chegando à década de 1980, e com uma síntese final do vocabulário identificado por meio da análise. Por fim, as conclusões, com considerações finais a respeito dos resultados.

CAPÍTULO 1: OS QUATRO ÁLBUNS FUNDADORES

1.1 Uma primeira escuta

As bandas consideradas pioneiras do heavy metal são *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin*. O próprio termo *heavy metal* apareceu pela primeira vez na faixa *Born to Be Wild*, de *Steppenwolf*. Um ponto importante sobre essas bandas é que, naquele momento, elas se identificavam como *rock and roll* (Lilja, 2009). No entanto, entre os fãs, ao discutir a origem do gênero, é comum apontar o *Black Sabbath* como a inventora do metal, embora essa posição também seja disputada pelo *Led Zeppelin*. Além disso, outras bandas, como *Blue Cheer* e *Iron Butterfly*, são consideradas precursoras, de *pré-metal* ou *proto-metal* como apontam Lilja (2009), Walser (1993) e Hillier (2023).

O termo *proto-metal* é usado na literatura especializada para indicar as bandas que são consideradas inventoras do gênero, como é o caso da *Black Sabbath*. A banda é originária da Inglaterra, e foi formada no ano de 1968, com formação clássica de Tony Iommi na guitarra, Ozzy Osbourne na voz, Geezer Butler no contrabaixo e Bill Ward na bateria. De fato, o *Black Sabbath* foi inovador desde o início. Há uma curiosidade sobre o guitarrista Tony Iommi, que perdeu a ponta de um dos dedos em um acidente industrial. Tony improvisou com afinações baixas, o que imediatamente deu uma sonoridade assustadora à guitarra elétrica (Philips/Cougan, 2009), com *riffs* graves e distorcidos, dando uma assinatura ao som da *Black Sabbath*. Aliás, as escutas são iniciadas pelo álbum *Paranoid*⁸ (Paranóia), de grande sucesso, que inclui a faixa de mesmo título, um dos *singles*⁹ mais consolidados na história do *heavy metal*. Lançado pela gravadora Vertigo em 1970, o álbum também trouxe faixas como *Iron Man* e *Bloody Pigs*, que se tornaram canônicas na cena e fazem parte da cultura dos fãs de *heavy metal* até os dias de hoje.

De modo geral, nas faixas deste álbum, o instrumento que parece guiá-las é a guitarra distorcida. Embora a distorção utilizada ainda não apresente a alta saturação característica das bandas da geração seguinte, para a época já era considerada bastante intensa. Títulos como *War Pigs*, *Rat Salad* e *Jack the Stripper/Fairies Wear Boots*¹⁰,

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/rmlouQP5owA?feature=shared> Acesso em: 28 mai. 2024.

⁹ Termo em inglês para uma faixa que é colocada estrategicamente como a divulgadora de um álbum, geralmente a primeira.

¹⁰ Este título foi lançado somente nas cópias estadunidenses do álbum *Paranoid*.

demonstram certo espírito considerado “bizarro”, interessado em chocar os ouvintes. As faixas apresentam diversas nuances, muitas influenciadas pelo blues, especialmente pelos *licks*¹¹ da guitarra. Contudo, o caráter das composições se diferencia, revelando um estilo mais agressivo¹².

A arte da capa de *Paranoid* (figura 16) apresenta um guerreiro que, apesar de ter uma aparência medieval, emite luzes desfocadas em tons de neon. *Paranoid* possui dois *riffs* aqui destacados: o da introdução, mais fraseado, em pentatônicas, e do verso em *palm mute*¹³(abafado), que apesar de ser um acompanhamento, sonoramente destaca-se.

Deep Purple é outra banda canônica da época, formada em 1968 na Inglaterra. Em 1972, lançou o álbum *Machine Head*¹⁴, com formação composta por Ritchie Blackmore na guitarra, Ian Gillan nos vocais, Jon Lord nos teclados e órgão, Roger Glover no contrabaixo e Ian Paice na bateria. Também é o álbum que lançou a faixa *Highway Star* (estrela da rodovia), faixa de grande repercussão. Naquele período, a banda era eventualmente classificada como *heavy rock*, mas já apresentava os elementos primários do *heavy metal*, além de exercer influência no *rock progressivo*¹⁵, especialmente pelos elementos de música clássica incorporados pelo guitarrista Ritchie Blackmore (Walser, 1993).

A guitarra, mais uma vez, assume um papel de grande relevância no instrumental, com diversas frases e solos ao longo das faixas. Nesse período, Blackmore preferiu guitarras Fender *stratocaster* em vez de Gibsons¹⁶, o que resultou em uma mudança no seu timbre ao alcançar maior agressividade, em especial ao combinar com amplificadores *Marshalls*. Esse fato conferiu à banda uma identidade sonora peculiar, que a diferenciava das demais bandas de rock pesado da época (Philips; Cougan, 2009).

Desde esse período, a escolha dos instrumentos passou a influenciar significativamente o resultado sonoro do *heavy metal*. Dependendo do instrumento, do tipo de distorção ou do amplificador utilizado, esses elementos podem ser reconhecidos como parte da identidade de uma banda, como ocorreu com o *Deep Purple* e Ritchie Blackmore. Por ter um órgão elétrico na formação, os arranjos ganham uma dimensão

¹¹ Licks são frases em repetição, geralmente empregadas em solos de guitarra, com origem no *blues* (Silva, 2019).

¹² Novamente utilizo recursos de descrições extramusicais de Schoenberg (Schoenberg, 1996).

¹³ Este recurso será melhor detalhado à frente.

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/hJEyDOn6Ho?feature=shared>. Acesso em: 28 mai. 2024.

¹⁵ Também é um gênero do *rock and roll*, de características musicais menos previsíveis, e diversa.

¹⁶ Ambas serão melhores comentadas ainda neste capítulo.

mais diversa e soam quase como uma guitarra elétrica. Há também muita bagagem do *blues*, além de alguns elementos neoclassicistas¹⁷ incorporados aos arranjos.

A bateria utiliza diversos recursos, tanto de andamentos mais acelerados quanto mais moderados, com muitas frases nos tons e ataques dos pratos. O contrabaixo, por sua vez, está dobrando o *riff* da guitarra ou fraseando, e em levadas¹⁸ mais lentas puxa junto com a bateria todo o movimento necessário. A voz fraseia muito, de forma geral é bastante nítida, e as letras possuem enredo próprio, não necessariamente concordantes com as nuances do instrumental.

Musicalmente, o álbum, como um todo, é muito sofisticado, com diversos arranjos que valorizam cada instrumento da banda. A faixa *Highway Star* é conhecida por possuir um *riff* memorável de verso, que se tornou o tema icônico da faixa, além dos solos de órgão e elementos clássicos.

A banda *Led Zeppelin* é também um ícone desta geração, formada em 1968 na Inglaterra, com a formação clássica de Jimmy Page na guitarra, Robert Plant nos vocais, John Paul Jones no contrabaixo e teclados, e John Bonham na bateria. Assim como as bandas dessa geração, elas estão tanto entre o *rock and roll* quanto o *heavy metal*; na realidade, *Led Zeppelin* rejeitava o termo (Lilja, 2009): para eles, a banda fazia *rock and roll*. Mesmo assim, *Led Zeppelin*, assim como *Deep Purple* e *Black Sabbath*, acabou sendo também chamada de *heavy metal* com o tempo, apesar de incorporar diversos elementos musicais, desde *blues* e *celtic folk* até mesmo música barroca, mitologia e, por fim, prover um modelo que diversas bandas seguintes seguiriam (Philips; Cougan, 2009).

A versatilidade musical da banda, como dito, logo se torna uma de suas características mais fortes. O álbum *Led Zeppelin II*¹⁹, de 1969, lançou uma de suas canções mais bem-sucedidas, *Whole Lotta Love* (Amor por Completo). Este álbum, apesar do ano, possui a guitarra com distorção bastante saturada para a época, com os *riffs* formando uma camada sonoramente relevante no disco, com diversos elementos do *blues*. O contrabaixo elétrico também é um instrumento que se destaca, utilizando diversos recursos: dobrando a guitarra, fraseando de forma independente ou segurando levadas mais ao estilo *blues*. A bateria também é rica, com várias frases nos tons, e a voz é repleta de passagens gritadas. A faixa *Whole Lotta Love*, de fato, possui características sonoras

¹⁷ Neoclassicismo no *heavy metal* é um estilo que apropria elementos da música clássica, em especial dos períodos barrocos e clássicos.

¹⁸ Levada é um bordão entre músicos para falar da forma como um acompanhamento é feito.

¹⁹ Disponível em <https://youtu.be/7bZufdOjjw?feature=shared> acesso em: 28 mai. 2024.

peculiares, o *riff* muito obstinado²⁰, guia o instrumental, enquanto a voz flutua livremente pelo *riff*, dobrado pelo contrabaixo, e a bateria mantém o acompanhamento sólido, mas com bastante movimento.

A banda *Steppenwolf*, formada nos Estados Unidos em 1967, é amplamente reconhecida como uma banda de rock and roll. Contudo, sua inclusão nesta pesquisa se justifica por uma ressalva importante: sua contribuição para a popularização do termo "heavy metal". No que se refere à codificação do gênero musical, *Steppenwolf* não é considerada uma banda precursora, posição que é ocupada por *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* e *Deep Purple*. Composta por John Kay na voz e guitarra, Michael Monarch também na guitarra, Rushton Moreve no contrabaixo, Goldie McJohn nos teclados e Jerry Edmonton na bateria, incluindo alguns membros dissidentes da banda canadense *The Sparrows*. *Steppenwolf* teve grande contribuição tanto pela sua música quanto por utilizar, pela primeira vez em um registro musical, o termo *heavy metal*.

A origem exata do uso do termo "heavy metal" é incerta, e, de acordo com Phillips, três fontes são apontadas: Sandy Pearlman, Lester Bangs e *Steppenwolf*. Sandy Pearlman, jornalista da época, afirmou ter utilizado o termo em uma resenha sobre a canção "Artificial Energy", da banda *Byrds*, no álbum "Notorious Byrd Brothers", para a revista *Crawdaddy*, no entanto esta reivindicação é difícil de encontrar. Por outro lado, Lester Bangs, ao resenhar a banda *MC5*, também afirmou ter cunhado o termo (Phillips; Cougan, 2009).

O caso da banda *Steppenwolf* é amplamente conhecido no cenário mundial. A banda, na realidade, usa o termo na passagem "*heavy metal thunder*", referindo-se ao som das motocicletas; porém o termo se popularizou como designação para o gênero musical. Esta faixa está no álbum *Steppenwolf*²¹ (*self-title*²²), de 1968. Em termos sonoros, a guitarra elétrica apresenta uma saturação considerável para a época, enquanto os vocais se destacam por sua estridência e pela voz "gritada". Assim como muitas bandas da mesma época, *Steppenwolf* carrega forte influência do *blues*, com levadas de contrabaixo e bateria, mas que divergem (do *blues*) na distorção e também na identidade musical, principalmente na guitarra elétrica.

²⁰ Obstinado na música o termo se refere a uma característica de diversas repetições.

²¹ Disponível em <https://youtu.be/59jCal-c4ic?feature=shared> acesso em: 28 mai. 2024.

²² Termo usado para álbuns que não possuem subtítulo, prevalecendo o nome da banda como título do álbum.

Os elementos a serem destacados em *Born to be Wild* são o *riff* da introdução e o do verso, são muito rítmicos e independentes, e a melodia da voz gritada que caminha sobre o *riff*. A letra, de *Born to be Wild*, também atingiu uma dimensão além do esperada, especialmente por ter sido trilha sonora do filme *Easy Rider*, o que contribuiu para consolidar a banda como parte do movimento de contracultura, em especial de motociclistas.

Há uma linguagem comum entre os álbuns de *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin* e *Steppenwolf*: embora carreguem uma forte herança do blues, percebe-se uma intenção de distanciamento, especialmente no uso da guitarra elétrica, que busca o virtuosismo ao mesmo tempo em que explora territórios timbrísticos, melódicos e harmônicos também distintos. A voz eventualmente é gritada, mas virtuosa, que fraseia com muitas notas e ataca muito.

Fora do território musical, as vestimentas ainda são bastante características da época, com muitos acessórios, chapéus e o uso de cabelos longos entre os homens. No entanto, a performance no palco se diferencia do *blues*, sendo frequentemente associada a símbolos de rebeldia e à liberdade de expressar o que pensa, transgredindo os valores conservadores da época.

1.2 Linhagens musicais

A história do *heavy metal* é frequentemente associada ao desenvolvimento do *rock and roll*, especialmente a partir de músicos brancos, em sua maioria britânicos, que se inspiraram no *blues* urbano estadunidense. Diversos grupos, como *Yardbirds*, *Cream* e *Jeff Beck Group*, inspirados diretamente pelo *rock and roll* de Chuck Berry, e pelo *blues* de *Muddy Waters* e *Howlin' wolf* na década de 1960, fazem parte de sua origem. Juntamente com Jimi Hendrix, definiriam o que seria o metal com guitarras distorcidas e virtuosas, bateria e contrabaixo pesado, vocais estridentes e gritados como símbolos de transgressão e transcendência.

O *blues*, de origem afro-americana, proveu a base de tudo: a guitarra elétrica levemente distorcida, bateria, baixo e voz também gritada. *Muddy Waters*, *Howlin' wolf* e Chuck Berry são representantes fortes do *blues*, além de que Chuck Berry é considerado por muitos como o precursor do *rock and roll* (Walser, 1998).

Um ponto importante a ser destacado é a chegada do estilo musical à Europa, em especial à Inglaterra, o que gerou uma resposta britânica ao imitar o *blues* estadunidense. Isso marcou o início da própria trajetória do *rock and roll* na Inglaterra e na Europa, com exemplos como o da banda *The Kinks*²³, que utilizava o *power chord*, um dos recursos que definem o *rock* e o *heavy metal*. Há, inclusive, debates acerca de quem foi o pioneiro no uso desse acorde. O *power chord* não é simplesmente um intervalo de quinta justa; é importante ressaltar que o *power chord* do *rock and roll* e, principalmente, do *heavy metal*, concentra-se no registro médio-grave da guitarra, utilizado com distorção.

O guitarrista Link Wray também é citado como o pioneiro no *power chord*, utilizando-o, em especial, na canção *Rumble*: “O guitarrista de *power chord* aberto em quintas opera mais efetivamente em uma canção em pentatônica menor, como também I5-VII5-I5 em movimento próximo da qual *Link Wray & His Ray Men* fizeram *Rumble*²⁴” (Everett, 2009, p. 263). Outros artistas citados são os estadunidenses Jimmy Hendrix, *Blue Cheer* (Alegria Azul) e *Steppenwolf* (CAN/EUA). Outro ponto a ser destacado é a referência a bateria e baixo pesados, guitarra distorcida e virtuosa, e vocais rosnados como sinais de transgressão e transcendência (Walser, 1998), nessa época, significados atribuídos a música.

O *heavy metal* foi codificado por três álbuns em particular: *Led Zeppelin II*, *Paranoid* do *Black Sabbath* e *Deep Purple In Rock*, todos lançados em um período próximo, no início dos anos de 1970 (Walser, 1998). Diversas características dos álbuns referem-se a particularidades instrumentais e elementos extramusicais, como velocidade e potência, padrões rítmicos incomuns, vocais lamentosos, *crunch* fortemente distorcido, misticismo, oculto, lenda celta, influências clássicas, figuração barroca, órgão, dissonância e *riff* pesado (Walser, 1998).

Ademais, esses elementos são sinais de que o distanciamento do *blues* no *heavy metal* aparentemente tem esses pontos de partida, ainda que essa influência não tenha sido removida por completo. Entretanto, um ponto crucial sobre essa origem é o momento em que essas bandas passam a ser consideradas *heavy metal*, uma vez que, naquela época, muitas ainda se identificavam como *rock and roll*. Isso contrasta com a geração seguinte, ainda na década de 1970, com bandas como *Judas Priest*, que já se identificava como

²³Uma das bandas da *British Invasion* (invasão britânica), uma leva de bandas de rock da Inglaterra que atingiu grande sucesso no ocidente.

²⁴“*The guitarist’s open-fifth power chords operate most effectively in a minor pentatonic song, as with the I5—VII5—I5 neighboring motion upon which Link Wray & His Ray Men built Rumble*”.

sendo uma banda de *heavy metal* (Lilja, 2009). De qualquer forma, sendo *rock and roll* ou *heavy metal*, o gênero naquele momento consistia prioritariamente no blues: “o blues forneceu a base para toda a música do *rock* e, como o *heavy metal* é, de alguma forma o mais pesado e potente do *rock*, compartilha essas raízes profundas no *blues*” (Philips; Cougan, 2009, p. 7).

Em síntese, o *heavy metal*, geralmente chamado apenas de “metal”, é um gênero amplamente reconhecido como tendo surgido no final dos anos 1960, embora essa origem dependa do ponto de partida considerado. Críticos e estudiosos frequentemente classificam bandas como *Blue Cheer*, *Iron Butterfly*, *MC5* e *Steppenwolf* como *proto-metal*, enquanto que as três bandas já mencionadas *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* e *Deep Purple* são consideradas a primeira geração do *heavy metal*, tanto pela música quanto pela moda e pelas performances de palco, que se tornaram um modelo seguido pelas gerações seguintes. O *heavy metal* torna-se, a partir dessas bandas, uma cultura com as próprias regras, rituais e ideologias (Philips; Cougan, 2009).

Por fim, é importante citar que o termo *proto-metal* é utilizado também por Walser, Lilja e Hillier, e tem aparecido cada vez mais na bibliografia especializada do gênero, em especial para se referir às bandas que ainda não estão definidas como *heavy metal*. Enquanto Lilja identifica *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin* na categoria de “*early heavy metal*” (*heavy metal* inicial). Walser, Philips e Cougan consideram que a origem se dá entre 1969 e 1976, com a observação de que, neste período, assim como essas bandas, o gênero ainda não havia se desambiguado do *rock and roll*, não estava maduro nem cristalizado, o que só ocorreria após 1976 (Lilja, 2009).

1.3.1 Guitarra elétrica e tecnologias

O *Heavy metal* é sonoramente peculiar, principalmente pelos instrumentos, recursos e técnicas especializadas. Basicamente formado por guitarra elétrica distorcida, contrabaixo elétrico, bateria e voz, esses elementos precisam se dedicar a certos recursos característicos. O instrumento icônico do *heavy metal*, assim como no *rock and roll*, é a guitarra elétrica, disponível em diversos modelos e variantes. No entanto, a mencionada aqui é a de corpo sólido, um instrumento de origem estadunidense que entrou no mercado na década de 1940, marcando uma mudança significativa na história da guitarra. Em vez de focar nas características acústicas tradicionais, a atenção passou a se voltar para

tecnologias de amplificação elétrica. Essa mudança, por sua vez, alterou as estratégias de produção sonora da guitarra, que agora priorizava a otimização do volume e do tom em termos acústicos (Lähdeoja, 2010).

A guitarra tem a construção do corpo sólido, diferenciando-se das semi acústicas e acústicas, que têm o corpo oco, o que proporciona timbres distintos. Tradicionalmente, essas guitarras possuem seis cordas²⁵ e geralmente são tocadas com palheta. Os primeiros modelos de corpo sólido foram produzidos na década de 1950, como as *Fender stratocaster*²⁶ e *Telecaster*, e *Gibson Les Paul* e *Flying V* na década seguinte a Gibson produziu o modelo SG (Herbst, 2018). O corpo do instrumento é notável pelos cortes que possui no desenho da madeira no lado que encaixa o braço do instrumento: a *Les Paul* e a *Telecaster* possuem um único corte na parte inferior, enquanto a *Stratocaster* e a SG apresentam dois cortes, um na parte inferior e outro na superior. Além do tipo de madeira do instrumento, o desenho do corpo altera o timbre, segundo os instrumentistas. A *Les Paul*, por exemplo, é conhecida como uma guitarra de timbre mais encorpado que a *stratocaster*, que apresenta dominância nos registros graves e agudos (Herbst, 2017, p.33).

O timbre de uma guitarra elétrica consiste principalmente na interação entre o tipo de madeira do corpo, o formato e o captador utilizado, sendo este o componente mais importante neste parâmetro. O captador é uma bobina, inicialmente determinada pelo modelo da guitarra. Por exemplo, uma *Stratocaster* era construída com três captadores do tipo *single coil*, enquanto a *Les Paul* tinha dois captadores do tipo *humbucker*. No entanto, ao longo do tempo, essa realidade se diversificou.

O captador é uma estrutura posicionada verticalmente abaixo das cordas, geralmente encapada de plástico ao redor dos ímãs, um por corda, visíveis em pequenos círculos dentro do encapamento. O sistema elétrico conecta os potenciômetros e uma chave seletora, que ficam na parte inferior da guitarra, podendo variar em quantidade e posições, dependendo do modelo.

Em quantidade, os captadores estão entre *single coil* que é apenas uma única bobina, ou *humbucker*, que são duas bobinas lado a lado, podendo ter um encapamento por cima ou não. Na época (1965-1969), os captadores eram todos passivos, sem a

²⁵As cordas de guitarra são fabricadas com aço banhado em níquel, mas também encontra modelos somente em aço ou somente em níquel.

²⁶ Não foram encontradas traduções específicas para estes nomes.

necessidade da alimentação de uma bateria 9 *volts* como é o caso dos ativos²⁷ e possuem um alcance muito grande de sonoridades (Hunter, 2018). Os captadores são posicionados ao lado da ponte, no centro ou ao lado do braço. Cada combinação interfere muito no timbre da guitarra, a diferença entre os captadores *single coil* e *humbucker*, basicamente, é que o acréscimo de um captador aumenta o ganho da saída de som, isto é, o *humbucker* tem maior ganho sonoro, mas há também diferenças nas frequências produzidas entre um e outro, assim como no ruído. Na realidade, o *humbucker* recebe esse nome porque reduz os ruídos produzidos pelo *single coil*. As guitarras utilizadas no *heavy metal* são predominantemente equipadas com *humbuckers*, devido ao interesse que o gênero tem em obter alto ganho na distorção.

No que tange ao timbre, ele é influenciado pela posição em que o captador está colocado no corpo, com a chave seletora escolhendo qual captador é ativado. Dependendo do modelo de guitarra, essa chave possui três ou cinco posições; geralmente, a *stratocaster* possui cinco posições, e os demais, três. Se a chave seletora está para baixo, o captador ao lado da ponte²⁸ e os demais são desativados; se está no centro, os captadores da ponte e do braço são ativados; quando a chave seletora está para cima, somente o captador do braço é ativado. Isso confere três posições básicas. Se a chave seletora possui cinco posições, a posição entre baixo e centro ativa o captador da ponte e do centro; quando a posição está entre o centro e acima, ativa o captador do centro e do braço.

A performance de cada captador é diferente. De forma simples, o captador da ponte tem uma sonoridade mais aberta, o que contribui para o timbre ficar mais estridente; já o do braço é mais fechado, e quando ambos estão ativados, a sonoridade é intermediária. De forma prática, os captadores da ponte geralmente são dedicados à performance dos *riffs*, enquanto os do centro e do braço são usados em seções de solos. Como dito antes, a *Stratocaster* tradicionalmente possui três captadores do tipo *single coil* passivos: um na ponte, um no centro e um no braço. A *Les Paul*, *SG* e *Flying V* possuem dois captadores *humbuckers* passivos, um na ponte e outro no braço. O potenciômetro de ganho, às vezes escrito como “volume” (*stratocaster*), diminui ou aumenta o sinal de acordo com a necessidade do instrumentista, interferindo no ganho e cortando-o, se necessário.

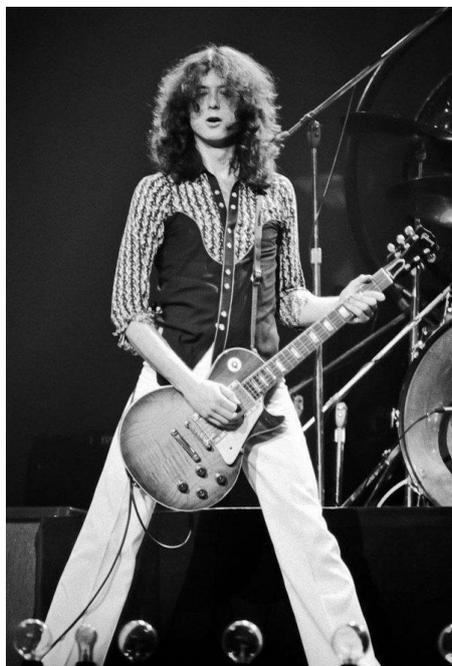
²⁷Captadores ativos tem sua fabricação iniciada na década de 80. Basicamente possuem uma pré-amplificação embutida para aumentar o ganho sonoro, alimentada por uma bateria de 9 *volts* e são muito mais silenciosos. (Hunter, 2018)

²⁸ A ponte é a estrutura metálica que encaixa as cordas no início do corpo do instrumento.

O potenciômetro de *tone* (tom) abre os agudos na posição máxima ou diminui, deixando o timbre mais médio. Todas essas possibilidades de regulagens são estrategicamente escolhidas pelo guitarrista de *heavy metal*, mas, historicamente, as guitarras com captadores *humbucker* acabaram por ser a preferência predominante no *heavy metal*, mesmo quando *stratocasters*.

Nas figuras seguintes, podemos ver Jimmy Page, do *Led Zeppelin* (figura 1), com uma *Les Paul Gibson*; Ritchie Blackmore, do *Deep Purple*, com uma *Stratocaster Fender* (figura 2); e Tony Iommi, do *Black Sabbath*, com uma *SG Gibson* (figura 3). Na figura 4, vemos modelos de cada guitarra da época: da esquerda para a direita, a *Gibson Les Paul*, *Fender Stratocaster*, *Gibson SG* e *Gibson Flying V*.

Figura 1: Jimmy Page de *Led Zeppelin* com sua guitarra *Les Paul*.



Fonte: *Quora website*.

Figura 2: Ritchie Blackmore do *Deep Purple* com uma fender stratocaster.



Fonte: Mundo Metal *website*.²⁹

Figura 3: Tony Iommi do *Black Sabbath* com uma Gibson SG.



Fonte:Elaborada pelo autor, com base em:
<https://www.artpal.com/buy/entertainment/music/metal/?i=1348-146>

²⁹ Disponível em: <https://www.mundometalbr.com/musicos-aniversariantes-ritchie-blackmore-78-anos/>.
acesso em: 23 de ago. de 2024.

Figura 4: Guitarras da esquerda para direita: Gibson Les Paul, Fender *Stratocaster*, Gibson SG e Gibson Flying V. Captadores da esquerda para a direita: três *single coils* e dois pares de *hambuckers*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

1.3.2 Amplificadores

A guitarra elétrica é um instrumento que depende de um amplificador para produzir seu som, e o universo do amplificador é tão vasto quanto o do próprio instrumento, com diversos modelos, componentes customizáveis e especializações que surgiram ao longo de sua história. No *heavy metal* ou *rock*, o ponto central é a distorção, recurso sonoro que surgiu inicialmente nos amplificadores de forma acidental:

Enquanto a distorção tinha sido descoberta inicialmente de amplificadores quebrados, logo se tornou um som desejável. Alguns guitarristas pioneiros anteriores teriam arranhado seus falantes ou

desalojado as válvulas de seus amplificadores para criar sons distorcidos” (Sunnerberg, 2019, p. 7)³⁰.

Válvulas são componentes internos dos amplificadores, enquanto os falantes pertencem às caixas de amplificação. As válvulas, uma tecnologia inventada no início do século 20 para amplificação de sinais de voltagem de baixo nível e tecnicamente descrita como *vacuum tubes* (válvulas a vácuo) ou *thermionic valves* (válvulas termiônicas) (Parakinen; Yeh, 2009), representam uma classe de amplificadores, os valvulados. Geralmente, esses amplificadores possuem dois componentes, chamados de *stack* (pilha), formados por um cabeçote — que é o amplificador em si, com o painel de controle de equalização, volume, ganho e distorção — e o gabinete, ou em inglês “*cabinet*”, disponível em tamanhos diferentes; a mais popular é a caixa de quatro falantes de 12 polegadas, conhecida por “quatro de doze” (4x12). Existem também os combos, em que amplificador e falantes estão construídos em única moldura, e a segunda classe é dos *transistors* (transistores), que não utilizam válvulas de potência.

Mais recente, na era digital, surge a classe dos simuladores, que copiam os circuitos dos amplificadores e são disponibilizados em interfaces tanto físicas quanto digitais. Na história do *heavy metal*, os modelos de amplificadores se destacaram principalmente pela distorção que eram capazes de produzir, e empresas que desenvolveram modelos especializados, como o JCM800 da Marshall. O modelo do cabeçote tem um impacto estético muito importante no timbre da distorção; geralmente, eles são procurados por guitarristas interessados na característica sonora particular do amplificador. O mesmo ocorre com os falantes, que, no caso do *stack* (pilha), geralmente são de quatro falantes de 12 polegadas, selecionados de acordo com a construção da caixa e o tipo de falante. Um dos modelos populares nesse período foi o falante *Celestion* (Celeste), que produziu diversos modelos e foi incorporado em muitos gabinetes de marcas diferentes.

Um amplificador possui um painel de regulagem, geralmente com controles para o volume, o ganho da distorção e a equalização de agudos, médios, graves e presença. O guitarrista escolhe a combinação desejada. Cada equalizador interfere significativamente no timbre, e, dependendo de como o instrumentista o regula, ele pode produzir diversas texturas de distorção. No *heavy metal*, isso exige um alto nível de técnica. Herbst aponta

³⁰ “While initially distortion was discovered from broken amplifiers, it soon became a desirable sound. Some early electric guitar pioneers would slash their speakers or dislodge the tubes in their amplifier to create their distorted sounds”

as complexidades da distorção e os elementos que interferem em sua produção: “vibração das cordas, captadores, cabos, pedais de efeito, pré-amplificadores e amplificadores valvulados de alta potência, distorção do falante³¹ e escolha do microfone e posição” (Herbst, 2017). Além disso, a distorção é desejada como sua principal fonte de “peso”, e quando uma distorção é bem produzida, é sentida de forma impactante - os músicos de metal utilizam esta expressão para dizer se a banda é pesada ou não. É importante ressaltar que o resultado final depende também da bateria e voz, principalmente. Todas estas regulagens são determinantes esteticamente para o guitarrista, e produzem texturas diversas da distorção. Herbst fornece uma explicação técnica sobre a atuação desses amplificadores na produção da distorção:

Distorção de válvula é atingida quando o sinal é amplificado além da capacidade de fidelidade de reprodução. O sinal é empurrado contra a fonte de potência, causando corte e resultando em um formato de onda modificado (Doyle 1993: 56). As arestas são arredondadas pelas válvulas de potência e pela saída do transformador, intensificando predominantemente até harmônicos que adicionam calor e presença (Doylee 1993: 57). Empurrando o sinal contra barreira aumenta o ruído, adiciona harmônico e tons inarmônicos, e produz um envelope harmônico embelezado de um formato de onda mais complexo (Gracyk 1996:198). O timbre se torna barulhento, áspero, mais comprimido e presente³² (Herbst, 2017, p. 26).

Na explicação de Herbst, ele mostra que o sinal é empurrado pela potência, provocando o “*clipping*” (cortando), que ocorre quando o sinal está demasiadamente alto. Além disso, um ponto importante é o timbre mais barulhento, áspero, comprimido e presente, com harmônicos adicionados que, na aplicação prática, são imediatamente necessários. Certamente, para atingir o peso da distorção e o espectro de frequência correto, uma regulação precisa é fundamental. Os graves contribuem potencialmente ao peso sonoro, retendo a transparência da nota, enquanto que os agudos aumentam a

³¹ Falantes são as saídas de som de uma caixa.

³² “*Tube distortion is achieved when the signal is amplified beyond the capability of fidelity reproduction. The signal is pushed against the power supply causing clipping and resulting in a modified waveform (Doyle 1993:56). The edges are rounded off by the power valves and output transformer, predominantly intensifying even harmonics that add warmth and presence (Doyle 1993: 57). Pushing the signal against a barrier enhances noise, adds harmonic and inharmonic overtones, and produces a flatter dynamic envelope of a more complex waveform (Gracyk 1996: 111ff). The timbre becomes noisier, rougher, more compressed and present.*”

agressividade, Mynnet (2012) e Herbst (2017), ambas características desejadas pelos guitarristas do gênero.

Diversas características são atuantes na distorção produzida pelos amplificadores valvulados, desde a “clippagem” produzindo a uma onda sonora modificada, adicionando harmônicos e presença, até os falantes, que também contribuem para essa distorção. Para um guitarrista de *heavy metal*, a busca pela distorção certa é geralmente a tarefa mais importante, pois a distorção provê a massa pesada, tão desejada, mas com diminuição da percepção sonora das alturas, dependendo do registro, quantidade de notas, equalização ou ganho da distorção. Assim, o equilíbrio entre estes dois hemisférios é um empenho constante do guitarrista, que inclusive precisa adaptar sua forma de tocar para atingir os efeitos desejados. As figuras abaixo (5, 6) mostram um cabeçote Marshall utilizado na época, e dois modelos de caixa Laney, do tipo quatro de doze (4x12), sendo o da esquerda com a armação reta e o da direita com armação angulada. Segundo os guitarristas, esses dois modelos de caixa têm sonoridades distintas.

Figura 5. Cabeçote de guitarra Marshall



. Fonte: Marshall Amplification website.³³

³³ Disponível em: <https://www.marshall.com/us/en/amplifiers> acesso em: 23 de ago. de 2024..

Figura 6. Caixas 4x12 Laney.



Fonte: Laney Amplification website.³⁴

1.3.3 Pedais

Os pedais de efeito desempenham um papel significativo no universo do instrumento. Paralelamente ao desenvolvimento dos amplificadores, pedais de distorção foram criados na década de 1960 como uma alternativa ao uso da distorção, sem que o amplificador fosse danificado (Sunnerberg, 2019, p. 7). Basicamente os pedais de distorção são utilizados de três formas: adicionando o efeito da distorção no canal limpo (*clean*); aumentando a própria distorção do amplificador, estes conhecidos como *overdrive*³⁵, esta função de aumentar a distorção do amplificador é conhecida por *boost* e no português foi paralelamente traduzida por “empurrar” ou pela expressão “empurrar o amplificador”; utilizando os pedais “pré-amp”, que são ligados na entrada traseira do amplificador, chamada de *Return* (Retorno), geralmente simuladores de amplificadores, substituindo a distorção deste pela do pedal.

Diversas empresas produzem pedais de efeito, algumas especializadas em guitarras e outras focadas exclusivamente nesse tipo de equipamento. Sem dúvida, a marca mais popular é a *Boss Corporation*, que produziu modelos como *Boss Overdrive OD-1* (Figura 7), considerado pela própria empresa como o primeiro pedal desse tipo, em 1978³⁶, e o *Boss DS-1 Distortion* (Figura 7), no mesmo ano. Além desses, muitos outros modelos subsequentes foram desenvolvidos. Em 1978, a *Eletro-Harmonix* lançou o primeiro pedal simulador de válvulas, sendo o mercado de pedais simuladores um dos que mais cresce atualmente, com diversos modelos de simulação dos amplificadores.

³⁴ Disponível em: <https://www.laney.co.uk/amps> acesso em: 23 de ago. de 2024.

³⁵ Não foi encontrado uma tradução muito clara, contextualmente é algo como “saturação”.

³⁶ Ano de fabricação disponível na história do modelo no site oficial da marca.

Esses pedais têm como objetivo simular a distorção dos amplificadores clássicos em uma interface portátil como de um pedal.

Os pedais são estruturas pequenas, geralmente metálicas, que ficam no chão, conectando a guitarra ao pedal e o pedal ao amplificador. Cada pedal possui um painel específico de potenciômetros para regulagens do efeito que será adicionado, similar ao amplificador. Abaixo do painel, há a área em que o guitarrista pisa em um interruptor, acionado por um movimento de alavanca, que liga e desliga o efeito. Todo pedal possui legendas indicando os canais de entrada, chamados de *input*, e os de saída, chamados de *output*. O guitarrista deve conectar as entradas e saídas corretas conforme as especificações do pedal. A configuração de pedais, amplificadores, cabos e demais componentes que contribuem para a produção do timbre é chamada de *setup* (configuração).

Há diferenças na aplicação desses pedais. Como mencionado anteriormente, os pedais de *distortion* possuem alto ganho, conectados ao canal *clean* do amplificador, enquanto os pedais de *overdrive* funcionam como *boosts* da distorção do amplificador. Por sua vez, os *pré-amps* simulam a distorção de um amplificador, conectado à entrada *return* no painel traseiro do amplificador. A cadeia de ligação funciona diferente para cada um deles.

Para conectar um pedal de efeito, é necessário, no mínimo, dois cabos de entrada do tipo P10. A guitarra é conectada ao pedal por um cabo P10 e o sinal sai do pedal para o amplificador por outro cabo P10, sendo este conectado ao canal *clean* ou de baixo ganho, dependendo do modelo do amplificador.

Na Figura 7, são apresentados dois *setups* distintos. No primeiro, um cabo P10 conecta a guitarra à entrada (*input*), um Boss DS-1 *Distortion*, que regula a quantidade de distorção, *level* (nível) e *tone*, sai do pedal (*output*) e entra no canal sem distorção do amplificador. O guitarrista pisa no interruptor para ligar o efeito e o pedal adiciona a distorção e também a equalização do *tone* sobre a equalização do amplificador, produzindo uma nova regulagem. Neste caso, a distorção é produzida pelo pedal, e os controles de ganho do canal são complementares.

Figura 7. Pedais. Da esquerda para direita: pedais *Boss Overdrive* e *Boss Distortion*.



Fonte: Amazon website.

1.3.4 Técnicas da guitarra elétrica

A execução do instrumentista, seu conhecimento e habilidade em manipular o timbre através das técnicas idiomáticas do instrumento são fundamentais ao gênero. É completamente pertinente iniciar este tópico pelo *power chord*, os acordes mais comuns no *heavy metal*. Um *power chord* é um acorde formado somente por uma fundamental e sua quinta justa. No *heavy metal*, ele opera no registro grave do instrumento. No instrumento afinado de forma tradicional, os *power chords* possuem uma ergonomia própria (formato do acorde), geralmente performados com os dedos um e três (ou quatro) no braço do instrumento. Há também um segundo tipo de *power chord*, aqui chamado de “*power chord* de quartas”, ou eventualmente chamado de invertido, o qual o guitarrista executa³⁷ utilizando apenas um dedo no braço do instrumento. O peso do *heavy metal*, portanto, depende discursivamente de fatores que vão além do timbre, mas que precisam de sustentação, de distorção, e de uma combinação certa de intervalos para se produzir a potência sonora desejada (Walser, 1993).

A guitarra elétrica é um instrumento tocado com uma palheta e, no *palm mute* (abafado), o guitarrista palheta com o canto da palma da mão apoiada ao lado da ponte, logo no início das cordas, produzindo um abafamento. Somado ao registro grave e distorção, produz um efeito imediatamente reconhecível, com sensação de que o som é muito preenchido e comprimido, valorizando a rítmica. O impacto do *palm mute* é

³⁷ Exceto quando a afinação é “drop D” (cair) que altera a corda mais grave, abaixado 1 tom (*scordatura*) e faz com que o *power chord* tradicional em quintas seja apenas com um único dedo.

também reconhecido, por demais autores na bibliografia do gênero, por aumentar a característica rítmica por conta da redução do tempo de *sustain* (sustentação) da nota ou acorde (Mynett, 2019). Ele também produz uma variação timbrística percussiva e mais precisa quando tocada com distorção (Pillsbury, 2006, p.11), essa característica também é mencionada por Philipov como “*distinctly percussive distortion timbre*³⁸” (Philipov, 2012, p. 82). Devido ao efeito rítmico/sonoro que o *palm mute* distorcido proporciona, ele é aplicado constantemente, há também um tipo particular de *palm mute* que ficou conhecido como *gallop* (galope).

O *tremolo picking* (tremolo palhetando) é também uma articulação frequente. Nesse caso, possui duas aplicações básicas: para solos ou para *riffs*. O *heavy metal* é um gênero virtuosístico; em solos, o tremolo é empregado para provocar efeitos de velocidade, entre semicolcheias e fusas, geralmente em uma rápida sucessão de alturas, sem qualquer interrupção (Mynett, 2023).

No que se refere à execução, um tremolo bem realizado exige que o guitarrista não movimente tanto o pulso, a palheta precisa ficar bem justa a corda, com movimentos de pouca amplitude, alternadamente para baixo e para cima, em grande velocidade. Durante as passagens dos solos, a mão do braço costuma acompanhar a quantidade de figuras produzidas pelo *tremolo*, lembrando que, solos de *heavy metal*, em sua maioria, ocorrem em registros médio-agudos. Nos *riffs*, ele é aplicado geralmente no registro médio-grave, com característica mais rítmica, combinando também com o *palm mute* ou *naturale*. De modo geral, o *tremolo picking* possui maior protagonismo no metal extremo³⁹, geralmente em fusas, mas pode ocorrer nos demais subgêneros onde, combinado ao *palm mute*, produz um efeito rítmico explosivo e frenético.

O *Hammer on* e o *Pull off* também fazem parte da bagagem do guitarrista do gênero, em especial para solos, geralmente para empregar “ligados de notas”. Em uma frase com *legato*⁴⁰, os ataques das fases da onda são menos prolongados na distorção, o que produz um efeito ligeiro do som (Herbst, 2023). Esta técnica é particularmente executada quando o guitarrista deseja definir os ataques das notas quando ele liga as figuras. No caso da guitarra, executam-se as notas ligadas palhetando uma única vez, enquanto as demais ligadas apenas com a mão do braço, para tal, um toque específico dos dedos do braço produz ataques, definindo cada nota. No *hammer on* (martelar) o dedo

³⁸ Timbre distorcido distintamente percussivo.

³⁹ Este gênero é comentado no Capítulo 4.

⁴⁰ Ligaduras de notas.

pressiona a corda focando as pontas do dedo como se “martelasse” a corda, e no *pull off* (puxar) o dedo é removido da corda “beliscando” ela, os ataques ocorrem nestes instantes.

Esses recursos são geralmente utilizados em posições estratégicas de padrões de duas notas, como: tom-tom (dedo um e dois⁴¹) ou tom-tom e meio (dedo um e dedo quatro), estes geralmente dentro dos desenhos de escalas pentatônicas no braço. Os padrões que utilizam três dedos seguem sequências como: tom-tom-semitom (dedo um, dedo três e dedo quatro), tom-semitom-tom (dedo um, dedo dois e dedo quatro) ou tom-tom-tom (dedo um, dedo dois ou três e dedo quatro), saltando de cordas ou caminhando pelo braço, estes geralmente dentro de desenhos de escalas maiores, menores ou em sequências simétricas. Os recursos em pequenos fraseados de padrões, em repetições obstinatas, são geralmente chamados de *licks*⁴², uma prática existente desde o *blues* até o *heavy metal*, e que frequentemente incorpora esses recursos de ligados com *hammer on* e *pull off*.

Além disso, o *bend* (dobrar) também é incorporado no gênero, aplicado tanto em solos quanto em *riffs*. Técnica conhecida desde o *blues*, um *bend* é quando o guitarrista palheta uma nota e levanta ou abaixa a corda com a mão do braço, geralmente com o dedo 3 sobre o braço, e com os dedos 1 e 2 de apoio para dar força no movimento. Seja para baixo ou para cima, o *bend* sempre eleva a nota, de meio tom até um tom e meio, dependendo da intenção do guitarrista. Além disso, pode ser feito apenas como um pico de clímax, ou de forma oscilante como em um *vibrato*. O *bend* não é do *heavy metal*, ele é herança do *rock and roll*, que o herdou do *blues* - B.B. King é um dos ícones do *bend* e um dos maiores guitarristas de *blues*. Já no *heavy metal*, o *bend* está presente nos solos ou *riffs* e é muito raro alguma banda que não use este recurso.

O *bend* (dobrar) também é executado em combinação com o harmônico artificial, outra técnica que ganhou força tanto no *heavy metal* quanto no *hard rock*. Nesta técnica, o guitarrista palheta com o canto direito do polegar em conjunto com a palheta, é um movimento muito sutil, de alta precisão, que demanda muito estudo para executá-lo bem, e disparar um harmônico da nota em que o guitarrista toca.

Os harmônicos artificiais tornaram-se amplamente presentes no *heavy metal* a partir da década de 1980, pois a distorção aumenta seu potencial expressivo (Herbst, 2023). A partir desta era, as distorções atingem alto ganho de saturação. *Bends* com

⁴¹ Dedo um é o indicador, e dedo dois o médio, dedo três o anelar e o dedo quatro o mindinho.

⁴² A tradução literal de lick é “lamber”, mas também possui outras traduções como bater ou atacar, estas representam melhor o contexto deste recurso.

harmônicos artificiais oscilantes produzem um efeito bastante expressivo e de alta energia quando empregados nos *riffs* ou solos.

Concluindo este tópico, é importante ressaltar o papel das alavancas, um recurso também amplamente utilizado no heavy metal. Diferentemente dos demais elementos mencionados, as alavancas não estão presentes em todas as guitarras; geralmente, as fabricantes produzem um modelo que pode ser encontrado com ou sem esse componente. A alavanca é colocada na ponte do instrumento, é um componente metálico e é rosqueado no encaixe da ponte, possui molas na parte interna do corpo para gerar o movimento - o guitarrista pressiona a alavanca e a ponte, por meio das molas, faz o movimento para fora do corpo, criando um efeito de *vibrato* ou *glissando*, dependendo da intenção do guitarrista - já era popular desde o *rock and roll*, com guitarristas como Jimmy Hendrix.

Existem dois tipos de pontes com esse recurso: as pontes tremolo padrões, que foram introduzidas nos modelos *Stratocaster*; e a ponte chamada de flutuante, introduzida pela companhia *Floyd Rose*. Estas últimas permitem um movimento tanto para baixo quanto para cima, e o corpo do instrumento possui uma abertura em volta da ponte, possibilitando ambos os movimentos. Além disso, possuem um sistema de microafinação, com pequenas chaves giratórias na região da ponte, similar à microafinação dos instrumentos de cordas da orquestra sinfônica⁴³. As alavancas são utilizadas muitas vezes em solos, em diversos registros, e também em combinação com os harmônicos artificiais, o que resulta em um efeito potente de oscilação.

1.3.4 Contrabaixo e Bateria

O contrabaixo e a bateria são frequentemente referidos entre os músicos como “cozinha”, e, no *blues*, as levadas do contrabaixo são uma camada elementar do estilo. O contrabaixo elétrico, tradicionalmente, possui quatro cordas, também com captadores. Seu corpo é maciço (*solid body*⁴⁴) e possui um desenho semelhante às guitarras elétricas, mas com certa modificação. Assim como na guitarra elétrica, o contrabaixo também tem potenciômetros, que podem variar conforme o modelo; em geral, apresenta um potenciômetro de ganho (volume) e de *tone* (tom). O instrumento também utiliza amplificadores e pedais, desenvolvidos especificamente para suas características. Durante

⁴³ Violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

⁴⁴ Corpo sólido.

o período de 1970 a 1979, algumas marcas populares de contrabaixos incluíam a *Gibson*, com o modelo L-95 (figura 8), e o *Fender Precision* (figura 9, 10), entre outras.

A bateria é um instrumento originário do *jazz* norte-americano, composto por diversos instrumentos montados para serem tocados por um único instrumentista. Na época, era basicamente formada por um bumbo, que ficava no chão, acionado por um pedal, e um chimbau, composto por dois pratos colocados um sobre o outro, com uma barra de metal no centro que, por meio de um pedal, regulava a abertura de ambos os pratos. Além disso, a bateria conta com uma caixa, um ou dois tons, e um surdo, dispostos em frente e ao lado do instrumentista; os pratos, que são geralmente um ou dois de ataque, além do prato de condução. O instrumentista executa as peças com um par de baquetas, exceto no bumbo, acionado por um pedal com um batedor que golpeia a pele. Essa configuração é chamada pelos instrumentistas de *kit* básico (figura 11).

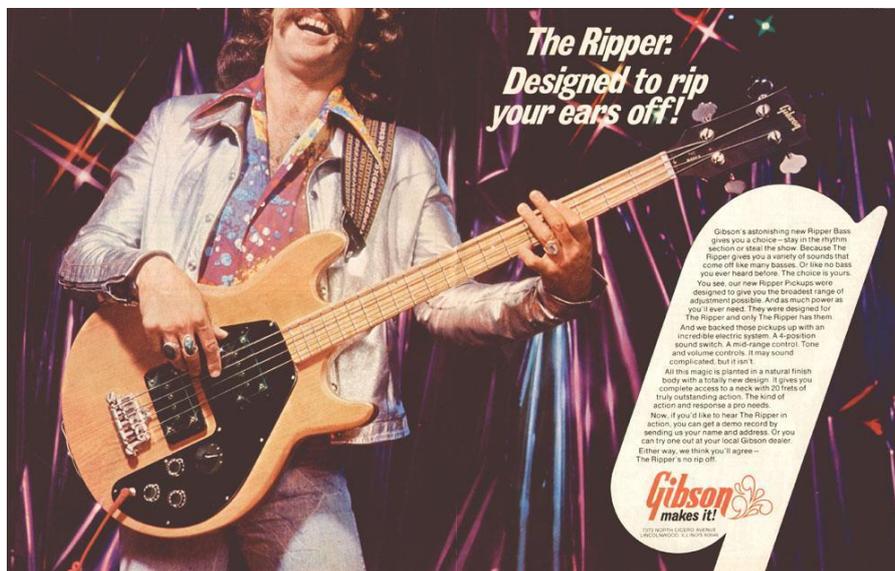
A atuação desses instrumentos apresenta algumas variações. No *blues*, o contrabaixo geralmente possui uma levada mais moderada em andamento, com a função de criar o território harmônico, divergindo da linha voz da guitarra. A bateria, por sua vez, acompanha e simultaneamente sustenta as demais vozes com os chamados “*grooves*”, que são padrões rítmicos, especialmente entre bumbo e a caixa, enquanto os pratos dão a condução nos tempos do compasso.

No *rock and roll*, especialmente no chamado *proto-metal*, essa dinâmica se alterou. Nesta pesquisa, as impressões dessa mudança ocorrem devido ao *riff* da guitarra distorcida. Os contrabaixistas procuram criar linhas de contrabaixo que, satisfatoriamente, dobram a guitarra, mas que também possam divergir dela, encontrando espaço onde for possível. Muitas vezes, a forma mais fácil de alcançar o equilíbrio está na redução da quantidade de guitarra, permitindo que o contrabaixo conduza, como ocorre no *blues*.

Nas quatro bandas discutidas até então, a guitarra elétrica é um elemento forte, enquanto o contrabaixo dobra, claro que com diversos floreios e embelezamentos. Em outras palavras, a guitarra parece guiar o contrabaixo, e não o contrário. No entanto, há exemplos em que o contrabaixo retoma seu papel na condução, com a guitarra adicionando apenas camadas. Logicamente, a relação do contrabaixo e bateria está sendo guiada pelo *riff*; essa mudança nas relações entre os instrumentos já começa a ficar aparente entre essas bandas do *proto-metal*. O caso da bateria é que as levadas, além de uma quantidade maior de notas empregadas, tanto no bumbo quanto no prato e no

andamento acelerado, também acompanham a agressividade do *riff*, como por exemplo em *War Pigs* do *Black Sabbath*, com diversos ataques em homorritmias com o *riff*.

Figura 8. Contrabaixo Gibson L-95.



Fonte: FlyGuitars website.⁴⁵

Figura 9. Contrabaixo Fender Precision.



Fonte: RetroFret website⁴⁶.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.flyguitars.com/> acesso em 24 ago. de 2024.

⁴⁶ Disponível em: <https://retrofret.com/default.asp?ProductID=6411&CartID=> acesso em 27 ago. de 2024.

Figura 10. Geezer Butler (*Black Sabbath*) com um Fender Precision



Fonte: Yahoo website.

Figura 11. Ian Paice (*Deep Purple*).



Fonte: Pinterest website.

1.3.5 Voz

A voz no *heavy metal* acompanhou o fluxo natural do instrumental, apresentando a mesma intensidade, energia e agressividade. Neste período, a voz era predominantemente masculina, e, nos álbuns analisados, ela exibe algumas características notáveis, começando pelo nível virtuosístico de certas bandas, em especial *Deep Purple* e *Led Zeppelin*. Esta última, apesar de apresentar uma voz masculina, soa aguda; o mesmo se aplica ao *Deep Purple*. No caso do *Black Sabbath*, o vocalista Ozzy Osbourne possui um registro que soa naturalmente acima do tenor. Em *Steppenwolf*, a voz soa quase como se o vocalista não quisesse cantar, soando largado e de “qualquer jeito”, como um rebelde. Mas além disso, um dos elementos mais marcantes, possivelmente, é a forma como a saturação do timbre vocal também foi desejável nessas bandas, através de gritos. Este recurso provoca um timbre que, de certa forma, se aproxima da guitarra elétrica, saturando a sonoridade, mas ainda mantendo notas musicais audíveis. O uso do grito não é uma novidade; ele já ocorria no *blues*, que provavelmente foi a principal inspiração. Contudo, nesta época, torna-se um recurso desejável e consciente no *rock and roll*, especialmente no *heavy metal*, que se interessa pela alta saturação. Ademais, as performances dos vocalistas também são icônicas, possivelmente as mais emblemáticas em um concerto de *rock and roll* e *heavy metal* nesse período.

Figura 12. Robert Plant (Led Zeppelin)



Fonte: *De Rocanrol website.*

1.4 Unidade extramusical

O heavy metal possui características que vão além da música; essas características são tratadas aqui como extramusicais. No seu ascendente⁴⁷, já era comum a moda de cabelos compridos entre os músicos, e observa-se a presença da extravagância, além de elementos associados ao “hippie” ou ao “psicodélico”, como roupas largas, numerosos acessórios, colares, pulseiras, estampas florais, peles de animais e uma variedade de cores. Ao considerar especificamente as quatro bandas citadas, é possível notar algumas diferenças, como o uso mais frequente da cor preta, especialmente em roupas de couro, como jaquetas (figuras 13, 14), como visto em *Black Sabbath* e *Deep Purple*. O vocalista Robert Plant, do *Led Zeppelin*, tornou-se muito conhecido por suas performances furiosas, com jaquetas abertas, calça jeans e um estilo raivoso de cantar (figura 15).

⁴⁷ *Rock and roll.*

Figura 13. Vestimentas de *Black Sabbath* em foto promo⁴⁸



Fonte: wikipedia website.

Figura 14. Vestimentas de *Deep Purple*.



Fonte: tonyfrank website.

⁴⁸ Promocional, fotos para divulgar a banda.

Figura 15. *Led Zeppelin* em performance.



Como mencionado anteriormente, o termo *heavy metal* aparece, de fato, pela primeira vez na canção *Born to be Wild* de *Steppenwolf*:

*I like smoke and lightnin'
Heavy metal thunder
Racin' with the Wind
And the feelin' that I'm under*⁴⁹

Na canção, o personagem é um motociclista que relata sua experiência ao andar em sua moto. O tom de adrenalina, de ultrapassar limites, de não se importar com nada e simplesmente fazer o que deseja, é sentido com certa agressividade. O termo *heavy metal* refere-se, na realidade, à motocicleta, mas a canção contribuiu para que o termo fosse popularizado. Assim, essa identidade foi cooptada por diversas bandas seguintes, como *Judas Priest*, uma das maiores bandas de *heavy metal* da década. No caso do *Black Sabbath*, alguns elementos já se distanciam, em certo grau, do *rock and roll* da época, especialmente pelo uso de temas obscuros, como o ocultismo, além de críticas sociais. O próprio nome da banda, Sabá Negro (na tradução livre), já sugere algo amedrontador, considerando sua origem em um contexto social ocidental de tradição cristã. Na música *War Pigs*, do *Black Sabbath*, há passagens bastante agressivas:

*Generals gathered in their masses
Just like witches at black masses*

⁴⁹ Eu gosto de fumaça e raio, trovão de metal pesado, correndo com o vento e o sentimento de que estou dentro (tradução nossa).

*Evil minds that plot destruction
Sorcerer of death's construction
In the fields, the bodies burning
As the war machine keeps turning
Death and hatred to mankind
Poisoning their brainwashed minds
Oh lord, yeah!*⁵⁰

O excerto pertence ao primeiro verso da canção e, desde o início, apresenta uma crítica aos militares, comparando-os a um ritual tenebroso em que manipulam o mundo, levam guerras à sociedade, matam pessoas e provocam a manipulação das mentes. O tom é muito agressivo, palavras como *destruction* (destruição), *bodies burning* (corpos queimando), *death* (morte), *hatred* (ódio) e *brainwashed* (lavagem cerebral). Este tom possui uma dimensão política, com conotação apocalíptica, rebelde e provocadora. Outra faixa, como *Jack The Stripper* (Jack o Estripador⁵¹), apesar de textualmente ser muito subjetiva e não conter nada em tom agressivo, tem um título que, por si só, já causa espanto, por remeter a um episódio de horror na história da cidade de Londres, Inglaterra.

Outro trecho a ser analisado é o da música *Highway Star*, em que os versos iniciais dizem:

*Nobody gonna take my car
I'm gonna race it to the ground
Nobody gonna beat my car
It's gonna break the speed of sound
Ooh, it's a killing machine
It's got everything
Like a driving power
Big fat tires and everything*⁵²

A letra, nesse trecho, sugere que o personagem dirige um carro e o leva ao limite, como em uma corrida. Nesse momento, transmite-se uma mensagem de adrenalina, correr limites e uma selvageria destemida, similar àquilo que se encontra em *Born to be Wild*.

⁵⁰ Generais reunidos em suas missas, iguais às bruxas em missas negras. Mentas malignas que tramam destruição, feiticeiro da construção da morte. Nos campos, corpos queimando, como a máquina de guerra que continua girando. Morte e ódio à humanidade, envenenando suas mentes com lavagem cerebral (tradução nossa).

⁵¹ Famoso assassino em série do bairro de *Whitechapel*, Londres/Inglaterra no século 19. Lembrando que este título foi exclusivo das cópias estadunidenses do álbum *Paranoid*.

⁵² Ninguém irá pegar meu carro, vou correr com ele até o chão. Ninguém irá vencer meu carro, ele vai quebrar a barreira do som. Ohh, é uma máquina matadora, tem tudo. Como uma força motriz, pneus grandes, grossos e tudo mais (tradução nossa).

Nos elementos visuais, há uma tradição no uso de escritas estilizadas e personalizadas para as bandas, popularmente chamadas de *logo*. No entanto, na época, a prática ainda era incipiente. Assim como os logos, as capas de álbuns tornaram-se uma porta de entrada fundamental para a identidade visual das bandas. Os exemplos a seguir são de *Black Sabbath: Self-title* (1970), *Paranoid* (1970), figura 16, e *Sabbath Bloody Sabbath* (1973) na figura 17. Na capa de *Black Sabbath* (figura 16), observa-se uma mulher trajando vestido preto em uma floresta, com o terreno negro, ao lado de uma casa com aspecto envelhecido, sujo e mórbido, evocando algo muito sinistro e misterioso.

Em *Paranoid*, lançado no mesmo ano, a capa apresenta um homem trajando roupas que remetem a uma fantasia medieval, com um capacete que aparenta ser para motocicleta e empunhando uma espada, desfocado com cores em neon⁵³. Em *Sabbath Bloody Sabbath* (figura 17) os elementos ocultistas fazem sua primeira aparição em uma capa da banda; há um homem em uma cama, seminu, sendo importunado por anjos tanto masculinos como femininos, com um crânio e tentáculos que terminam em mãos animais, com o número 666 abaixo do crânio. Este número, na literatura bíblica, em especial do novo testamento, refere-se ao “número da besta”: “Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento calcule o número da besta, porque é número do homem; e seu número é seiscentos e sessenta e seis.”, conforme capítulo de Apocalipse 13:18. A besta é interpretada como o próprio diabo. A capa de *Sabbath Bloody Sabbath*, introduz, de forma simbólica, elementos obscuros à identidade visual da banda.

Os exemplos de *Deep Purple* incluem os álbuns *Deep Purple* (1969), *Burn* (1974), representados na figura 18, e *Machine Head*, na figura 19. Na capa de *Deep Purple*, em cores cinzas, conta com diversos instrumentos e figuras humanas e animais em uma paisagem surrealista. Em *Machine Head*, os integrantes estão na capa, em uma imagem distorcida, e em *Burn*, estão somente como velas, derretendo. Visualmente, as capas de *Deep Purple* não são agressivas como em *Black Sabbath*, mas ainda há um tom surrealista misterioso. Além disso, a banda manteve um padrão na estética do logo no *Deep Purple* e em *Burn*.

Os exemplos de *Led Zeppelin* também apresentam elementos de choque, a começar pelo nome da banda que faz referência ao dirigível LZ 129 Hindenburg,

⁵³ O guitarrista Tony Iommi em entrevistas dadas sobre a história do álbum *Paranoid* afirmou que originalmente a capa se chamava *War Pigs*, mas a banda decidiu mudar para *Paranoid* sem trocar a arte. O website *Whiplash* possui uma matéria a respeito desta afirmação, disponível em: https://whiplash.net/materias/news_744/319364-blacksabbath.html, acesso em 29, ago. 2024.

produzido pela companhia de dirigíveis *Zeppelin*, que tragicamente se acidentou em Lakehurst, Nova Jersey, nos Estados Unidos, em 6 de maio de 1937, por uma imensa explosão provocada pelo combustível de gás hidrogênio, altamente inflamável, matando passageiros, tripulantes e uma pessoa em solo.

A capa de *Led Zeppelin* (1969), na figura 20, utiliza uma das fotos tiradas no momento do acidente. Na imagem, é possível ver o dirigível envolvido em chamas ao tentar atracar em seu mastro de amarração, que é a torre abaixo. A capa de *Led Zeppelin II* (1969), na figura 20, mostra uma imagem de oficiais militares, com alguns rostos trocados pelos membros da banda. Pode-se ver uma silhueta branca de um dirigível atrás, envolvida com chamadas no canto direito. Por sua vez, a capa de *Led Zeppelin IV* (1971), figura 21, não apresenta logo nem subtítulo, sendo composta por uma pintura a óleo de um camponês, colocado sobre uma parede. Visualmente é bastante sofisticada, a capa dá um tom mais artístico à identidade visual da banda. De maneira geral, nos exemplos dados, observa-se algum elemento de choque ao mesmo tempo que de sofisticação.

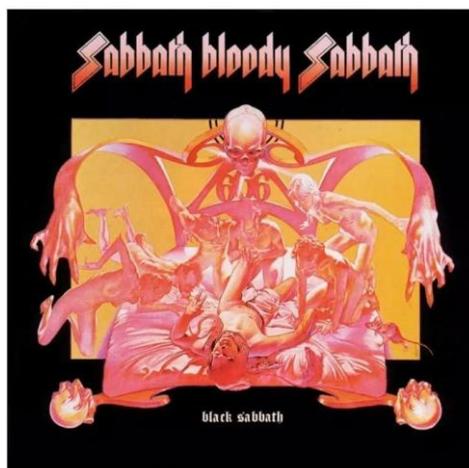
No caso da banda *Steppenwolf*, no primeiro álbum (1968), figura 22, temos os membros da banda na capa, nota-se que a vestimenta, cheia de acessórios e roupas extravagantes, reflete a época. Enquanto que na capa de *Monster* (1969), na figura 22, os integrantes da banda estão em uma caverna, só com calças *jeans* e sem vestimenta na parte de cima do corpo, as cores são escuras e há uma pintura ornamental acima. Esta capa já possui um grau de agressividade maior, despojado e selvagem, além de que, o título *Monster* (monstro), é forte pelo próprio teor da palavra. No álbum *Steppenwolf 7*, figura 23, os integrantes estão em um deserto, novamente com roupas despojadas, acima deles, aparecem dois crânios desenhados o que aumenta o grau da agressividade, pois os crânios são simbolicamente associados à morte nas sociedades ocidentais.

Figura 16. *Black Sabbath* (esquerda) e *Paranoid* (direita)



Fonte: Amazon website.

Figura 17. *Sabbath Bloody Sabbath*.



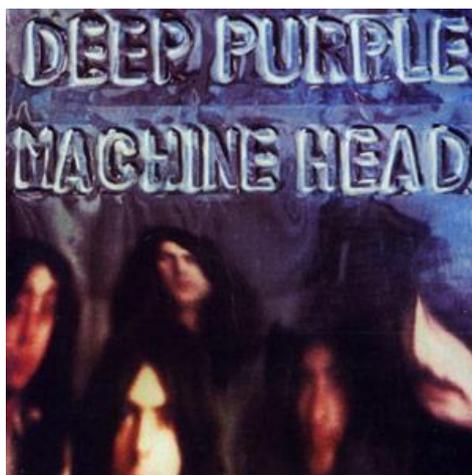
Fonte: Amazon website.

Figura 18. *Deep Purple* (esquerda) e *Burn* (direita)



Fonte: Amazon website.

Figura 19. *Machine Head* do *Deep Purple*.



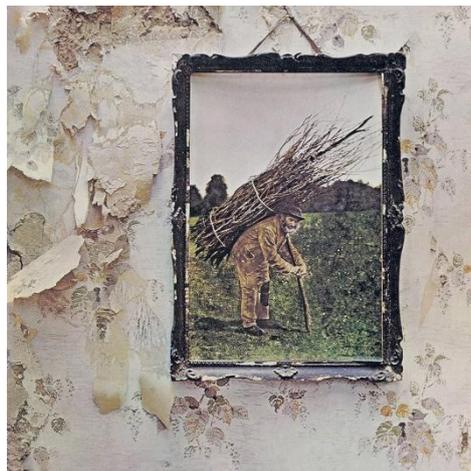
Fonte: wikipedia website.

Figura 20. Led Zeppelin (esquerda) e Led Zeppelin II (direita)



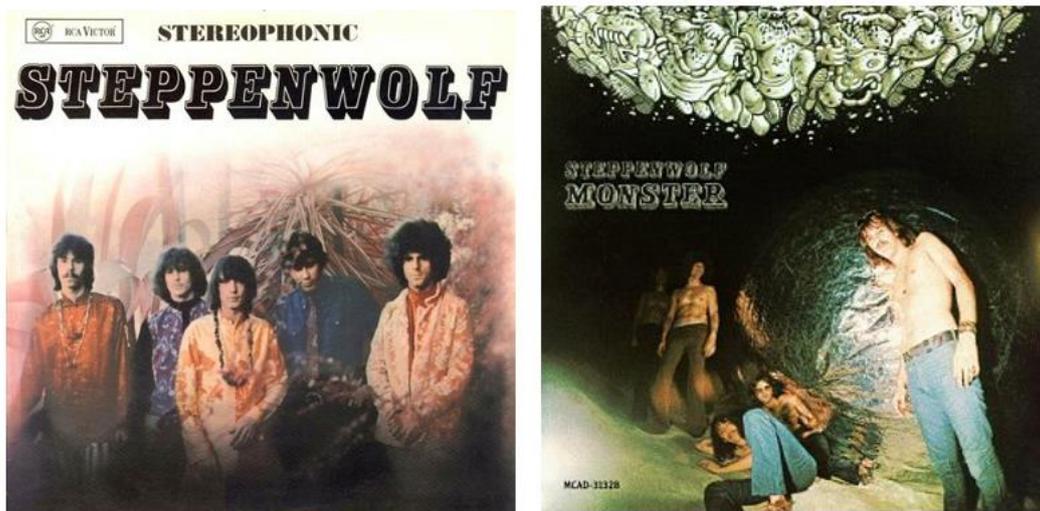
Fonte: Amazon website.

Figura 21. Led Zeppelin IV



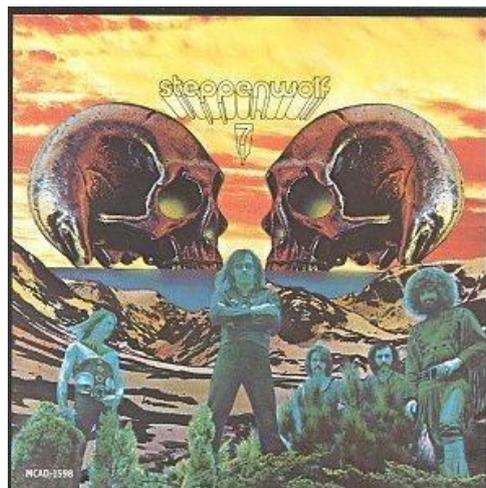
Fonte: wikipedia website.

Figura 22. *Steppenwolf e Monster.*



Fonte: Amazon e Wikipedia websites.

Figura 23. *Steppenwolf 7*



Fonte: Wikipedia website.

1.5 Observações

O objetivo destas observações é dar um panorama sobre as impressões dos álbuns ouvidos, a arte das capas e as letras de versos para se ter um ponto inicial de análise do contexto geral do trabalho destas bandas. Ressaltamos que estas impressões são, obviamente, de interpretação do apreciador. As quatro bandas apresentam diversas dimensões, entre musicais e extramusicais. Na formação instrumental, todas possuem guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, bateria e voz, com algum instrumento eventualmente discrepante, como o órgão elétrico. No campo sonoro, todas são saturadas: empregam o uso da distorção na guitarra elétrica como camada sonora mais evidente. No campo composicional, a forma predominante é estrofe e refrão (canção), mas *Sabbath*, *Purple* e *Zeppelin* também trabalham com outras formas.

No *Black Sabbath*, o instrumental destaca o *riff* como unidade temática predominante, acompanhado por uma distorção bastante saturada. Além disso, as capas dos álbuns apresentam temas ocultistas e obscuros, e também abordam certa crítica social. Já o *Deep Purple* se caracteriza por arranjos que incorporam uma variedade de vocabulários musicais além do rock and roll, com uma voz masculina que atinge registros altos e gritados. O *riff* também é uma unidade temática predominante no instrumental. As capas dos álbuns e as letras apresentam temáticas diversas.

Em *Led Zeppelin*, as guitarras são também saturadas, predominantemente pelo *riff*. A voz possui um pouco de saturação, e as capas trazem elementos de choque, com certa semelhança ao *Black Sabbath*. Ambas as bandas, em seus primeiros trabalhos, buscam uma assinatura temática característica: *Black Sabbath* através do ocultismo; *Led Zeppelin* com o dirigível explodindo; *Steppenwolf* também possui guitarras saturadas, com *riff* muito operante. Há uma rápida mudança visual em *Steppenwolf*, nos trabalhos iniciais, como no álbum *self-title Steppenwolf*, a banda aparece com roupas floridas e acessórios; posteriormente, adota um estilo mais casual, com cabelos mais compridos e elementos de choque, (*Monster* e *Steppenwolf* 7).

Na música homofônica cancionista, geralmente se espera que as camadas ouvidas sejam a melodia principal e o acompanhamento. No entanto, nas bandas analisadas, o *riff*, que apesar de ser um elemento de acompanhamento, destaca-se tanto quanto a melodia da voz, principalmente pela distorção muito saturada. Outra observação notável é a sua escrita, com os elementos característicos do *riff*. Dessa forma, surge uma pergunta: o que é, afinal, o *riff*? Ele é diferente no *heavy metal*? Se sim, é possível identificar essas

diferenças? Além disso, como ficam a bateria, o contrabaixo e a voz em relação ao *riff*?
Aparentemente, existe uma “língua” comum entre as quatro bandas, percebida de forma sonora e intuitiva, mas que língua é essa?

CAPÍTULO 2: QUESTÕES DE METODOLOGIA

2.1 A consolidação do Heavy Metal e desenvolvimentos mais tardios

No final da década de 1970, uma segunda onda de bandas de *heavy metal* emergiu, popularizando ainda mais o gênero. Esse momento foi determinante para a história do *heavy metal*, resultando na sua fragmentação em diversos subgêneros na década seguinte (Lilja, 2009). Essa nova fase teve como destaque bandas como: *Judas Priest*, *Motörhead*, *Iron Maiden*, *Saxon*, e ficou conhecida como *new wave of british heavy metal* (nova onda de *heavy metal* britânico) ou “*NWOBHM*”. No entanto, Lilja renomeia esse marco por *new wave of european heavy metal* (Lilja, 2009), devido às bandas contemporâneas britânicas que também estavam fazendo a mesma música.

O que consolida o heavy metal não se restringe apenas à atividade das bandas ou à mudança dos elementos musicais e extramusicais, mas também à estrutura de uma cena específica voltada para o gênero. A primeira onda, composta por bandas como *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* e *Deep Purple*, não atraiu apenas a atenção do público, mas também de gravadoras e produtores, que perceberam a repercussão comercial dessas bandas. A geração seguinte, formada principalmente por *Judas Priest*, *Motörhead*, *Accept* e *Saxon*, consolidou-se com todas as bandas tendo seus primeiros trabalhos lançados ainda nesta década, *Rocka Rolla* (1974) de *Judas Priest*, *Motörhead* (1977) *Accept* (1979) e *Saxon* (1979).

Nos Estados Unidos, há também uma grande movimentação entre as bandas como *Iron Butterfly*, *Blue Cheer*, *Aerosmith*, *Kiss* (Beijo) e a banda Van Halen, do icônico guitarrista Eddie Van Halen (figura 24). O lançamento do primeiro álbum da banda, *Van Halen* (1978), marcou a história da guitarra elétrica, modificando o modelo *stratocaster*, com as técnicas do *tapping*⁵⁴. A diferença destas bandas é que elas também ficaram conhecidas por *hard rock*, gênero paralelo e que tem tanto semelhanças quanto diferenças, musicais e extramusicais, com o *heavy metal*.

Judas Priest também se destacou por seu estilo visual marcante, com jaquetas e calças de couro preto e diversos acessórios metálicos. A banda *Kiss* causou grande

⁵⁴ Técnica em que o guitarrista dedilha sobre o braço da guitarra, possibilitando maior velocidade de notas.

impacto visual na época, com o uso de maquiagens, trajes em preto e branco e cabelos extravagantes, sendo considerada uma das bandas mais influentes no gênero.

Figura 24. Eddie Van Halen



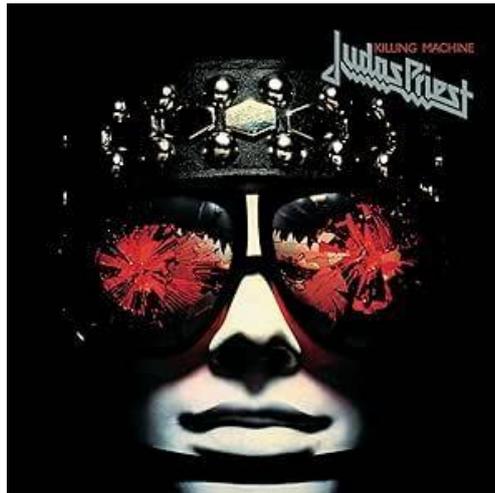
Fonte: *Reddit website.*

Figura 25. Judas Priest



Fonte: *Mundo Metal website.*

Figura 26. *Killing Machine de Judas Priest*



Fonte: Amazon website.

Figura 27. Roupas extravagantes de Kiss



Fonte: Facebook website.

2.2 Gênero vs. Estilo (Subgênero)

Com tantas características que o heavy metal possui, certamente a discussão sobre gênero e estilo, assim como suas diferenças, é necessária. Aliás, são diferentes? Em *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre* (2001), Moore problematiza as distinções entre os dois conceitos e aponta quatro formas de compreender essas diferenças:

Primeiro, o estilo se refere à maneira de articulação de gestos musicais e é melhor considerado como imposto a eles, em vez de intrínseco a eles. Gênero se refere à identidade e o contexto destes gestos. Essas distinções podem ser caracterizadas em termos de ‘no que’ uma obra de arte é estabelecida (genre) e ‘como’ ela é realizada (estilo)⁵⁵ (Moore, 2001, p. 441).

Moore inicia a discussão esclarecendo que os objetos analisados são maneiras de articulação de gestos musicais e que, no estilo, eles são impostos, não sendo intrínsecos. Isso significa que há uma lente interpretativa e um imaginário sobre essas maneiras. No gênero, observa-se a identidade e o contexto desses gestos, sendo que as distinções podem ser caracterizadas pela forma como uma obra de arte é configurada ou definida, no caso do gênero, e como ela é realizada de fato, que é o estilo. Essa primeira consideração já é bastante provocativa, pois nos leva imediatamente à reflexão de que o gênero é uma idealização previamente estabelecida, enquanto o estilo é a sua concretização. No entanto, acrescentamos uma observação: a concretização depende diretamente da leitura dessa idealização, que pode não corresponder fidedignamente à sua realização.

Transportando essa primeira consideração de Moore para o universo do heavy metal, alguns fãs ouvem *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin* e aprendem que aquilo é rock and roll. Os gestos musicais presentes em bandas como *Black Sabbath*, como os *riffs*, não são exclusivos dessa banda, sendo aprendidos de grupos anteriores. Tanto *Led Zeppelin* quanto *Black Sabbath* utilizam *riffs* com *power chords* e guitarras distorcidas. Assim, os fãs tornam-se músicos, formam suas próprias bandas e carregam o imaginário de que estão tocando *rock and roll* (estabelecido). No entanto, sua realização tem duas vias, pode concordar com o estabelecido (*rock and roll*) ou apresentar diferenças e contribuir para algo diferente, e ser chamado futuramente de *heavy metal*, se tornando um novo gênero, criando, do ponto de vista aqui, um ciclo em que um gênero se torna um estilo, e um estilo se torna um gênero.

Na segunda consideração, Moore continua: “Segundo, gênero, na sua ênfase no contexto de gestos, pertence mais de forma útil ao estésico, enquanto que estilo, na sua ênfase em sua maneira de articulação, pertence mais de forma útil ao poiético”⁵⁶ (Moore,

⁵⁵ *First, style refers to the manner of articulation of musical gestures and is best considered as imposed on them, rather than intrinsic to them. Genre refers to the identity and the context of those gestures. This distinction may be characterized in terms of 'what' an art work is set out to do (genre) and 'how' it is actualized (style).*

⁵⁶ *“Secondly, genre, in its emphasis on the context of gestures, pertains most usefully to the esthetic, while style, in its emphasis on their manner of articulation, pertains most usefully to the poetic”.*

2001, p. 441). Aqui, ele trabalha com dois conceitos, o de *estése* e o de *poiética*, que podem ser entendidos da seguinte forma: o estilo refere-se aos gestos musicais em si, como um *riff* de guitarra com *power chord* de uma determinada banda (*poiético*), enquanto o gênero incorpora diversos desdobramentos que a dispersão desses *riffs* provoca no imaginário para a criação, tanto nessa banda quanto em outras (*estése*). No caso do *heavy metal*, isso dispersa e cristaliza a estética do gênero por meio da guitarra elétrica e do *riff*. Não se trata apenas de uma relação entre concepção e recepção. Na terceira consideração, Moore afirma:

Terceiro, em sua concentração em de que forma o significado é constituído, gênero é normalmente explicitamente tematizado como socialmente restrito (Kallberg, Neale, Krims). Estilo por outro lado, em sua ênfase nas características técnicas e adequação, frequentemente apenas colocar de lado o social (Cope, Crocker) ou pelo menos como minimamente determinante no que diz respeito a este reino, onde é considerado em operar com negociável grau de autonomia (Green, Hebdige)⁵⁷ (Moore, 2001, p.441).

Os apontamentos aqui apresentados são extremamente relevantes. Em outras palavras, Moore argumenta que o gênero é uma construção socialmente restrita, o que se aproxima de forma sólida aos gêneros musicais do século XX. Nesse período, a indústria da música e a indústria fonográfica redefiniram o imaginário musical por meio da gravação, e a música popular conquistou espaços importantes, tanto em contextos rurais quanto urbanos, tornando-se um produto central da indústria cultural e da arte no século XX. Esses temas foram abordados por autores como Theodor Adorno⁵⁸ e Walter Benjamin⁵⁹.

Assim, um gênero musical tem uma determinada abordagem temática — mas que é um recorte socialmente construído — e o estilo refere-se a características técnicas e apropriações que rompem com esse recorte, com algum grau de autonomia. Aqui já podemos aplicar o raciocínio de Moore ao universo do *heavy metal* e seus subgêneros: o *heavy metal* tradicional possui um tema guitarrístico específico — é pesado, agressivo, com timbres massivos, mas ainda melódico, de certa forma. Essa, inclusive, pode ser uma

⁵⁷“Thirdly, in its concentration on how meaning is constituted, genre is normally explicitly thematized as socially constrained (Kallberg, Neale, Krims). Style, on the other hand, in its emphasis on technical features and appropriability, frequently simply brackets out the social (Cope, Crocker) or at least regards this realm as minimally determining, where it is considered to operate with a negotiable degree of autonomy”

⁵⁸ Ver *A Indústria Cultural e o Esclarecimento como Mistificação das Massas*, *Dialética do Esclarecimento* (Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. 2006 p. 99)

⁵⁹ Ver *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin, Walter, 2021)

síntese estética, enquanto a poética está nos elementos musicais e extramusicais que materializam essa estética, e se a maneira de articulação dos gestos alcançará o que esteticamente foi desejado.

No entanto, se os elementos musicais são caracterizados como elementos de estilo, como podemos entender os subgêneros do *heavy metal* sob essa perspectiva, uma vez que todos eles se apropriam de diversos elementos em comum? O próprio Moore aborda essa questão:

Por exemplo, diferentes autores identificam heavy metal como ambos, um estilo e um gênero. Parece ter três formas de entender essa situação. Primeiro poderia ser que, seja lá o que é '*heavy metal*', tem algumas características que pertencem a um estilo e outras que pertencem ao gênero. Segundo, poderia ser que é ambos estilo e gênero no caso que um conceito é necessariamente subsidiário do outro. Terceiro, os termos são idênticos (ou pelo menos representam epistemologias equivalentes)⁶⁰ (Moore, 2001, p.432).

Moore afirma que muitos autores identificam o *heavy metal* como um gênero e um estilo ao mesmo tempo. Ele prossegue dizendo que, seja qual for a definição de *heavy metal*, certamente há elementos que podem ser identificados tanto como estilo quanto como gênero. Dito isso, encontraremos elementos e gestos de estilo recorrentes em *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin*, assim como em bandas anteriores e posteriores, como *Judas Priest* e *Accept*? Que elementos serão preservados e quais serão modificados? Além disso, que metodologia possibilita que estes elementos sejam, ao menos, identificados?

Um ponto essencial na citação de Moore é que os elementos classificados como “de estilo” são, predominantemente, musicais. No entanto, no *heavy metal*, há uma combinação de elementos, principalmente musicais e letras, popularmente conhecido por temática entre os apreciadores e músicos do estilo. Moore faz essa distinção entre ambas, mas, na cultura do *heavy metal*, os elementos musicais e temáticos são chamados de gênero e estilo, ao mesmo tempo. O quarto apontamento que Moore faz é:

Quarto, em suas considerações de maneiras de articulação, o estilo em si opera em vários níveis hierárquicos, do global até o mais local. Em

⁶⁰ “For example, different writers identify 'heavy metal' as both a style and a genre. There seem to be three ways of understanding such a situation. First it could mean that, whatever 'heavy metal' is, it has some characteristics that pertain to style and others that pertain to genre. Secondly, it could mean that it is both style and genre, in which case one concept is necessarily subsidiary to the other. Thirdly, the terms may be identical (or at least represent equivalent epistemologies)”.

níveis globais isso é geralmente considerado socialmente constituído, enquanto que pode operar em alto grau de autonomia em níveis mais locais.⁶¹ (Moore, 2013, pg. 441).

Na última consideração, Moore argumenta que o estilo é um sistema hierárquico, abrangendo tanto o nível global quanto o local. Quando em nível global, o estilo é normalmente constituído socialmente, enquanto no nível local apresenta maior autonomia. Há também a consideração a respeito da capacidade de apropriação e autonomia do estilo na camada local. Além disso, o gênero é um sistema que opera hierarquicamente, mas com a diferença de que os subgêneros cobrem um território do gênero que os subestilos não abrangem (Moore, 2001).

Nesse sentido, quando uma cena musical, uma revista, uma gravadora ou um fã de metal afirmam que existem diferenças entre *heavy metal* e *hard rock*, não é possível formalizar essa distinção sem uma descrição detalhada do estilo de ambos os gêneros. Mesmo com a estrutura hierárquica do estilo, é necessário ir além dessa classificação para identificar as particularidades e reconhecer um vocabulário sistemático do subgênero, independentemente de haver concordância com o imaginário coletivo associado a ele (socialmente restrito).

É claro que tanto a análise da hierarquia do estilo de uma banda quanto a do sistema hierárquico de subgêneros é uma tarefa complexa e requer diversos recortes. No artigo *A Theory of Musical Genres*⁶², Franco Fabbri, argumenta as condições de codificação, tais preocupações são vitais, como ele diz:

Um novo gênero não é nascido em um espaço vazio, mas em sistema musical que já está estruturado. Entretanto uma considerável parte das regras que o define são comuns a outros gêneros dentro do sistema, aquelas que individualizam o novo gênero são relativamente poucos. Neste contexto, é compreensível que o grupo de regras característico seja formado através da codificação daqueles cujo começo são apenas transgressões às regras de outros (Fabbri, 1980, p. 6).⁶³

⁶¹ *Fourthly, in its consideration of manners of articulation, style itself operates at various hierarchical levels, from the global to the most local. At global levels it is usually considered to be socially constituted, while it may operate with greater degrees of autonomy at more local levels.*

⁶² Uma teoria de gêneros musicais.

⁶³ *“A new genre is not born in an empty space but in a musical system that is already structured. Therefore a considerable part of the rules that define it are common to other genres already existing within the system, those that individualize the new genre being relatively few. In this context it is understandable that the characteristic group of rules is formed through the codification of those which in the beginning are only transgressions to the rules of other genres”.*

Fabbri aponta uma primeira condição muito importante para o surgimento de um gênero: ele não nasce em um espaço vazio, mas em um sistema musical já estruturado. No caso do *heavy metal*, esse espaço é o *rock and roll*, que, por sua vez, também surgiu em um sistema musical estruturado por diversas influências, como o *pop* do final dos anos 50 e 60, a *folk music*, que influenciou grupos como os *Beatles*, e a música de concerto, que também impactou bandas dos anos 60 e 70.

Certamente, todas essas influências contribuíram para o desenvolvimento do *heavy metal*. No caso da *New Wave of British Heavy Metal*, esse movimento surge em um espaço onde *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin* eram três bandas relevantes no Reino Unido. As bandas seguintes surgem em um cenário onde essas três da primeira onda ainda estão em atividade. Esses espaços transferem o sistema musical estruturado entre as bandas, fãs, revistas, selos e gravadoras, principalmente via gravação e tradição oral, com uma consideração importante: esse processo leva tempo, e uma nova onda nasce e coexiste com a anterior, muitas vezes sem uma clara distinção entre uma e outra.

Fabbri diz que a codificação de um gênero está na transgressão de outros; este argumento também é esclarecedor. Ele afirma que as regras de um gênero se tornam datadas ao mesmo tempo em que são respeitadas, e que o sucesso da codificação é decretado pela comunidade (Fabbri, 1980) e continua: “sucesso - do qual que nada tem a ver com valor estético – consiste em resposta às expectativas. Às vezes essas expectativas coincidem com as regras já codificadas, e outras com o desejo por novas codificações”⁶⁴ (Fabbri, 1980, p. 7).

Essa consideração pode ajudar a compreender por que o *heavy metal* deseja mudar, ao mesmo tempo que busca ser reconhecido como *heavy metal*. Em outras palavras, o código é codificado e datado; alguns códigos eventualmente persistem, enquanto outros mudam. Isso pode ilustrar o que ocorre com a nova onda de *heavy metal* britânico, e também na fragmentação de diversos subgêneros do *heavy metal* nos anos 1980 (Lilja, 2013). Ouvindo as bandas destas gerações diferentes, pode-se encontrar vocabulários que passam de um para o outro? O ponto em confusão é a prevalência de certos vocabulários que compreendem a codificação de base para o gênero. Em uma camada mais superficial, é mais simples perceber quando estes códigos são explicitamente contrastantes, bandas com muitos *riffs* em harmonia menor e outras com

⁶⁴ “Success - which has nothing to do with aesthetic value - consists in the answer to expectations. Sometimes these expectations coincide with rules already codified, at others with the desire for new codifications”

harmonia muito cromática, ou um grupo de bandas que não utiliza vocais com gritos e outras com gritos sem qualquer altura, por exemplo.

Para que isso ocorra, um determinado gênero precisa ter seu código decretado e persistido até o ponto de se tornar datado, sustentando alguns códigos e modificando outros (Fabbri, 1980), como já mencionado. Ele também afirma que, quanto maior a complexidade do sistema de regras de um gênero, mais ele persiste no tempo (Fabbri, 1980, p.7). Refletindo diretamente desde a nova onda de *heavy metal* britânico, o *hard rock* e a fragmentação dos anos 80, em outras palavras, é o sistema de regras expandindo e evoluindo o próprio código que foi capaz de gerar tantos subgêneros, sendo possível em grupos diferentes. Se pensamos em um único subgênero e nas possibilidades daquele subgênero, esse código fica reduzido, datado e com a necessidade de mudar, eventualmente combinando elementos de outros subgêneros ou até mesmo de um gênero de música diferente do metal.

2.3 Estudo de Estilo (LaRue)

Guidelines For Style Analysis de Jan LaRue é um importante tratado de estilo musical – um tratado de poética – com grande importância na academia. LaRue também organiza a metodologia deste tratado em um estudo de diversos parâmetros, sendo a principal referência para este trabalho. Entretanto, o tratado é destinado a música de concerto - em especial a orquestral - e LaRue organiza primariamente o entendimento destes parâmetros através de dimensões, que são três: *small* (pequena), *middle* (média) e *large* (grande). Estas dimensões formam uma sintaxe musical; na *small dimension* (pequena dimensão) ele coloca por exemplo motivos, sub-frases e frases; na *middle dimension* estão as sentenças, períodos⁶⁵, seções e partes; já na *large dimension* (grande dimensão) movimentos, obras⁶⁶, grupos de obras (Larue, 1970).

Elas vão operar em todos os parâmetros de análise, mas para entendimento inicial, LaRue define uma a uma, começando pela *large dimension* (dimensão grande) que abrange grandes seções, movimentos, ou qualquer unidade grande que possa ser identificada (Larue, 1970). Naturalmente, LaRue exemplifica com movimentos de sinfonias ou sonatas, o que não é o caso do metal. No contexto do *heavy metal*, a

⁶⁵ LaRue coloca como *paragraph* (Parágrafo), que atualmente em análise é traduzido por sentença.

⁶⁶ LaRue coloca como *work* (trabalho), mas a tradução adequada é *obra*.

organização ocorre por meio de uma estrutura típica de seções, entre versos e refrões, ou simplesmente diversas seções. LaRue organiza os parâmetros de análise em Harmonia, Ritmo, Som, Melodia e Desenvolvimento, e na *large dimension* é a forma como estes parâmetros operam na macro relação do *continuum*⁶⁷.

No *heavy metal*, a *large dimension* talvez seja mais rara, considerando que, num álbum de *heavy metal*, as faixas são independentes uma das outras, diferentemente dos movimentos de uma sinfonia. Contudo, talvez esta dimensão ocorra quando consideramos um álbum completo. A *middle dimension* (dimensão média), concentra-se nos elementos de uma seção, em vez da seção como um todo (Larue, 1970). Assim temos uma reflexão, se no *heavy metal* temos *versos*, *pontes* e *refrões*, que componentes formam estas seções? A metodologia de LaRue é valiosa nesse aspecto, pois podemos pensar nas seções em si, olhar para elas com uma lupa, observar seus eventos atentamente e compreender se os elementos que compõe estas seções possuem ou não relevância no entendimento musical de um gênero, esta dimensão é a ponte entre a *small* (pequena) e *large dimensions* (dimensão grande) (LARUE, 1970).

A *small dimensions* é o ponto crucial: “Por outro lado, distinções de maior magnitude vem em foco mais claramente se pensarmos na pequena dimensão como aquelas envolvidas com a estrutura e caráter na menor unidade auto-suficiente, a menor ideia completa⁶⁸” (Larue, 1970, p. 9). Estruturas, caráter e a menor unidade autossuficiente são o foco da *small dimension*, de acordo com LaRue. Pensando por esse ponto, qual seria a menor unidade autossuficiente e completa no *heavy metal*? Esta reflexão nos coloca em direção ao *riff*? Assim como os componentes que formam ele, e estes componentes por sua vez impactam em seu caráter a ponto de se reconhecer como *metal*? ou subgênero? São perguntas que fazem parte das investigações desta pesquisa. Os eventos ocorrendo em conjunto com o *riff* também podem ser uma pista, como os recursos da bateria, do contrabaixo e da voz.

O estudo de LaRue também organiza sua metodologia em parâmetros, cada um cobrindo diversos aspectos da estrutura musical, aplicados a todas as dimensões. Os parâmetros são cinco: Harmonia, Ritmo, Som, Melodia e Desenvolvimento. Como citado anteriormente, ele inicia com o parâmetro Som, tratado aqui em suas propriedades

⁶⁷ O *continuum* aqui é entendido como os eventos ocorrendo exatamente no tempo.

⁶⁸ “*In the other direction, distinctions of higher magnification come into focus clearly if we think of small dimensions as those involved with the structured and character of the smallest self-sufficient unity, the smallest complete idea*”.

simbólicas e não nos aspectos de melodia, ritmo e harmonia. Além disso, os três sub-parâmetros que ele sistematiza no som são: o *timbre*, as *cores da voz* e do instrumental, escolhidos pelo compositor; a *dinâmica*, que é a intensidade do som; e a *textura* e o *tecido*, sendo este último o arranjo de timbres, assim como seus efeitos particulares em momentos de uma peça (Larue, 1970).

O *timbre*, obviamente, para LaRue, são os naipes orquestrais, mas o conceito é transferível para a formação instrumental do metal, tipicamente composta por guitarra elétrica distorcida, contrabaixo elétrico, bateria, voz e, claro, a amplificação. Aqui também há uma separação entre gravação e *ao vivo*⁶⁹, porque a gravação possui maior produção e maior manipulação do resultado final, por adições de recursos que não são aplicáveis da mesma forma no *ao vivo*. O segundo parâmetro de *dinâmica* - tanto quanto na intensidade do som quanto na escrita - para o metal é diferente, por conta da amplificação e alto ganho sonoro. Mesmo que o instrumentista toque em *piano*⁷⁰, o resultado não é o mesmo quando há distorção, sendo o efeito imediatamente perceptível, é uma alteração do ganho, e não da amplitude sonora (volume).

Em *Timbre*, LaRue sistematiza novamente em sub-parâmetros: *Escolha de timbres*, *Registro*⁷¹, *Nível de frequência e contraste*⁷² e *idioma* (Larue, 1970), todos eles também pertinentes ao entendimento do metal. A escolha de timbres é transferível para o tipo de distorções, amplificadores, guitarras e captadores. No registro, obviamente, há considerações sobre as regiões do *riff*; o *nível de frequência e contraste* é pertinente também aos *riffs*, e o *idioma* as particularidades das articulações da guitarra elétrica.

Em *Dinâmica*, os sub-parâmetros são: *tipos de dinâmica*, *Níveis de contraste*, *dinâmicas de bloco*⁷³ e *dinâmicas em picos*. No parâmetro *Textura e Tecido*, LaRue sistematiza o primeiro em *Homofônico*⁷⁴ ou *Homorrítmico, cordal*⁷⁵; o segundo

⁶⁹ A performance real, interpretada pelos musicistas.

⁷⁰ Fraco.

⁷¹ Registro das alturas e tessitura.

⁷² Diz respeito ao jogo entre timbres diferentes, o impacto que a frequência de um timbre provoca, e os contrastes que outros timbres também provocam.

⁷³ Um naipe ou grupo de naipe fazendo a mesma dinâmica.

⁷⁴ Homofonia é um bloco harmônico com as vozes se movimentando com a mesma rítmica.

⁷⁵ Os Acordes, mas não necessariamente triádicos ou funcionais. Aqui expande-se definições para díades, conjuntos, acordes modais e diversas outras combinações simultâneas entre alturas.

*polifônico*⁷⁶, *contrapontístico*⁷⁷, *fugal*⁷⁸; o terceiro *Polaridade Melodia/Baixo*⁷⁹; e o quarto, *Melodia mais acompanhamento*⁸⁰. Entretanto, esta pesquisa apresenta outro tipo de textura para discutir o *heavy metal*, em especial a de *camadas autônomas*, que será apresentada nas análises. É claro que estes parâmetros pertencem ao repertório da música de concerto, mas, no *heavy metal*, não podemos afirmar neste capítulo que ele concorda com essas práticas. Antes de tudo, é necessário analisar. No parâmetro de Harmonia, LaRue define como as diversas relações de estruturas verticais, formas menos organizadas de polifonia, procedimentos de dissonância, contraponto ou qualquer outro parâmetro familiar de acordes (Larue, 1980)

LaRue deixa a definição da *harmonia* de forma suficientemente abrangente. A tradição cordal do *heavy metal* é o *power chord*, embora não seja uma tríade, o parâmetro em sua definição agrega este acorde. Entretanto, uma análise mais detalhada será apresentada nas análises. Na abordagem tonal, ele compara acordes com palavras, progressões com gramática e a tonalidade com sintaxe (LaRue, 1970), uma analogia útil: existem sintaxes harmônicas diferentes quando analisados subgêneros distintos?

O autor utiliza dois sub-parâmetros em harmonia: *Cor* e *Tensão*, claro, em contexto tonal. Em *Cor*, são os efeitos da harmonia e suas particularidades, bem como as palavras que utilizamos para descrever essas sensações, como “obscura” ou “clara” entre outras. A *Tensão* refere-se a clássica sensação de tensionamento e resolução da harmonia. Entretanto, as preocupações com a harmonia nesta pesquisa voltam-se mais para as combinações com outros parâmetros, e não somente para seu caráter de *cor* e *tensão*.

O parâmetro da melodia para LaRue não está apenas no contexto tonal ou homofônico, mas também nos componentes utilizados em sua construção. A *densidade* melódica é uma das categorias da melodia, característica que avalia os eventos ocorrendo em sua construção, tornando-a obviamente uma melodia densa se possui muitos eventos em sua estrutura. Além disso, ele destaca que, as características temáticas de uma melodia estão, em sua maioria, na *middle dimension* da melodia, como *perfil*⁸¹ e *densidade*. Um

⁷⁶ Mais de duas melodias sobrepostas.

⁷⁷ O contraponto possui basicamente duas dimensões, a rítmica, na divisão das figuras de acordo com o *cantus firmus*, chamadas de espécies, e a condução das vozes, que organiza o movimento das alturas, tal como proibições de paralelismos entre quintas e oitavas justas, nota comum de encadeamento, resolução de dissonâncias e consonâncias e etc.

⁷⁸ Aqui ele se refere às técnicas das fugas, cânones, e demais tipos de melodias imitativas.

⁷⁹ Se refere ao comportamento entre a melodia principal e a melodia do baixo, e o jogo entre ambas

⁸⁰ A clássica ideia da música homofônica atual, onde uma há uma melodia principal em destaque e seu acompanhamento, geralmente com a harmonia em bloco.

⁸¹ O perfil pode ser entendido como o caráter da melodia.

dos parâmetros mais importantes neste conceito é o contorno melódico, isto é, uma linha desenhada sobre as alturas que visualiza o comportamento da melodia.

LaRue também utiliza outros dois parâmetros relevantes: *contorno rítmico*⁸², um análogo da *harmonia rítmica*⁸³, e a *textura rítmica*⁸⁴ que se destaca como um fator impactante em sua densidade (Larue, 1970).

No contorno melódico é possível identificar mais claramente o *design temático* - característica também importante - além desta, também é destacada a *recorrência*: “recorrência, incluindo ambos repetição imediata, a forma mais simples de continuação (a a), e retornar após uma mudança (a b a), potencialmente um dos procedimentos mais desenvolvidos de forma⁸⁵” (Larue, 1970, p. 81). Diante desse conceito, parece viável adaptá-lo ao contexto do *heavy metal*. A recorrência de elementos do *riff* pode ser indicativa no vocabulário do gênero? Assim como LaRue pontua que a melodia tem impacto na *middle dimension*, esse conceito pode ser útil para tal análise.

Outro subparâmetro relacionado aos recursos melódicos sistematizados por LaRue é o *Contraste*: “uma completa mudança (a;b), geralmente seguida (e confirmando) uma articulação intensa, e por cadências e repousos⁸⁶” (Larue, 1970, p. 82). Com esses dois conceitos (recorrência e contraste) é possível observar a relação de contrastes nos componentes do *riff*, especialmente considerando sua *morfologia*, que possui definição própria apresentada de forma mais detalhada no capítulo III.

Na *small dimension* do parâmetro *melódico*, também há observações relevantes sobre possíveis adaptações da metodologia de LaRue. Os três grupos de ações: *steps*, *skips and leaps* (passos, pulos e saltos) (Larue, 1970), referem-se às observações do quanto a melodia salta ou se caminha próximo. Além disso, o registro, a tessitura, e os contornos melódicos podem ser úteis em observações para o contexto do *riff*.

O parâmetro *desenvolvimento*, para LaRue, trata essencialmente do controle dos diversos elementos necessários para a construção de temas, mas vai além disso, ao considerar também as relações entre esses elementos e o equilíbrio entre eles. Ele propõe quatro subparâmetros orientadores. O primeiro é a *Heterogeneidade*, um contínuo de

⁸² O contorno é desenhado pela combinação das figuras utilizadas, de forma consecutiva.

⁸³ A harmonia rítmica, para Larue, avalia o comportamento da harmonia ritmicamente.

⁸⁴ Tipos de sobreposições rítmicas e seu impacto na densidade.

⁸⁵ *Recurrence, including both immediate repetition, the simplest form of continuation (a a), and also return after a change (a b a), potentially one of the most highly developed procedures of Shape*”

⁸⁶ “*a complete change (a;b), usually following (and confirming) a heavy articulation and by cadences and rests*”

ideias proliferadas unidas apenas por um consistente unificador; *Homogeneidade*, onde um ou mais parâmetros são mantidos, mas outros variados, como por exemplo, nos períodos do renascimento e barroco, variando som e harmonia, mas mantendo constantemente caráter melódico e rítmico; *Diferenciação*, que é a capacidade que um material tem de atingir diferencialmente de outro, por meio de contraste, mas não apenas isso, por gestos temáticos diferentes; *Especialização*, que são recursos estrategicamente selecionados para criar temas, ou gestos, ou impactos com um defeito desejado (Larue, 1970).

Este parâmetro imediatamente nos leva a várias provocações. O gênero *heavy metal* pode ser considerado um estilo musical pautado em recursos de *especialização*, como sugere LaRue? A *homogeneidade* parece nos remeter à discussão sobre o território em que um gênero nasce e sua expansão, que se dá pela transgressão de alguns elementos enquanto outros permanecem (Fabbri, 1980). Em um caldeirão de bandas, em que certos elementos são mantidos e outros modificados, seriam os subgêneros, em parte, resultado dessas variações?

A razão para a discussão desses critérios é que, apesar de existir uma bibliografia sobre *heavy metal*, ainda se observa a necessidade de um norte metodológico que se comprometa com os exemplos musicais analisados e discutidos sob uma perspectiva musicológica, especialmente no Brasil. Entre os autores mencionados, Benjamin Hillier destaca esse problema. O objetivo deste trabalho é apresentar uma metodologia de análise por meio de aplicações diretas e transcritas, testando sua eficiência a partir dos resultados. Com a discussão sobre o tratado de LaRue, surgem várias provocações e reflexões sobre a aplicação de seus conceitos ao estudo do estilo no *heavy metal*.

Este tratado abrange diversas dimensões na análise de um objeto musical, não se limitando apenas às características mais tradicionais como harmonia, ritmo e melodia, mas também incluindo o som e a textura. Embora LaRue tenha desenvolvido esse trabalho para a música sinfônica, ele incluiu em sua metodologia ferramentas que permitem ir além desse repertório. As discussões sobre essas dimensões nos levaram à possível identificação do *riff* como um elemento inserido dentro dessas dimensões, mas também fora delas, em função das várias questões que levantamos sobre sua exata posição nas três dimensões, mesmo que, aparentemente, se enquadre no que ele descreve como *small dimension* (pequena dimensão).

Além disso, os parâmetros principais de ritmo, melodia, harmonia, som e desenvolvimento nos dão um norte no qual podemos basear o rumo das análises. E, por

mais que possa parecer óbvio, quando visto de perto, diversos problemas surgem: necessidades de conceitos e termos cabíveis, formas de identificar um objeto e de relacionar diversas camadas. Mesmo diante de tantas metodologias e autores existentes na bibliografia, ainda não é simples.

CAPÍTULO 3: ANÁLISES

3.1 Transcrições - hipóteses

A metodologia de análise desta pesquisa depende imediatamente de transcrições, o que impõe um problema bastante conhecido entre músicos populares: o problema do registro pela partitura. A música popular tem um relacionamento um pouco turbulento com a escrita musical, primeiramente porque são gêneros de tradição oral, e, em segundo lugar, pelo fonograma⁸⁷, que se tornou a principal forma de registro da música popular. Aliás, isso trouxe diversas discussões sobre a relevância da escrita musical tradicional em si. No mundo do *heavy metal*, a gravação também é a principal forma de registro, e a partitura se torna uma prática secundária e complementar. Há um outro problema: a análise pela transcrição. Considerando que a transcrição esteja correta, o analista se baseia nesta transcrição em vez da fonte direta do compositor, criando uma camada intermediária nesse processo.

Dada a realidade do gênero, o registro das composições pela escrita não é uma prática tradicional. Eventualmente, há alguma coisa transcrita, como os conhecidos *songbooks* (livros de canções), que, no *jazz* e na música brasileira, trazem transcrições geralmente da melodia principal e harmonia cifrada. No *heavy metal*, essa prática ainda é, mesmo nos dias de hoje, muito incomum. A tablatura é uma escrita paralela, considerada informal e menos precisa — popular entre guitarristas — e também muito mais comum de encontrar. Há uma série de fatores que talvez expliquem essa situação, mas, no *heavy metal*, possivelmente seja pelo fato de que os músicos, de forma geral, não possuem estudo adequado na escrita musical da partitura e precisaram encontrar uma forma simplificada que, aliada ao ouvido e à intuição, fosse capaz de resolver esse problema, permitindo que uma peça do gênero pudesse ser aprendida de forma mais acessível.

A figura abaixo é um excerto de tablatura de *War Pigs*, do *Black Sabbath*, de autoria anônima, editada por um software de partitura, o Guitar Pro 7.5. A tablatura é uma pauta que contém linhas, cada uma correspondendo a uma corda da guitarra, com a clave indicada como “TAB”. As notas são representadas pelo número da casa do braço do instrumento. Geralmente, a tablatura não indica a duração das figuras, mas, atualmente,

⁸⁷ O fonograma é um tipo de registro sonoro, gravado, através de equipamentos adequados, geralmente em estúdios.

O *heavy metal* é uma música de características sonoras muito imponentes, e na academia há certa desconfiança se a escrita tradicional consegue fazer uma leitura satisfatória. Partimos do princípio de que a sonoridade do *heavy metal*, em especial a saturação do timbre, em sua concepção e execução, é, sim, sua principal característica, e análises da sonoridade, como as feitas por Jan-Peter Herbst⁸⁸ acerca do timbre, são de enorme pertinência. Mas as perguntas feitas aqui são: será que a transcrição em partitura e os critérios da musicologia tradicional também podem revelar achados que ajudem a reconhecer a música praticada no *heavy metal*? Antes disso, talvez seja necessário elaborar uma metodologia que se proponha a rastrear elementos do código musical, se é que eles existem, e testar essa metodologia. Além disso, ela precisa partir de alguns princípios iniciais; o primeiro deles é escolher quais exemplos transcrever. Esses exemplos são: *Paranoid* do *Black Sabbath*, *Highway Star* de *Deep Purple*, *Whole Lotta Love* de *Led Zeppelin* e *Born to be Wild* de *Steppenwolf*, pelas razões levantadas ao longo do texto, sendo a principal o fato de que essas são bandas consideradas o marco inicial do *heavy metal*.

Ao longo do processo de transcrição, surgiram dificuldades para encontrar versões confiáveis das partituras. O primeiro passo adotado foi realizar uma busca na internet. No entanto, devido à vastidão de informações disponíveis, os primeiros resultados encontrados consistiam, em sua maioria, em sites voltados para transcrições de tablaturas, frequentemente de autoria anônima ou informal, o que compromete a confiança na precisão desses materiais. Diante disso, optou-se pela transcrição manual, realizada de ouvido, a partir dos exemplos selecionados, tanto das gravações completas quanto de faixas instrumentais isoladas encontradas no YouTube. Dessa forma, as transcrições foram comparadas com diversas outras fontes disponíveis.

Na segunda etapa, durante as transcrições, concluímos que o objeto central das análises deve se concentrar nos elementos da guitarra elétrica, por ser o instrumento que, em nossas escutas iniciais, demonstra ser a principal camada dessa música, o núcleo de sua poética. O terceiro passo foi analisar atentamente os gestos predominantes da guitarra, e chegamos ao *riff*. Mas, afinal, o que é o *riff*? Podemos compreender o *riff* de duas formas: estruturalmente e contextualmente. Estruturalmente, o *riff* é uma figura pequena que possui um gesto musical temático, cujas repetições delineiam uma seção. Ciro Visconti aborda o *riff* da seguinte forma:

⁸⁸ Estão na bibliografia desta pesquisa.

Ostinato: O *riff* persistentemente repetido em ostinato e se torna uma camada autônoma que serve como fundo de uma outra figura, a estrofe, o refrão ou o solo. Repetição Figurativa: “O *riff* é repetido um certo número de vezes (normalmente um número par) com um intuito de criar um gancho ou uma figura musical essencial para a canção. Contudo, ele não se torna uma camada autônoma e, normalmente, é o material melódico/harmônico principal enquanto é ouvido. (Visconti, 2019, p.18)

Na descrição de Visconti, há duas formas em que o *riff* opera: do tipo ostinato, como suporte para outra figura (a voz, por exemplo), é do tipo *figuração repetitiva*, que se torna a principal figura melódica/harmônica ouvida. Além disso, no *heavy metal*, o *riff* parece ser sua unidade básica de composição. Ambos os exemplos citados por Visconti são entendidos estruturalmente e também ocorrem em outros gêneros musicais, mas, contextualmente, no metal, se destacam pela guitarra elétrica distorcida, que faz desse instrumento a força central do *riff*. Sendo assim, ao analisarmos a morfologia do *riff* e seus componentes em uma seção específica, podemos extrair uma síntese com particularidades sobre o gênero, a ponto de identificarmos elementos unificadores entre os exemplos e sinalizadores de que são *riffs* característicos do gênero? Há uma consideração importante aqui: é claro que o *riff* se relaciona com o restante do instrumental, mas sua relevância temática será analisada como um todo.

Apesar da importância do tratado de LaRue para esta pesquisa, a base de *Classical Form* de Caplin e os conceitos de *ideia básica* podem ser mais relevantes nos estudos de forma e compreender o que um *riff* pode ser. Caplin define a *ideia básica* como um grupo pequeno de frases ou temas de dois compassos, mas grande o suficiente para ser fragmentado em partes menores (Caplin, 1998). Outra importante consideração é que, de forma geral, a *ideia básica* inicia na tônica e prevalece durante toda sua apresentação. Ele também complementa que a ideia básica possui categorias, da qual uma delas é a *repetição exata*, em que o material se repete de forma inalterada. Entretanto, o tratado de Caplin (assim como LaRue) é dedicado à música de concerto, especialmente aos repertórios de Haydn, Mozart e Beethoven, e obviamente possuem o recorte da harmonia dos períodos destes compositores. Portanto, o conceito da *repetição da ideia básica* nesses repertórios, possuem características inerentes ao senso de equilíbrio formal da época, diferentemente do *riff*, que se repete em ostinatos e formaliza blocos inteiros. Contudo, apesar dessa diferença, o *riff* também opera como *ideia básica* na estrutura formal do *heavy metal*.

3.1.2 Estruturação da metodologia de análise

A análise é feita pela transcrição de uma seção escolhida da peça, de acordo com a relevância que ela tem na faixa de forma geral: se é muito presente em repetições, se pertence a um verso, a um refrão, etc. Definimos, então, o *riff* como a unidade básica de composição do estilo. Vamos entender o *riff* como uma pequena frase, que possui "palavras" que, quando colocadas juntas, formam uma sintaxe, constituindo uma ideia básica. Da mesma forma que Caplin analisa em Haydn, Mozart e Beethoven, aqui o *riff* também é entendido como grande o suficiente para ser fragmentado em partes menores (Caplin, 1996), e esses componentes também são importantes no entendimento estilístico do gênero. Começamos com o parâmetro de *forma*, que se divide em duas subcategorias: *morfologia* – componentes que formam o *riff* - e sua *função*, que, uma vez que esses componentes são apresentados, constroem a ideia básica do *riff*.

A distorção está incluída na *sonoridade*, que abrange articulações, timbres e sons produzidos pelos instrumentos. Podemos identificar mais elementos no *riff*: *rítmica*, o movimento e a métrica no tempo em que ele opera; *melodia*, o registro das alturas e o contorno melódico que ele desenha em seu gesto musical; *harmonia*, as estruturas verticais predominantes, assim como a dispersão delas e as relações de tonalidade ou outros sistemas.

É devidamente importante ressaltar que as análises desta pesquisa identificam os elementos pelo *continuum*, que é a dimensão temporal da escrita, na ordem em que os eventos ocorrem na pauta, assim como as *zonas de contraste* também presentes. Uma *zona de contraste* é quando dois elementos, localizados em um ponto na partitura e dispostos no *continuum*, são suficientemente e/ou estrategicamente diferenciáveis e separam ambos os elementos. Portanto, na análise do *riff*, o sistema (pauta) do *riff* é colocado em primeira ordem, seguido de um sistema para cada parâmetro: *forma*, *sonoridade*, *rítmica*, *melodia* e *harmonia*. Esses parâmetros atuarão como descritores simbólicos para encontrar elementos característicos e combinação de elementos característicos.

Na grade completa, é onde tudo se contextualiza, e esta análise representa a forma como os instrumentos se correlacionam, além de revelar elementos singulares, recorrentes ou combinações características em cada voz. Na grade, os parâmetros são as combinações que buscam encontrar recursos entre uma voz e outra e possíveis associações recorrentes; *textura*, que avalia como as camadas das vozes se relacionam; *tecido*, que agrupa a

quantidade de instrumentos e o tipo de timbre básico de cada instrumento; e, por último, *harmonia*, que avalia a harmonia de todas as vozes e não apenas do *riff*. Para a análise, os elementos estão delimitados por chaves com cores que indicam a relação mais próxima com algum outro parâmetro, tanto no *riff* quanto na grade completa. Esta, por sua vez, produz uma nova síntese dos elementos combinados e associados.

3.2 *Paranoid*

A análise inicia-se pela faixa "Paranoid" do Black Sabbath. A Figura 29 apresenta um dos *riffs* da faixa, que ocorre principalmente nas seções de verso; aqui, um verso é entendido como uma seção estruturada pelas repetições do *riff*. Abaixo, apresenta-se uma organização formal baseada no *riff*, a minutagem (em minutos e segundos) da gravação (Tabela 1):

Tabela 1. Minutagem das seções de *Paranoid*.

Riff	Min/seg
<i>Intro</i>	0:00
1	0:12
2	0:23
1	0:35
3	0:47
1	0:59
Solo	1:22
1	1:46
2	2:09
1	2:21

Fonte: Elaborado pelo autor.

O *riff* 1 é o analisado, destacado em negrito, cobrindo uma grande parte da forma da peça. O *riff*, durante as seções destacadas, está em ritornelo e possui um tamanho de quatro compassos, com o ritornelo no primeiro e último compasso. Esses ritornelos sinalizam o ciclo do *riff* e ajudam a compreender também sua morfologia. Como já apresentado anteriormente, o primeiro sistema é o da transcrição do *riff* com sua morfologia⁸⁹ [aa'b]⁹⁰. Na linha *forma*, há uma chave em vermelho legendada como

⁸⁹ Morfologia aqui é entendido como os menores componentes encontrados que formam alguma ideia básica, podendo ser desde um motivo ou um único acorde, legendados por letras e chaves que delimitam o componente no pentagrama.

⁹⁰ No primeiro e segundo compasso está o componente [a] formado por um *power chord* de Mi em semínimas com *tremolo* de colcheias. No terceiro compasso, as figuras rítmicas permanecem da mesma forma, mas com a mudança do acorde D5 (*power chord* de Ré) chaveado como [a'], há um sinal de "P.M.----|" (*palm mute*) tracejado cobrindo do [a] ao [a'] e o quarto compasso chaveado em b com um

apresentação, esta é a *função* do *riff*, que é formada pelos componentes morfológicos menores [*aa'*], a *apresentação* é o argumento inicial do *riff*. Já na chave em azul legendada de *fechamento* é sua atuação funcional de encerramento do *riff*, que é o próprio componente [b], mas que também é formado por uma progressão de acordes (G5-D5-E5-G).

Em *sonoridade*, o *riff* está legendado em chave verde como *Overdrive* - esta é uma categoria de distorção - e também há a legenda de “P.M.----|” indicando o *palm mute*; na chave vermelha, os componentes [*aa'*]; *naturale* (nat) na chave azul no componente [b]. Na *Rítmica*, logo imediatamente é possível identificar que o [*aa'*] do *riff* está em diminuição de colcheias, chaveado em vermelho, em diminuições ininterruptas, classificado aqui como *ostinato* (ost); no [b] em chave azul, há figuras mistas⁹¹, estas legendadas como *mist* (misto) e *sinc* (sincopado).

Na *melodia*, as notas estão colocadas no pentagrama; o *contorno melódico* é desenhado pelas linhas grossas - aqui é definido como a coerência das alturas consecutivas em si, desenhando o gesto melódico. Há três chaves, a primeira no [a] em vermelho, está em um Mi estável por dois compassos, legendado como *est* (estável), indicando estabilidade; na chave seguinte em roxo, há um pequeno passo de grau conjunto e, novamente, estável durante o compasso. Já no componente de [b], em chave azul, há maior atividade entre Sol (4J), Ré (4J), Mi (2M) e Sol (3m), desenhando um contorno côncavo, aqui classificado como uma linha descendente para ascendente. O registro avalia as tônicas do *riff*, que vai de Mi3 a Sol; os saltos avaliam se tem natureza diatônica ou cromática. Neste caso, não há notas fora da armadura de clave.

Por fim, em *harmonia*, todos os acordes são *power chords*, exceto o último acorde que é uma tríade de Sol no último tempo; de qualquer forma, a estrutura vertical dominante é o *power chord*, representada pela chave em verde. Os graus atuantes no *riff* foram I, bIII e bVII⁹², e a escala do *riff* corresponde a uma pentatônica menor⁹³ de Mi, e diatônica⁹⁴, pois está dentro da armadura de clave.

G5 (*power chord* de Sol) na primeira colcheia, seguido de um D5 de semínima ligada a uma colcheia; na colcheia seguinte um E5 (*power chord* de Mi) e na última colcheia um G (acorde maior de Sol).

⁹¹ Colcheias, semínimas e sincopa de uma colcheia ligada à semínima entre o tempo um e dois do compasso.

⁹² A razão pela qual foi decidido colocar acidentes nas cifras dos graus em vez de subordinar eles à tonalidade é que desta forma é possível identificar uma progressão em particular separado do contexto de uma tonalidade, e entender como um recurso isolado.

⁹³ A escala pentatônica possui cinco notas; na menor é formada pelos graus I, bIII, IV, V e bVII.

⁹⁴ No critério da melodia, eventualmente é necessário dizer se ela é diatônica ou cromática, para esclarecer mais detalhadamente o caráter do contorno melódico, ainda que este termo seja usado também para escalas e dentro de um contexto harmônico.

O relacionamento entre os parâmetros é representado pelas cores. O método consiste em associar um elemento a outro pela forma como ele se expressa no *continuum*; quanto mais sincronização houver entre esses elementos, mais associações eles geram entre si e correlacionam-se por cores iguais. Em *forma*, a função diversifica um pouco em relação à morfologia, pois, na função, há somente um hemisfério de apresentação, enquanto em morfologia há dois componentes. O *palm mute*, a diminuição em ostinato e o *power chord* de Mi estável estão em sincronia, pois ocorrem no instante da apresentação nas chaves vermelhas. Entretanto, a presença do *power chord* de Ré gera movimento em melodia e harmonia, sincronizando-se entre si em roxo, correspondendo ao [a']. Já no fechamento do *riff*, há uma coordenação homogênea de movimento de todos os parâmetros nas chaves azuis.

Em síntese, há um jogo de combinações e contrastes coordenados. O *riff* tem forma [aa'b], na *apresentação*, maior em tamanho, formado por dois componentes [aa'] em três compassos, contendo os elementos de *palm mute* combinado com diminuições ostinatas de colcheia, contorno melódico estável e pouco movimento harmônico com poucos acordes, diatonicamente. No *fechamento*, formado pelo [b] e apenas um compasso, há um contraste coordenado de troca de parâmetros; o que é *palm mute* se torna *naturale* (natural), com figuração mista em contraste com diminuições ostinatas, contorno melódico côncavo em contraste com as zonas estáveis, e a pouca atividade harmônica da apresentação contrasta com a alta atividade harmônica no *fechamento*. A forma foi importante; com as diferenças de tamanhos, o fechamento, que contém somente um compasso, e a troca dos parâmetros intensificam fortemente o efeito do contraste. Além de que, o fato do *timbre* distorcido ser dominante, é pelos outros elementos que o *riff* faz o jogo de combinações e contrastes.

Figura 29. Riff de Paranoid.

The figure displays a musical analysis of the Paranoid riff across six parameters, each with a 4/4 time signature:

- Riff gta:** Shows the guitar notation with a P.M. (Palm Mute) section. Brackets labeled 'a' (red), 'a'' (red), and 'b' (blue) indicate structural segments.
- Forma:** Labels 'apresentação' (red) and 'fechamento' (blue) correspond to the 'a' and 'b' segments.
- Sonoridade:** Labels 'Overdrive' (green) and 'PM' (red) cover the first two segments, while 'nat' (blue) covers the third.
- Rítmica:** Labels 'ost' (red) and 'mis (sinc)' (blue) indicate rhythmic patterns.
- Melodia:** Labels 'est' (red), 'gcest' (purple), and 'concavo salto/cg' (blue) describe melodic features.
- Harmonia:** Labels 'PC' (green), 'E5 I' (red), 'D5 bVII' (purple), and 'G5 D5 E5 G bIII-bVII-I-bIII' (blue) specify chord progressions. A green bracket at the bottom indicates a 'diatônico/ Penta menor' scale.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura 30 é a etapa da análise da grade completa. Ela é configurada com a transcrição da grade com os instrumentos⁹⁵ e, abaixo, pautas com linhas que sintetizam os parâmetros em análise, da mesma forma como no *riff*. Cada instrumento é identificado por chaves e, nos compassos, os componentes destes são bateria⁹⁶ [cccb''], a guitarra segue a forma do *riff* [aa'b], o contrabaixo [aa'b'] e a voz [dd'b''']. As cores indicam o grau de relacionamento entre eles, tendo o *riff* como referência com a linha de desenvolvimento de cada instrumento em relação a ele. A guitarra e o contrabaixo apresentam proximidade, com chaves vermelhas; a bateria, em chaves verdes, é morfologicamente distinta, assim como na voz, em alaranjado.

Logo abaixo estão as linhas de parâmetros para cada instrumento. Essas linhas identificam elementos presentes em cada voz, dentro das seguintes categorias: *contorno*

⁹⁵ Bta (bateria), gta (guitarra), cbx (contrabaixo) e voz (voz humana).

⁹⁶ Leitura da bateria para todos os exemplos: bumbo no primeiro espaço, caixa no terceiro espaço, chimbau fechado na nota x com no primeiro espaço suplementar superior, e aberto com nota diamante ou nota x com círculo em cima. Pratos de ataque na primeira e terceira linhas suplementares superiores. Bumbo duplo primeira linha e primeiro espaço.

melódico, que é o contorno realizado pela voz e pode ser do tipo *independente* do restante ou *em bloco*⁹⁷, da mesma forma como na guitarra; e a rítmica, que pode ser independente⁹⁸ ou homorrítmica. Em bateria (bta), o elemento *rock*⁹⁹ tem contorno *independente* e rítmica *subdividida* – as figuras da guitarra e contrabaixo subdividem as da bateria - nos três primeiros compassos, enquanto que no último o contorno é em bloco (em movimento contrário) e homorrítmico ao restante. No sistema da guitarra, há a síntese de elementos dispersos exatamente como na análise anterior. Em contrabaixo, há a legenda *dobra*, aqui ela é definida como uma voz homorrítmica, de contorno em bloco (movimento paralelo de oitavas).

Em voz, o *contorno melódico* e *rítmica* são independentes [dd’], mas em [b’”] é *homorrítmico* (ritm. homorrítmico) em *bloco* (cont. bloco) paralelo ao *riff* e ritmicamente mais próximo do contrabaixo. A outra chave sinaliza o *clean* (limpo) - termo do inglês dado quando o canto apresenta alturas sem qualquer efeito ou saturação do timbre da voz, que no caso de *Paranoid* foi adotado como um elemento característico - em última consideração a voz está no registro alto para um tenor, ficando entre *mezzo* e *contralto*¹⁰⁰. O parâmetro na sequência é *Harmonia*, que analisa a harmonia total dos graus I-bVII-bIII-bVII-I-bIII, acompanhada da legenda *pentatônico*, escala que configura a seção, e a tonalidade em Mi menor.

Em *tecido*, são avaliados os timbres dos instrumentos. No caso, há uma guitarra em *overdrive*, somada a um contrabaixo em *naturale*, bateria e uma voz *clean*, gerando uma soma simbólica do tecido sonoro. Na segunda chave de tecido, é avaliado se há concordância rítmica entre os instrumentos, como é o caso da guitarra e do contrabaixo, que reforçam as colcheias nos três primeiros compassos e, no último, todas as vozes são homorrítmicas.

Em *textura*, é avaliado se as vozes, como um todo, apresentam contornos semelhantes ou não. Neste caso, nos três primeiros compassos, os contornos e as rítmicas são independentes, mas, no quarto compasso, as vozes se deslocam no mesmo instante,

⁹⁷ Quando a voz se desloca ao mesmo tempo para alguma direção, em movimento contrário ou paralelo.

⁹⁸ Quando independente e contrapontístico, quer dizer que há uma divisão bem exata das subdivisões das figuras sobrepostas.

⁹⁹ Nomeamos o acompanhamento da bateria que posiciona a caixa nos tempos dois e três do compasso, e alterna com o bumbo, em concordância com o pulso, como “*rock*” neste caso, um compasso quaternário em andamento de 165 (aproximadamente) batidas por minuto.

¹⁰⁰ Tessitura de vozes femininas.

formando um grande bloco homorrítmico. Esse é um compasso mais tipicamente homofônico.

Figura 30. Grade de *Paranoid*.

The musical score for 'Paranoid' is presented in 4/4 time with a tempo of 165 bpm. The score includes staves for Bateria (Drums), Guitarra (Guitar), Baixo de 4 cordas (Bass), and Voz (Vocals). The guitar part features a power chord riff with a 'P.M.' (Palm Mute) section and a 'nat' (natural) section. The bass line provides a steady accompaniment. The vocal line consists of a simple melody. The 'Grade' section below the score details the rhythmic and harmonic structure of the piece.

Grade Section:

- Combnções bat:** rock cont. independente ritm. independente; cont. bloco ritm. homorrítmico
- gta:** cont. independente ritm: subdividindo a bta.; b + nat + mist + ond
- cbx:** dobra cont. bloco ritm. homorrítmico (gta)
- voz:** cont. independente ritm. independente; cont. bloco ritm. homorri
- Harmonia:** I pentatônico; bVII; bIII-bVII-I-bIII
- Tecido:** gta+cbx homorrítmico dim; homorrítmico; 2 gta od+1 cbx nat + bat + 1 voz nat
- Textura:** Camadas: autônomas riff: tema ostinato bateria: acompanhamento ostinato voz: melodia flutuante; homofônica

Fonte: Elaborado pelo autor.

Embora haja acompanhamento e melodia principal — a característica mais marcante da música homofônica — não podemos dizer que o que está escrito se resume a isso. As vozes, morfologicamente, sugerem que há uma camada do *riff*, dobrado pelo contrabaixo, a bateria adicionando um acompanhamento rítmico, e a voz, como melodia

flutuante sobre o instrumental, o que, do ponto de vista aqui, forma essencialmente três camadas. A bateria é um acompanhamento; o *riff*, a priori, também, mas combina reforços principalmente sonoros e guia a dimensão temática da seção, além da característica ostinata do *riff*. Esse tipo de textura também pode ser entendido como de *camadas autônomas* (Salles, 2011); em especial aqui, o *riff* atua como ostinato, a bateria também possui comportamento de ostinato sobre o *riff*, mas ritmicamente autônoma, assim como a voz, que também é autônoma¹⁰¹.

Além disso, a distorção, em especial, faz essa camada emergir como um cimento que cria liga em tudo, e, assim como no *riff*, as vozes também possuem um jogo estratégico de combinações, coordenações e contrastes. No fechamento, enquanto o *riff* ocorre, a bateria apresenta maior estabilidade do contorno melódico e rítmico, assim como o contrabaixo, que dobra a voz. Vemos uma guitarra em diminuição de *palm mute*, em *power chords* e diatônico menor, combinado a um acompanhamento do tipo *rock*, com voz com alturas definidas, em tessitura de contralto ou *mezzo*, embora masculina, e contrabaixo dobrando a guitarra, com cada voz bastante distinta entre *riff*, bateria e vocal. No fechamento, tudo se coordena em homorrítmica, provocando um contraste imediato.

3.3 Highway Star

Em *Highway Star*, de *Deep Purple*, o *riff* escolhido foi 1, e demais repetições dele, destacados em negrito. Abaixo (Tabela 2) está a minutagem de acordo com cada *riff*:

Tabela 2. Minutagem das seções de *Highway Star*.

Riff	Min/Seg.
Intro a	0:00
Intro b	0:12
1	0:33
2	0:45
3	0:51
4a	
5	1:06
1	1:16
2	1:28
3	1:32
4a	1:38
Solo Orgão	1:57

¹⁰¹ Uma outra forma de compreender a autonomia das camadas é por exemplo, imaginar outra melodia sobre o riff, como o ocorre na seção do solo, sem alterar o restante, isto é, o discurso da seção como um todo segue normalmente, pois estas melodias não estão subordinadas umas às outras como na música homofônica.

1b	2:43
5	2:53
1	3:04
2	3:17
3	3:21
4a	3:27
4b	3:34
Solo guitarra	3:45
1	5:05
2	5:16
3	5:22
4a	5:27
4b	5:36-6:06

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na figura 31, no parâmetro forma, a morfologia é [aaab¹⁰²], com os componentes [aaa] formando a *apresentação*, em chaves vermelhas, e [b] seu *fechamento*, em chaves verdes. Em *sonoridade*, o *riff* está em *overdrive*, com chave preta, e o *palm mute* (PM) em chaves vermelhas, enquanto que em *naturale* (nat) ocorre também o *pull off*¹⁰³ (p). Em Rítmica, há diminuições de colcheia em ostinato (diminuição ost) em chaves vermelhas, seguido de um alternado entre aumentações (aum), diminuições (dim) e sincopa (scp), em chaves azuis e roxas.

Em *melodia*, o *contorno melódico* é estável nos três primeiros compassos (est) e, no último, muda para um movimento oscilante, que alterna entre uma nota mais grave, que permanece estática no Ré, e outras mais altas, desenhando uma sequência de Si, Dó, Si. Este recurso é identificado como ponto pedal (*pedal point*), legendado por PPO (*pedal point* oscilante). O registro do contorno melódico está entre Sol² e Dó⁴, e é formado por intervalos diatônicos à tonalidade. Em harmonia, observando apenas o riff, o modo da tonalidade é menor. Na *apresentação* do riff, predomina o *single note* (nota única), em chave vermelha - definido como um recurso do riff que não utiliza estruturas verticais, guiado por notas consecutivas apenas - mas, no último compasso, aparece um *power*

¹⁰² O riff está na tonalidade de Sol menor, compasso quaternário e inicia com três compassos de semínimas em tremolo de colcheia na nota Sol do terceiro espaço inferior (Sol²) e no último compasso faz um gesto com díades em quartas, estes aqui chamados de *power chords invertidos*, em que sua tônica está na ponta e a quinta no baixo, sendo assim, o primeiro *power chord invertido* é de Si, seguido da nota Ré, na sequência outro *power chord invertido* de Sol, novamente Ré e novamente Si *power chord invertido*, configurando uma morfologia de *a a a b*.

¹⁰³ *Pull off* (puxe fora) é quando o guitarrista puxa a corda, levemente, com as pontas dos dedos, provocando a sensação de um pequeno ataque nas notas ligadas.

*chord invertido*¹⁰⁴, em alternado com nota pedal *single note*. Os graus utilizados no *riff* são o I na *apresentação*, e bIII e IV em *power chord invertido*, em chaves azuis e roxas no *fechamento*.

Veja como, novamente, há coordenações de elementos combinados, provocando contrastes. Nesse *riff*, há mais camadas de coordenações. As combinações na apresentação ocorrem entre *palm mute*, diminuição de colcheia, contorno melódico estático, em *single note*, repousando no primeiro grau, com tamanho de três compassos.

Figura 31. *Riff de Highway Star.*

The figure displays a multi-layered musical score for the 'Highway Star' riff in 4/4 time. The layers are as follows:

- Riff gta:** Shows the guitar part with a *P.M.* (palm mute) over the first three measures (labeled 'a') and a *p* (pull off) over the last two measures (labeled 'b').
- Forma:** A timeline showing the 'apresentação' (presentation) phase for the first three measures and the 'fechamento' (closing) phase for the last two measures.
- Sonoridade:** Details the sound characteristics, including 'PM' (palm mute) for the first three measures, 'overdrive' for the entire piece, and articulation marks 'nat p nat p nat' for the final measures.
- Rítmica:** Shows the rhythmic pattern, with 'diminuição ost' (ostinato diminution) for the first three measures and 'aum dim sep dim aum' (augmentation, diminution, separation, diminution, augmentation) for the final measures.
- Melodia:** Shows the melodic line, which is static (G2-C4) for the first three measures and features a *pedal point* (pta) with *power chord invertido* (PCI) for the last two measures.
- Harmonia:** Shows the harmonic structure, starting with a *single note* (SN) on the first measure, followed by *I-bIII-IV-bIII-IV* (minor, diatonic) for the next three measures, and ending with *PCI-SN-PCI-SN-PCI-SN* for the final measures.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ocorre uma zona de contraste no *fechamento*, coordenando a mudança dos elementos entre dois blocos internos de combinações: o primeiro *naturale* (nat), aumento em semínima (aum), nota da ponta do *pedal point* (pta) com *power chord invertido* (PCI) em chaves azuis, e rapidamente trocando para *pull off* (p), diminuição em

¹⁰⁴ Este *power chord* é formado por quartas, em que a tônica é a nota da ponta e sua quinta a nota do baixo. A voz do contrabaixo costuma completar com a tônica no baixo, de qualquer forma é preciso mencionar este tipo de *power chord* porque sonoramente é diferente do *power chord* em quintas, mesmo com o contrabaixo fazendo a tônica em ambos.

colcheia, nota do baixo do pedal point (cbx) e *single note* (nota única) em chaves roxas. Há uma sincopa de semínima no terceiro alternado do bloco combinado, essa sincopa provoca um pequeno contraste via rítmica dentro da sequência de alternados, mesmo sendo também de semínima.

Na grade completa (figura 32), a *morfologia* das vozes é: *riff* [aaab] da guitarra (gta), [aaab] do contrabaixo (cbx), [cbcb''] da bateria (bta), [ee'e''] da (voz) e [fff b'''] do órgão elétrico (org). Novamente, guitarra e contrabaixo possuem a mesma *morfologia*. A bateria está também no acompanhamento do tipo *rock* (alternando entre bumbo e caixa, em marcação de semínima). No segundo compasso da bateria, há a variação [b'] (*rock'*), com uma ligadura de sincopa entre última colcheia do segundo tempo e primeira do terceiro tempo; essa sincopa causa um movimento de balanço no acompanhamento¹⁰⁵. O [c] da bateria repete, e, no fechamento do *riff*, está o [b''], que é *homorrítmico* ao *riff*. Nos três compassos iniciais da bateria (*apresentação* do *riff*), o contorno e a rítmica são distintos ao *riff* e se assemelham à divisão rítmica que ocorre no *cantus firmus*¹⁰⁶.

O contrabaixo novamente dobra, há um pequeno ornamento no terceiro compasso, e volta a dobrar no quarto compasso. A voz do canto possui contorno e rítmica também distintos; nos três primeiros compassos [ee'], somente no final, há figuras pontuadas provocando um deslocamento rítmico. O órgão elétrico também é distinto, com contorno e rítmica independentes, assemelhando-se a um *cantus firmus*¹⁰⁷ - as duas vozes ocorrendo sobre o restante, com exceção, novamente, ao fechamento, que se torna *homorrítmico* à guitarra.

Na *harmonia*, a tonalidade da seção é Sol menor. Há predominância do primeiro grau da tonalidade no fechamento, ocorrendo movimento harmônico no fechamento com os graus bIII, IV (Bb e C), e, no órgão, há um Mi natural sobre o *power chord* de Dó, formando um acorde maior de Dó, dando sonoridade dórica¹⁰⁸ à passagem. Em *tecido* é formado por: guitarra *overdrive* + bateria, voz *clean* (limpa) + cbx *clean* + órgão elétrico. Ocorre novamente reforço rítmico das colcheias entre guitarra e contrabaixo na

¹⁰⁵ Também chamado de “*groove*”, algo como “balanço”.

¹⁰⁶ Ritmicamente se parece com o que ocorre no contraponto. As figuras de semínima da bateria são como um *cantus firmus* em relação ao restante do instrumental, em especial ao *riff*. O *cantus firmus* é uma voz do contraponto, considerada como a voz de referência rítmica, geralmente em semibreve. As demais vozes acrescentadas, superiores ou inferiores, subdividem a figura do *cantus firmus* (Schoenberg, 2001).

¹⁰⁷ A voz da clave de Fá se mantém como um *cantus firmus*, enquanto que a voz da clave de sol ataca com figuras mistas formando um *power chord* de Mi.

¹⁰⁸ O modo dórico é um modo menor com alteração da sexta maior.

apresentação, e *homorritmia* no fechamento. No parâmetro da *textura*, as camadas são: *riff* como tema, bateria como acompanhamento do *riff* e a voz flutuante.

Figura 32. Grade de *Highway Star*

♩=166

Bat	4/4	rock	rock'	rock	rock
gta	4/4	contorno independente ritmica independente			
ctx	4/4	dobra gta		ornamento	dobra
voz	4/4	contorno independente ritmica independente			
org	4/4	clean			
Harmonia	4/4	PC I		tríadico bIII IV bIII (dórico)	
Tecido	4/4	1 bat + gta od+1 cbx nat + voz nat + 1 org			homorritmico
Textura	4/4	camadas: riff tema (gta+cbx) acompanhamento do riff (bta+org) melodia flutuante (voz)			

bloco

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na *apresentação* as vozes são muito distintas, já no *fechamento* as vozes caminham de forma paralela e *homorrítmicas*, em movimento de bloco. Também ocorre coordenação e contraste. Na *apresentação*, as vozes estão em estabilidade, com exceção do canto da voz, que articula mais livremente. No fechamento, os instrumentos coordenam a troca de elementos: a guitarra, em *palm mute* ostinata *single note*, troca para *power chord invertido*, *pedal point* e alta atividade harmônica; o contrabaixo dobra as tônicas da voz, com o mesmo contorno melódico e diminuído ritmicamente sobre a bateria, que acompanha no padrão *rock*. No *fechamento*, guitarra, bateria e contrabaixo entram em *homorritmia* gerando contraste imediato. A voz (canto) possui uma relação inversa ao instrumental, o contorno melódico e rítmico é de maior atividade na *apresentação*, e, no *fechamento*, reduz a atividade tanto do contorno melódico quanto do rítmico, enquanto todo o instrumental se movimenta.

3.4 *Whole Lotta Love*

A análise de *Whole Lotta Love*, de *Led Zeppelin*, também inicia pelo *riff* (figura 33). Abaixo está o mapa dos *riffs* de acordo com a minutagem:

Tabela 3. Minutagem das seções *Whole Lotta love*

Riff	Min./seg.
Intro	0:11
1	0:12
2	0:34
1	0:46
2	1:10
3	1:19
Solo guitarra	3:04
1	3:21
2	3:47
4	3:57
1	4:28-5:33

Fonte: Elaborado pelo autor.

O *riff* possui apenas 1 compasso, que se repete literalmente durante toda a seção, com *morfologia* de [abb] em apenas um compasso. Entretanto, esse riff possui uma dualidade funcional. Pela ordem do *continuum*, [a] é uma *anacruse* (início) e [bb] é o componente seguinte, mas como o riff tem uma característica de repetições, isso altera a percepção funcional. Nos ciclos de repetição, a anacruse se torna também seu *fechamento*,

por ocorrer entre os tempos três e quatro, enquanto o motivo [bb], por ocorrer nos tempos fortes, tem um tamanho um pouco maior. A *apresentação* [bb] é formada por semicolcheias que alternam entre *power chord* de Mi na primeira semicolcheia e *single note* de Mi nas outras três, em chaves verdes. Enquanto o *fechamento* em [b] inicia com uma *acciacatura*¹⁰⁹ de fusa sobre a nota Si, que alterna com Ré em chave azul.

Figura 33. Riff de *Whola Lotta Love*.

Riff gta

Forma

Sonoridade

Rítmica

Melodia

Harmonia

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em *sonoridade*, o riff alterna entre *naturale*¹¹⁰(nat) e *palm mute* (pm), com diferentes tamanhos, identificado pelas chaves em cores roxa, bege e azul. Em *Rítmica*, há *diminuição ostinata* na *apresentação* em semicolcheias, e um padrão sincopado entre

¹⁰⁹ Na partitura, a *acciacatura* é uma figura rítmica pequena ao lado da figura principal, com um traçado cortando a haste, indicando que o instrumentista tem que tocar esta figura como se estivesse “esbarrando” na nota, dando um efeito de embelezamento, similarmente a uma *appoggiatura*, com mesma notação mas sem o traçado sobre a nota, com efeito um pouco mais prolongado.

¹¹⁰ *Naturale* é tocar de forma normal. No dialeto dos guitarristas também é chamado de “aberto” ou “open” no inglês.

colcheias e semicolcheias no *fechamento*, identificados pelas chaves em cores vermelho e azul. Em *melodia*, há saltos de distância de uma oitava entre tônicas, no caso o Mi, este componente do *contorno melódico* é um *pedal point oscilante* (PPOsc) com chaves em vermelho.

As chaves em roxo, legendadas de *salt* (salto), identificam o movimento de salto de oitava, as chaves beges registram a estabilidade (estável). No segundo componente do *contorno melódico*, as chaves em azul legendam a *oscilação* (osc) das notas Si, Ré, Si, Ré, que também é um *pedal point*¹¹¹. Todo o *riff* faz um *contorno melódico* em *pedal point*, que na apresentação é mais amplo em registro e, no fechamento mais próximo, forma um contorno de *pedal point afunilado*. Em *Harmonia*, há componentes em contraste entre o *single note* (SN) em chaves beges, e *Power chord* (PC) em chaves roxas. Na apresentação, o primeiro grau da tonalidade prevalece, enquanto que no fechamento ocorre entre os graus V e bVII (modo menor).

Na *apresentação*, a coordenação dos elementos ocorre entre [*naturale* + PC + salto 8va + I], alternando com [*palm mute*, estável + SN + I], desenhando o *pedal point oscilante* distribuído nas diminuições de semicolcheia. No *fechamento*, o contraste ocorre principalmente pelos *contorno melódico* e *rítmica*, que rompem os saltos de oitava, cessam os *palm mutes* e semicolcheias ostinatas, para dar lugar a figuras sincopadas, caminhando pelo quinto e sétimo grau da tonalidade cessando os *power chords*. Somente a *sonoridade* não coordenou o contraste, mantendo em *naturale*.

A figura 34 apresenta a grade completa, e a *morfologia* de cada voz no excerto é gta [bba], cbx [b'b'a'], ambos em repetições, bta [cdc'd], voz [ef]. A guitarra mantém o *riff* e o contrabaixo a dobra - as notas após o salto de oitava são percutidas em “x”, onde o instrumentista abafa a corda com a mão do braço, produzindo um timbre sem altura definida, com efeito rítmico, chamado também de *strumming*¹¹² (batendo) - na mesma figuração rítmica do *riff*, enquanto que, no fechamento, a dobra é literal.

¹¹¹ No heavy metal, os *pedal points* são reconhecidos tipicamente de duas formas: caminhando com as notas da ponta ou aplicando o *palm mute* na nota mais grave, este é um típico caso de especialização (Larue, 1980).

¹¹² Técnica utilizada também pela guitarra, em que o instrumentista golpeia a corda, abafando com a mão do braço, cortando as alturas e produzindo apenas ruído para efeito rítmico.

Figura 34. Grade de *Whole Lotta Love*.

Musical score for "Whole Lotta Love" with a tempo of 88. The score includes parts for bateria (bta), guitarra (gta), baixo (cbx), and voz. The analysis grid below the score categorizes the music into layers:

- Harmonia:** I, V-bVII, I, V-bVII. Includes "pentatonico menor" and "aum. de saturação".
- Tecido:** "dim semicolcheia (gta+cbx)", "homoritmia (bat+gta+cbx)", "aum. saturação", "dim semicolcheia (gta+cbx)", "homoritmia (bat+gta+cbx)".
- textura:** "bat+ gta od + cbx clean/strum + voz grit".

The analysis grid also includes specific annotations for each instrument:

- bta:** "rock", "groove", "rock", "groove".
- gta:** "contorno independente ritmica independente", "Riff".
- cbx:** "dobra", "contorno independente homorrítmico", "dobra", "contorno literal homorrítmico", "dobra", "contorno independente homorrítmico", "dobra".
- voz:** "contono independente ritmica indepenndente", "gritado com alturas", "gritado com alturas".

Camadas autônomas:
 acompanhamento rítmico (bta)
 melodia flutuante (voz)
 riff (gta+cbx)

Fonte: Elaborado pelo autor.

A bateria discursa um pouco diferente: o [c] e [c'] são padrões típicos do *rock*, com bumbo no primeiro tempo e caixa no segundo tempo, mesmo que com algumas diminuições. No entanto, o [d] muda o discurso do acompanhamento, com figuras sincopas no bumbo, deixando a caixa somente no fim, provocando um efeito mais

“groove”¹¹³ em [cd] e [c’d], identificados pelas chaves verdes maiores¹¹⁴. Também há concordância rítmica com os ataques de bumbo e caixa, particularmente nas figuras do bumbo e caixa com as figuras no *fechamento* do *riff*, o que contribui para a maior ênfase do *contorno melódico* neste componente. Na voz, o elemento novo é o timbre gritado, com alturas perfeitamente audíveis, aqui legendado por *gritado com alturas*, também em contorno e rítmica independentes.

A *harmonia* é implícita, basicamente pentatônica menor, a única estrutura vertical são *power chords*, com efeito mais sonoro e rítmico do que realmente harmônico. No *tecido*, a soma é guitarra *overdrive* (gta od), bateria (bta), contrabaixo *clean* e *strumming* (cbx clean/strum), e voz gritada com alturas (voz grit/Alt). Há uma *homorritmia* entre guitarra e contrabaixo, inicialmente, somando timbre com diminuição de semicolcheias. Em seguida, ocorre a *homorritmia bumbo e caixa*, que soma guitarra, contrabaixo e bateria. O *tecido* também é formado por uma guitarra em *overdrive*, contrabaixo, bateria e voz gritada com as alturas audíveis. O destaque é o timbre gritado da voz, que adiciona saturação na seção (como representado na Figura 34), com as chaves indicando aumento (aum) de saturação no instrumental, e no fechamento a soma de ataques do instrumental pela *homorritmia*.

A textura é formada por acompanhamento (bta+gta+cbx), tem uma melodia principal que caminha livremente pelo instrumental, enquanto o *riff* estabelece o tema da seção de forma autônoma. Há um jogo duplo no instrumental, um aspecto de *cantus firmus* na *apresentação*, com as diminuições do *riff* em relação às figuras do bumbo, caixa e pratos da bateria, mas *homorrítmico* no *fechamento*, com figuras sincopadas do *riff* com a bateria. A voz caminha livremente sobre o instrumental, de maneira muito independente. Novamente, o *riff* determina o tema da seção, e a melodia da voz soa como um passeio completamente livre, com a bateria criando o alicerce rítmico em diálogo com o *riff*. As coordenações de contrastes ocorrem, como mencionado, principalmente, entre a via rítmica na *apresentação*, contrapontística, em contraste com o *fechamento*, que assume um desenho *homorrítmico* no instrumental, com a bateria reforçando o padrão sincopado.

¹¹³ Esta forma de *groovar* a bateria é também muito comum em outros estilos como o *funk* e *soul*, ambos gêneros estadunidenses afro-americanos e também pode ocorrer no *rock and roll* e *heavy metal*, mas uma das diferenças é que no funk ou soul, a figuração da condução dos pratos em semicolcheia é mais comum, já no *rock* e metal predomina colcheias e semínimas.

¹¹⁴ É como se fosse o “riff” da bateria. O termo “groove” também é utilizado para descrever esse tipo de gesto na bateria, que é um equivalente de “levada” em português, geralmente as levadas (ou *grooves*) tem as suas características de cada estilo (ou gênero) em questão.

3.5 *Born to be Wild*

Em *Born to be Wild* de *Steppenwolf*, o *riff* (figura 35) escolhido é de verso, que ocorrem nas seções abaixo em negrito:

Tabela 4. Minutagem das seções de *Born to be Wild*.

Riff	Min./Seg.
Intro	0:00
1	0:14
2	0:28
1	0:38
2	0:53
3	1:05
4	1:20
Solo órgão	1:34
1	2:09
2	2:23
3	2:34
4	2:49
1 Outro	3:02 – 3:30

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na morfologia do *riff*, temos [aa'a'']. No [a] são *power chords* de Mi em colcheias, o [a'] são *power chords* também de Mi, mas em sincopas, sem dobra de tônica no baixo, e o [a''] em intervalos de sexta maior e de sétima menor. Este riff tem a *apresentação* com duas partes [aa'], e o *fechamento* muito sutil [a'']. Em *rítmica*, há diminuições de colcheia no [a], em chave alaranjada, sincopas de colcheia em chave roxa, e um grupo de colcheia e semínima no último tempo, legendado como mist (misto¹¹⁵), em colcheias azuis. Em *sonoridade*, o *palm mute* (PM) está em chave alaranjada, na sequência está o *naturale* (nat), em chave verde. Em *melodia*, há uma estabilidade do contorno melódico no Mi na chave alaranjada com um salto de oitava; o terceiro componente do contorno melódico é o motivo Dó, Mi, Ré, em desenho afunilado, como mostra a legenda na chave em azul. Na *harmonia*, o primeiro componente, em chave vermelha, é o *power chord* de Mi; e o segundo, em três chaves azuis, uma *díade*¹¹⁶ de sexta maior, seguido de *single note* (sn) e outra *díade* de sétima menor.

Nos relacionamentos entre parâmetros, o [a] combina diminuições em ostinato (dim ost), o *palm mute* (pm), no registro mais baixo e estável do contorno melódico, em

¹¹⁵ A legenda de “misto” é quando ocorre um grupo de figuras distintas dentro de um pulso.

¹¹⁶ Díade aqui é uma estrutura vertical de duas notas, claro que é o mesmo que um intervalo, mas com a intenção de acorde.

chaves alaranjadas. O componente [a'] está coordenado com as sincopas, a omissão da dobra, sincopas, em chaves roxas, entre os parâmetros *melodia*, *rítmica* e *morfologia*. O [a''] coordenou as figuras mistas, o afunilamento do *contorno melódico* e as díades em chaves azuis. Alguns parâmetros ficaram em assimetrias, *apresentação* e *power chord* associaram-se entre *forma* e *harmonia*, e o *naturale* da *sonoridade*, em verde, ficou assimétrico com a coordenação do bloco do *fechamento*, em azul.

Figura 35. Riff de *Born to be Wild*.

The diagram shows the following parameters and their coordination across the riff:

- Riff gta:** Labeled with 'P.M.' (Power Modulation), 'a' (orange), 'a'' (purple), and 'a''' (blue).
- Forma:** Labeled with 'apresentação' (red) and 'fechamento por variação' (blue).
- Rítmica:** Labeled with 'ost (col)' (orange), 'sinc' (purple), and 'mist' (blue).
- Sonoridade:** Labeled with 'overdrive' (orange), 'PM' (purple), and 'nat' (green).
- Melodia:** Labeled with 'Estável registro mais baixo' (orange), 'estável omissão de voz' (purple), and 'afunilado registro mais alto' (blue).
- Harmonia:** Labeled with 'PC E5 I' (red) and 'diade sn diade' (blue).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na análise da grade, o riff possui *morfologia* [aa'a''], mas a bateria e o contrabaixo estão mais distintos e próximos entre si. Nota-se como o contrabaixo [c1 c'1] faz um diálogo rítmico com as figuras do bumbo e caixa [c c'], diferente dos demais exemplos, em que o contrabaixo estava dobrando o riff da guitarra. Quem está em *homorritmia* com

a guitarra desta vez é a voz, nas quatro colcheias na apresentação do riff [a1, a3], mas num jogo de diminuição e aumento com a bateria.

Figura 36. Grade de *Born to be Wild*.

♩=146

bta
 gta
 cbx
 Voz
 Orgão

bta
 gta
 cbx
 voz
 orgão
 harmonia
 tecido
 Textura

Riff temático (gta)
 acompanhamento ao riff (cbx+bta)
 melodia flutuante (voz)
 Camadas autônomas

Fonte: Elaborado pelo autor.

Há também o órgão elétrico, coordenado com a guitarra [a'1]. A bateria, apesar das diminuições de colcheias, mantém a levada em *rock*, com bumbo no primeiro tempo

e caixa no segundo. O gesto do contrabaixo está com figuras em contratempo, ajudando na ênfase das figuras da bateria. A voz, como citado anteriormente, tem dois componentes: um *homorrítmico* e outro em contraponto, sendo do tipo *clean* (limpo). Nos compassos em *símile 2*¹¹⁷, a voz é gritada, mas ainda com alturas, e o órgão *homorrítmico* adiciona harmonia de passagem sobre o *riff*, que forma um acorde de Em7.

O *tecido* é composto por guitarra *overdrive* (gta od), bateria (bat), contrabaixo elétrico *clean* (cbx *clean*), órgão elétrico (org) e voz, que tem passagens em *clean* e outras em gritado, com *homorrítmia* entre voz e guitarra elétrica (gta+voz) e *homorrítmia* entre guitarra e órgão (gta+org). Nos compassos de *símile*, a voz gritada aumenta a saturação do tecido. Na *harmonia*, a faixa completa é geralmente transcrita na tonalidade de Mi maior, mas no verso ela ocorre na região homônima menor, com sexta maior (dórico). A *textura* é de camadas autônomas, com quatro vozes distintas. O acompanhamento é formado pelas vozes da bateria, guitarra e contrabaixo; o *riff* da guitarra é o tema da seção, e o contrabaixo e a bateria formam espécies de acompanhamento ao *riff* da guitarra, enquanto a voz é a melodia, que caminha de forma fluida e independente.

3.6 Observações

As observações aqui devem ser feitas para cada parâmetro, em um comparativo entre os quatro exemplos. Primeiro, no parâmetro forma: *Paranoid* possui um *riff* [aa'b], *Highway Star* [aaab], *Whole Lotta Love* [aab] e *Born to be Wild* [aa'a'']. Eventualmente, há algum elemento intermediário entre o início da *apresentação* e seu *fechamento*, como ocorreu em *Paranoid* (a'), e *Born to be Wild* (a').

Em *sonoridade*, todos os exemplos são saturados, soando mais como um *overdrive* de ganho alto. A articulação mais ocorrente é o *palm mute*, tanto em forma ostinada (*Paranoid*, *Highway Star* e *Born to be Wild*) quanto em rápidos alternados com o *naturale* (*Whole Lotta Love*). Também é necessário fazer uma observação a respeito das dinâmicas. Considerando que os instrumentos são amplificados, e a guitarra elétrica saturada, tudo é forte, entre *mf* (*mezzo forte*) e *f* (forte), por esta razão não foi mencionada anteriormente. Em *rítmica*, as fórmulas de compasso prevalecem quaternárias, com b.p.m.¹¹⁸ de 165 em *Paranoid*, 166 em *Highway Star*, 88 em *Whole Lotta Love* e 145 em

¹¹⁷ *Simile* é o símbolo de barras com pontos sobre a barra de compasso, com um número acima indicando que os compassos anteriores serão repetidos, no caso, dois compassos.

¹¹⁸ Batidas por minuto.

Born to be Wild. As diminuições prevalecem, especialmente em colcheia e ostinato, principalmente na *apresentação*, e figuras mistas e sincopas concentram no fechamento do *riff*. Essas características ocorreram em todos os exemplos analisados. Na melodia, os *contornos melódicos* se apresentaram com zonas estáveis na *apresentação* (*Paranoid*, *Highway Star*, *Born to be Wild*), e maior atividade no *fechamento*: *pedal point* (*Highway Star*), côncavo (*Paranoid*), afunilado (*Born to be Wild*) e *Whole Lotta love* possui o *riff* completamente em *pedal point*.

Na *Harmonia*, as estruturas verticais dominantes são diádicas, principalmente o *power chord*, nos quatro exemplos, com algumas variações do tipo de *power chord* invertido (*Highway Star*); e díades de sexta maior e sétima menor (*Born to be Wild*). Além disso, as tonalidades prevaleceram do modo menor, com alguma variação modal, como o dórico no caso de *Born to be Wild*, e com predileção com *contorno melódico* ocorrendo sobre graus que sugerem a pentatônica menor (*Paranoid*, *Highway Star* e *Whole Lotta Love*). Ainda na *Harmonia*, há zonas de contraste entre *single note* e acordes (diádicos ou triádicos), ocorrendo em *Highway Star* e *Whole Lotta Love*.

Combinações ocorrentes foram [diminuições + contorno melódico estável + *palm mute*] em *Paranoid*, *Highway Star* e *Born to be Wild* na *apresentação*. Outras combinações, estas por contraste, ocorrem entre [salto de oitava entre *power chord* e *single note*] em *Whole Lotta Love*; [*palm mute* contra *naturale*] em *Paranoid*, *Highway Star*, *Whole Lotta Love*, *Born to be Wild*; [*single note* contra *power chord*] em *Highway Star*, *Whole Lotta Love*; [Diminuição ostinato contra figuras mistas ou sincopa] em *Paranoid*, *Highway Star*, *Whole Lotta Love*, *Born to be Wild*.

Nas observações ocorrendo na grade completa, o *tecido* em todos os exemplos é formado pela guitarra elétrica distorcida (*Overdrive*), e de forma geral, dobrado pelo contrabaixo. A bateria acompanha com levadas geralmente formando um padrão de bumbo e caixa alinhado ao *grid*¹¹⁹ ou com algumas diminuições de sincopas no bumbo. O efeito da distorção tem impacto na *textura*, e se destacam três camadas: do *riff* da guitarra elétrica, dobrada pelo contrabaixo; da bateria, que é um acompanhamento rítmico (também em ostinato) e distinto, mas que funcionalmente exerce um papel de

¹¹⁹ *Grid* são linhas imaginárias ou visuais das divisões matemáticas dos tempos.

acompanhamento ao próprio *riff*; e o canto, que também é uma voz distinta e flutua sobre todo o instrumental.

Na música orquestral, também são discutidas camadas de *textura*: *foreground* (primeiro plano), *middleground* (plano intermediário) e *background* (plano de fundo) (Adler, 2002). A melodia principal está no canto, teoricamente o *foreground*, mas o *riff* gestua muito e é muito insistente, por ser um ostinato, carregando uma grande diversidade rítmica, melódica e harmônica, e a distorção joga a guitarra para a frente, puxando para si o destaque temático. A guitarra faz um jogo rítmico em especial com a bateria, dividindo as figuras (diminuição) ou em homorritmia. Em *Paranoid*, por exemplo, o *riff* tem uma construção bastante apropriada para acompanhamento; ele apresenta zonas estáticas no *contorno melódico*, mas é muito rítmico, dando espaço para a voz caminhar livremente com conforto e, ainda assim, transmitindo a ideia básica temática da seção.

Em *Whole Lotta Love* e *Born to Be Wild*, a guitarra tem uma escrita mais independente, o que contribui para um descolamento maior da melodia principal. A bateria fornece o acompanhamento rítmico para dar, principalmente, sustentação ao *riff*, e todo esse instrumental fornece suporte à voz, mas tem um dialeto próprio nas levadas, tanto nos padrões de alternado e caixa quanto pelos momentos em *homorritmia*, dando ataques com bumbo e caixa. O contrabaixo faz seu papel de plano de fundo, principalmente em relação à guitarra. A voz vocal possui a maior fluência melódica de todas as vozes e se comporta surfando sobre o instrumental. Com as saturações pelo grito, tem impacto no *tecido* e na *textura*, aumentando a intensidade na seção, ocorrendo em *Whole Lotta Love* e *Born to Be Wild*.

Através desta metodologia, foi possível identificar um vocabulário comum entre os quatro exemplos, considerando tanto os recursos empregados no *riff* quanto os utilizados na bateria, no contrabaixo e na voz. Nos *riffs*, observam-se elementos de *apresentação* e *fechamento*, como *power chords*, *power chords* invertidos, tendência à diminuição, *palm mute* em diminuição ostinata, *palm mute* alternado com toque *naturale*, *pedal point*, registro grave, tonalidades menores, pentatonismo e modalismo, especialmente em modos menores, além de cadências e progressões dos graus I, bIII, IV e bVII. Há uma relação estratégica entre a constância de um elemento e a introdução de outro, criando contraste. Essa característica manifesta-se tanto em parâmetros distintos do *riff* quanto na interação com outras vozes, como a constância contrapontística contrastando com fragmentos homorrítmicos, seja no conjunto instrumental completo, seja em um único instrumento ou combinação de instrumentos. Nas interações entre as

vozes, a guitarra opera o *riff*, o contrabaixo dobra essa linha, e a bateria apresenta uma levada com padrão de bumbo alternado com caixa em semínimas, com diminuições e síncopas frequentes.

CAPÍTULO 4: DISCUSSÃO

4.1 Olhando por trás

Mas que diferenças existem entre os quatro exemplos analisados neste trabalho e o que os precede? Como mencionado anteriormente, há várias influências, e não há uma linha de sucessão exata entre os diversos gêneros que influenciaram o *heavy metal*. Certamente, no que foi analisado, não é possível responder com todo o detalhamento, mas já existem alguns indícios. Ao compararmos as diferenças entre as bandas analisadas e o *blues*, no nível do *riff*, estas estão nos componentes. Por exemplo, os *riffs* de *Sabbath*, *Purple*, *Zeppelin* e até mesmo de *Steppenwolf* possuem uma característica rítmica de muitas subdivisões de figuras (diminuições), o que provoca a sensação de velocidade, algo que não é o *modus operandi* do *blues*. Além disso, nas quatro bandas, o *riff* opera principalmente pelo *power chord* e no grave do instrumento.

No *blues*, *power chords* não ocorrem intencionalmente como aqui, tampouco há uma saturação propositada com *overdrives*, como nas quatro bandas. A saturação da guitarra e da voz também ocorre no *blues*, mas com menor intensidade e ganho. Há também uma outra diferença fundamental: o andamento, que é muito mais acelerado do que no *blues*. O contrabaixo e a bateria também se comportam de maneira diferente, como já mencionado; o contrabaixo assume o papel de dobrar o *riff* da guitarra, e a bateria realiza um acompanhamento com marcação mais acelerada. O pentatonismo foi herdado do *blues*, mas nas bandas analisadas é inclinado mais ao modo menor, assim como as progressões e cadências. Mas e as diferenças do *heavy metal* com o *rock and roll*? Até este período, o *rock and roll*, como já mencionado antes, tem uma história consolidada.

Desde a sua origem no *blues* com Chuck Berry e Link Wray, quando comparamos as bandas *The Kinks* e *Beatles*, *Jimmy Hendrix*, *Steppenwolf*, até o *proto-metal* dos anos 70 com *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* e *Deep Purple*, é possível dizer que o *rock and roll* ficou mais agressivo, mais saturado, mais focado no *power chord*, mais rápido e virtuoso; estas são as fundações do *heavy metal*. A impressão é que, após essas bandas, ocorre um escalonamento natural daquilo que elas estavam valorizando, década após década. Pode-se dizer que, apesar de comercialmente bem-sucedidas, o *proto-metal* estava caminhando para um território maior de transgressão. Até este momento, o *heavy metal* ainda não era completamente cristalizado, e tudo era *rock and roll*, mas de alguma forma diferente.

4.2 Distinção com outros gêneros do *Heavy Metal*

A primeira onda cristalizada do gênero inclui bandas como *Judas Priest*, *Motörhead*, *Accept*, *Iron Maiden* e *Saxon*. Nesse período, ocorrem mudanças nas suas identidades visuais, com horror, guerra e fantasia como temas recorrentes, especialmente nas capas de álbuns. Neste momento, o *heavy metal* é tratado como um gênero musical. A banda *Iron Maiden*, por exemplo, incorpora o horror à sua identidade visual através da figura de Eddie, mascote com aspecto cadavérico, quase sempre representado em atos de violência, ódio ou morte. Bandas como *Saxon* exploram temas de cavaleiros medievais, bárbaros e guerras da Idade Média, também refletidos nas capas de seus álbuns.

Com o surgimento de tantas vertentes, o *power metal* é considerado, sonoramente, a vertente direta da onda britânica, representada por bandas como *Stratovarius*, *Helloween* e *Blind Guardian*. Musicalmente são semelhantes, mas o nível de virtuosismo é maior, com a aceleração das guitarras com arpejos e *sweeps*¹²⁰, presença do pedal duplo e os vocais em registro muito agudo.

Apesar destas iconografias, não foram essas bandas que realmente elevaram o horror à identidade visual, mas sim um novo grupo emergente, conhecido como metal extremo (*Extreme Metal*). O termo ainda não era utilizado nesse momento, ele vem a ficar popular somente depois. Este movimento tem origem no *Thrash Metal* e, assim como ocorre com os gêneros anteriores, é a base para subgêneros seguintes como: *Death Metal*, *Black Metal*, *Grindcore* e *Doom Metal* nos anos 1980. Escalonando a agressividade moderada de seu antecessor para níveis muito maiores, com guitarras em *tremolo*, afinação baixa e alto ganho de distorção, vocais gritados, registros extremos e uma noção comum de textura muito saturada (Smialek, 2015). Os interesses nos subgêneros do *metal extremo* aumentaram na academia e vão desde os campos sociais aos musicais¹²¹.

Um dos principais traços distintivos do metal extremo como um grupo separado foi a codificação e consolidação da agressividade, violência e transgressão como elementos centrais de sua identidade musical, presente nas letras, nos encartes e nas performances. Na guitarra elétrica, o *riff* se torna mais cromático, com afinações mais graves em relação ao *heavy metal* clássico, além do uso intenso do *tremolo* de palheta, *palm mute* e dissonâncias, os andamentos acelerados ou figuras muito diminuídas

¹²⁰ Termo em inglês popular entre os músicos de heavy metal para o arpejado, em alta velocidade.

¹²¹ Autores como Berger, Eckers, Harris, Hillier, Morris, Pelletier, Swallow e Nachenius publicaram sobre o metal extremo e subgêneros.

provocam uma alta sensação de velocidade e também saturação pelo timbre, além dos vocais que se tornam predominantemente guturais. Foi popularizado por bandas como *Slayer*, *Metallica*, *Anthrax*, e no Brasil pela banda Sepultura, que se tornou uma das maiores bandas de *thrash metal* do mundo, elevando o prestígio do Brasil na cena global.

O estilo incorporou o *D-Beat* (batida-D), um alternado entre bumbo e caixa, que possibilita uma sensação de alta velocidade quando combinados ao *riff*, recurso que estava sendo praticado pelo *Hardcore Punk*¹²². Esse elemento escalona rapidamente para o *Blast Beat*¹²³, um recurso amplamente adotado em todo o metal extremo, assim como o próprio *D-Beat*. Por conta da relação entre o *thrash metal* e o *hardcore*, nos anos 1980, surge o termo “*crossover*”, referindo-se às bandas que combinavam ambos os estilos intencionalmente.

Os Estados Unidos são considerados o local de origem do *Thrash Metal*, tornando-se um local prolífico para o mundo do metal extremo, berço também do *Death Metal*, que aparece no fim dos anos de 1980. Também é berço do *New York Hardcore*, subgênero com uma identidade muito agressiva, com bandas como *Agnostic Front*, *Sick of it All*, *Madball*, *Biohazard*, entre outras, que também combinaram influências com o *Thrash Metal* da Europa.

O *Black Metal* também é uma das vertentes do metal extremo, de origem europeia, tendo suas raízes inicialmente em bandas como *Venom*, *Bathory*, *Celtic Frost* e *Mayhem*. Esta última, considerada a principal consolidadora do estilo, sendo uma banda norueguesa, desencadeou uma grande onda de black metal na Noruega no início dos anos 1990, conhecida como o “*Inner Circle*” (círculo interno). Já o *Death Metal* surgiu no final dos anos 1980 com bandas como *Death*, geralmente creditada como fundadora, ao lado de *Possessed* e *Morbid Angel*. O gênero ganhou maior notoriedade principalmente pela banda *Cannibal Corpse* nos anos 1990. O terceiro subgênero mencionado é o *Grindcore*, frequentemente considerado uma vertente do *hardcore punk* e *crust punk*, mas que também incorpora elementos do metal. Este estilo foi popularizado por bandas como *Napalm Death*, *Carcass*, *Terrorizer*, entre outras.

Com a disseminação de tantos subgêneros do *heavy metal*, os problemas de natureza musicológico-estético de como reconhecer o *heavy metal* e seus paralelos emergem de forma imediata. Além disso, a consolidação de um estilo, subgênero ou

¹²² Gênero de música contemporânea ao thrash metal, considerado mais direto e “cru”.

¹²³ Recurso da bateria. É um alternado muito subdividido em ostinatos, entre bumbo e caixa, provocando um efeito explosivo de “metralhadora”.

vertentes não são realmente lineares na história. Muito da cultura dos subgêneros se desenvolve através da massificação do mercado, por trabalhos jornalísticos, pela interpretação dos próprios fãs na cena e também pela forma como as bandas descrevem o que fazem. Há intensos debates dentro da cena do metal sobre as diferenças entre esses subgêneros e os critérios de reconhecimento, que vão além do aspecto puramente musical, abrangendo também elementos extramusicais, como a arte das capas de álbuns, as letras, a vestimenta e até as performances ao vivo.

As definições dos subgêneros do heavy metal e suas complexidades raramente são determinadas por suas características musicais, o que agrava o estudo nessa área (Hillier, 2020). Essa discussão é absolutamente pertinente para o problema de reconhecimento da música do *heavy metal* e para verificar se a divisão dos subgêneros se sustenta como práticas musicais sólidas. Aqui, são abordados os trabalhos de Benjamin Hillier e Esa Lilja, embora outros pesquisadores também tenham publicado pesquisas nesse campo de estudo¹²⁴. É importante deixar claro que ambos os autores exploram essas genealogias com base no que é popularmente conhecido sobre os subgêneros, de acordo com a rotulação das próprias bandas e como o público as considera.

A seguir, poderemos observar nas figuras 37, 38 e 39 as genealogias de Benjamin Hillier, presentes em seu artigo *Considering Genre in Metal Music*, publicado pela *Journal of Metal Music Studies* em 2020. Na figura 37, é notável que existem basicamente dois grupos: *Heavy Metal* e *Extreme Metal*. Na figura 38, *Heavy Metal* e seus subgêneros; na figura 39, *Extreme Metal* e seus subgêneros. Hillier coloca hierarquicamente os gêneros que saem por uma seta diretamente da caixa “*Heavy Metal*” (em azul), identificados como *major subgenres* (subgêneros principais): *Traditional Heavy metal*, *Glam/Hair Metal*¹²⁵ e *Power Metal*. Em verde, como *Hybrid Subgenre* (subgênero híbrido) aparecem: *Progressive Metal* e *Folk Metal*. Já o *Extreme Metal*, pelos mesmos critérios da seta diretamente interconectada na caixa, é colocado como *major subgenres*: *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal*, *Doom Metal*, e *Hybrid Subgenre: Grindcore, Folk Metal e Progressive Metal*¹²⁶.

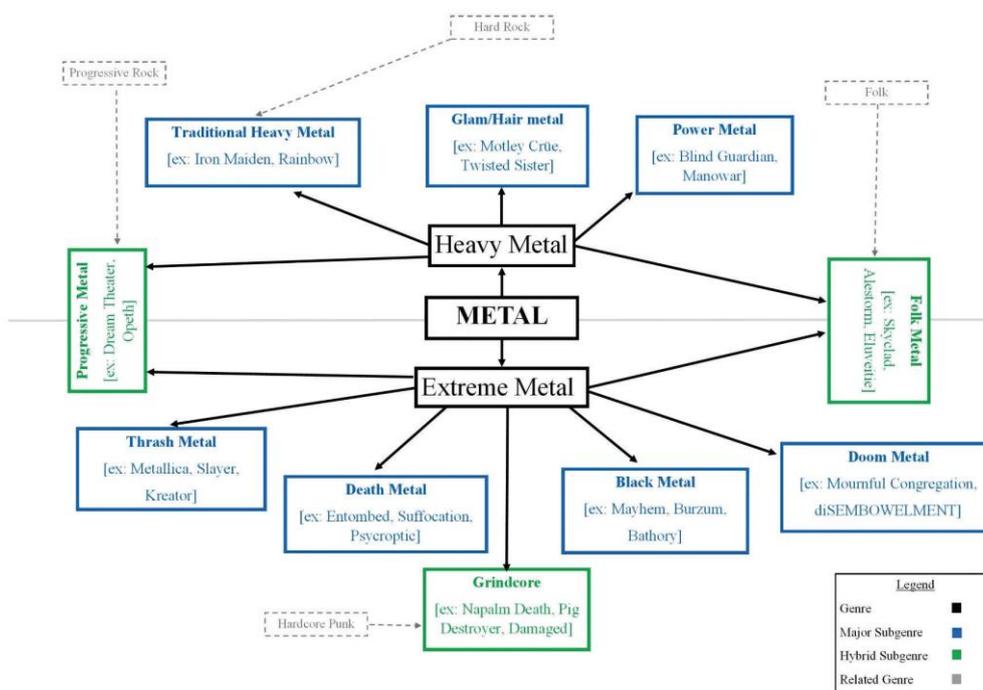
¹²⁴ Guillaume Friconnet e Tsatsishvili.

¹²⁵ Este subgênero é homônimo ao *hard rock*.

¹²⁶ Tanto o *folk metal* quanto o *progressive metal*, não são exatamente subgêneros do *extreme metal*. O que ocorre é que eles podem ser considerados se combinar elementos do *extreme metal* (hibridização) apontado pela caixa em verde de subgênero híbrido (*hybrid subgenre*). Este é um exemplo do quanto essas categorias podem ser confusas.

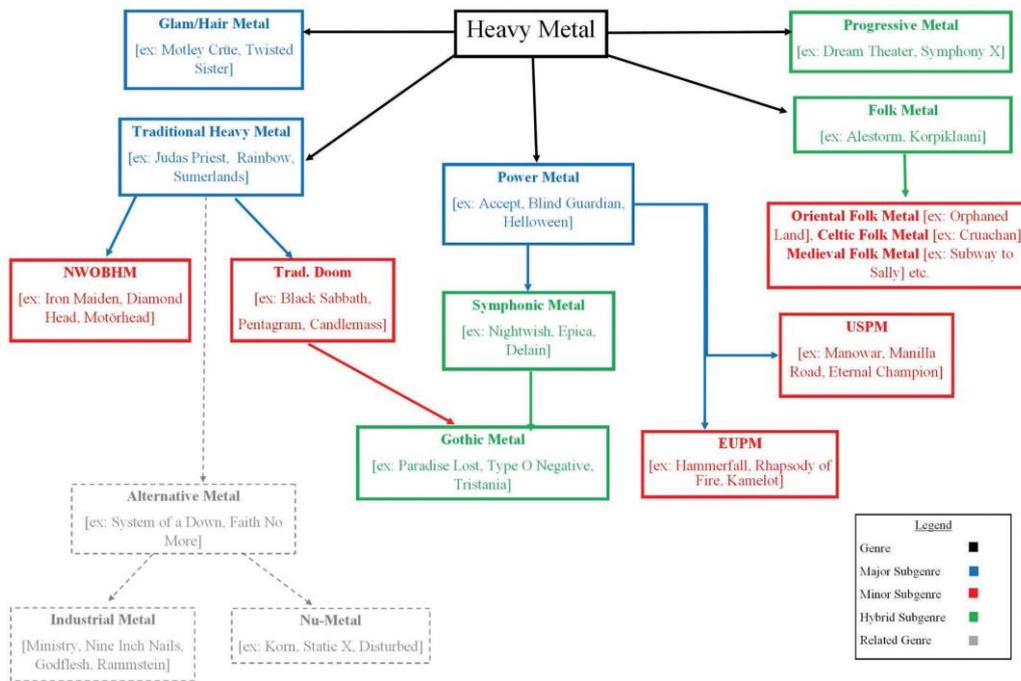
Hillier coloca hierarquicamente os gêneros que saem por uma seta diretamente da caixa “*Heavy metal*”, em azul, identificados como *major subgenres* (subgêneros principais): *Traditional Heavy metal*, *Glam/Hair Metal* e *Power Metal*. Em verde, como *Hybrid Subgenre* (subgênero híbrido) estão: *Progressive Metal* e *Folk Metal*. Já o *Extreme Metal*, pelos mesmos critérios da seta diretamente interconectada na caixa, é colocado como *major subgenres*: *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal*, *Doom Metal*; e *Hybrid Subgenre*: *Grindcore*, *Folk Metal* e *Progressive Metal*. Há outras ramificações em verde, vermelho e cinza, mas estas não saem diretamente das caixas *Heavy* e *Extreme Metal*, e sim de outras caixas.

Figura 37. Genealogia dos gêneros de *heavy metal* (Hillier).



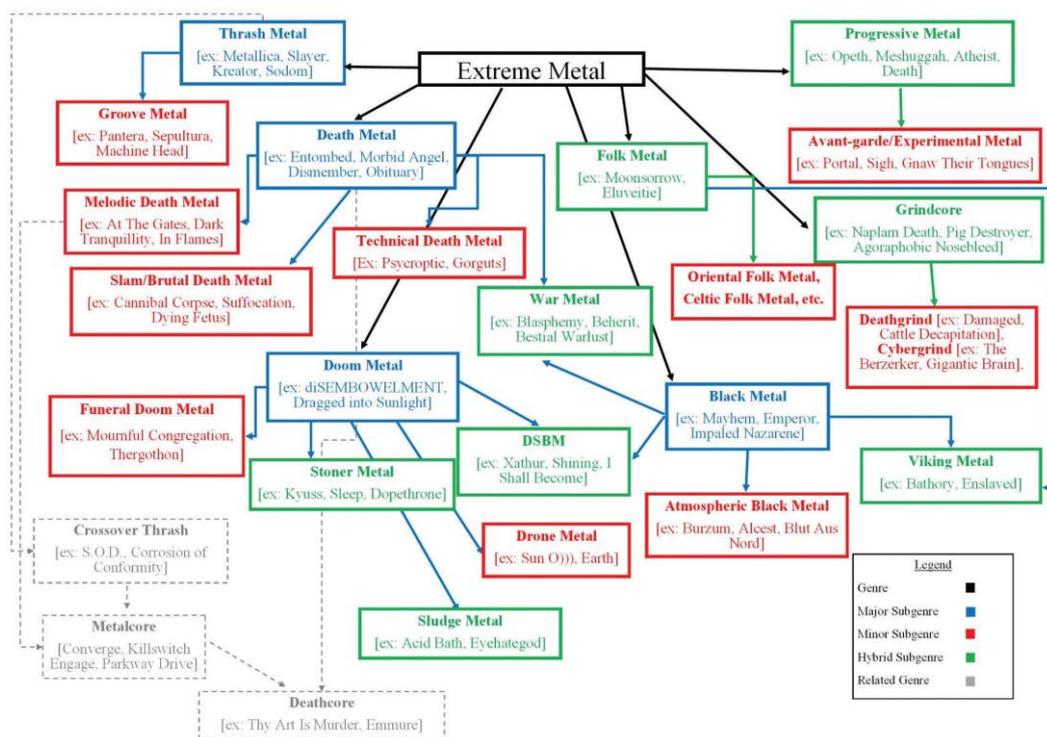
Fonte: *Considering Genre in metal music* de Benjamin Hillier (2020, p. 13.)

Figura 38. Gênero *heavy metal* (Hillier).



Fonte: *Considering Genre in Metal Music* de Benjamin Hillier (2020, p. 14.)

Figura 39. Gênero *Extreme Metal* (Hillier)

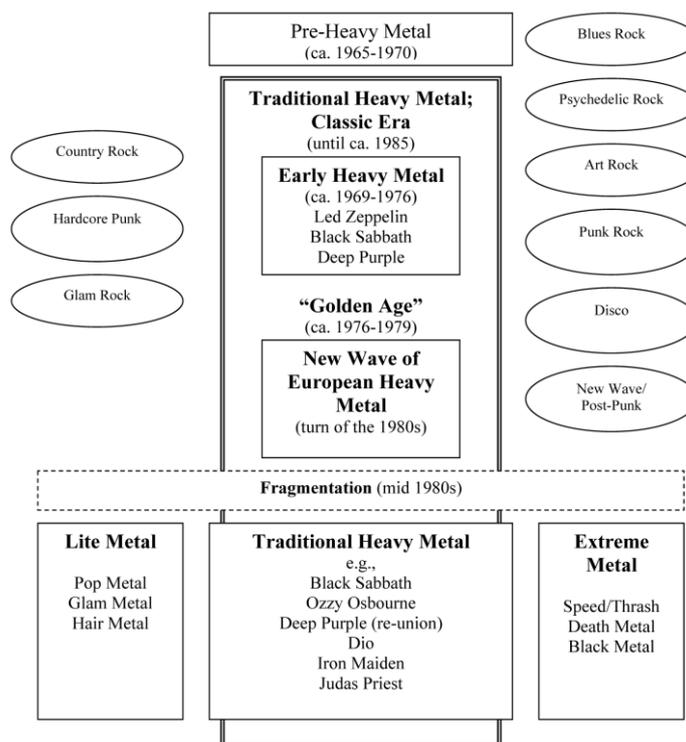


Fonte: *Considering Genre in Metal Music* de Benjamin Hillier (2020, p. 15)

A figura 40 apresenta a genealogia de Esa Lilja, retirada de seu livro *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Ela identifica dois pontos em comum com Hillier: a ramificação de diversos subgêneros, que ele denomina *fragmentation* (fragmentação) nos anos 1980, e os grupos resultantes dessa fragmentação, que são: *Lite Metal*, *Traditional Heavy metal* e *Extreme Metal*, estes dois últimos também em comum com Hillier. A principal diferença reside no fato de que Lilja classifica *Glam Metal* e *Hair Metal* dentro do grupo “*Lite Metal*”, enquanto Hillier coloca esses subgêneros como *Heavy metal*. Lilja e Hillier estão em consenso sobre *Thrash*, *Death* e *Black* no grupo *Extreme Metal*.

A tabela de Lilja (figura 40), presente em seu livro *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, apresenta uma pesquisa robusta da harmonia do *heavy metal* tradicional. A tabela está organizada da seguinte forma: o *Traditional heavy metal* vai até 1985 e tem duas frentes; a *Classic Era* (era clássica), com *heavy metal* inicial do *Black Sabbath*, *Deep purple* e *Led Zeppelin*, entre 1969 e 1976; e a *Golden Age*, entre 1976 e 1979, composta por bandas britânicas e europeias, como *Judas Priest*, *Motörhead*, *Saxon*, *Accept*, e a virada para a década de 1980, com a *New Wave of European Heavy Metal* (nova onda do *heavy metal* europeu), que inclui *Iron Maiden*¹²⁷ e *Mercyful Fate*, por exemplo. A fragmentação ocorre na metade dos anos de 1980, dividindo-se nos grupos *Lite Metal*, *Traditional Heavy Metal* e *Extreme Metal*, como ilustrado a seguir:

¹²⁷ *Iron Maiden*, é considerada pelos fãs a maior banda de *heavy metal* tradicional.

Figura 40. Gêneros do *heavy metal* (Lilja)

Fonte: *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, (2009, p.30)

4.2 Mais para a frente (*Stress Test*¹²⁸)

Este tópico apresenta o teste da metodologia com exemplos da geração subsequente do *heavy metal*, focando especialmente na década de 1980. Este subcapítulo aplica a metodologia a bandas de um período diferente na história do *heavy metal*, com o objetivo de observar como a metodologia se sai (seu desempenho e resultados). O primeiro exemplo é a canção *Free me Now*¹²⁹ da banda *Accept*, o *riff* ocorre na seção do refrão, nas partes destacadas em negrito, conforme a minutagem indicada abaixo:

Tabela 5. Minutagem das seções de *Free Me Now*.

Riff	Min./seg.
Intro	0:00
1	0:13
2	0:27
1	0:38
1	0:42
2	0:58

¹²⁸ Teste de estress.

¹²⁹ Disponível em <https://youtu.be/X4Fxp574JR8?feature=shared>. Acesso 28 jun. 2024.

Ponte Solo Gta.	1:07
2	1:16
Solo Gta.	1:25
1	1:46
2	2:00
Ponte	2:12
2	2:18
Ponte	2:29
Outro	2:44 – 3:01

Fonte: Elaborado pelo autor.

Morfologicamente, o *riff* está identificado aqui como *apresentação*¹³⁰ [a (1, 2)] e [b], sendo *cadencial* e *fechamento*, bastante distinta de [a]. Consideramos que este tipo é um *fechamento contrastante*, pois apresenta uma ideia muito contrastante com a *apresentação*.

Em termos de sonoridade, o *riff* é em *distortion*¹³¹ (distorção), legendado por *dist*, e também em *naturale*, ambos destacados em chaves roxas. Na *rítmica*, há dois hemisférios bastante distintos: o primeiro, da apresentação em grupos com sincopas (*sinc*), em chave vermelha; o segundo, em diminuições ostinatas em semicolcheia (*dim*), em chaves alaranjadas.

No que se refere à melodia, no contorno melódico, é possível observar a discrepância entre os elementos. Há duas zonas estáveis, destacadas em chaves verdes, separadas por um salto de quarta justa, também indicadas em chaves verdes, além de uma zona ondular da sequência descendente, separada por um salto entre Dó central e o Ré terceiro espaço suplementar superior, com mais de duas oitavas de diferença, marcado em chave alaranjada. Note-se que o *riff* completo forma três camadas de registro que ascendem, como numa escada no primeiro compasso, e descende no segundo compasso, indicados pelos registros baixo e alto do *riff*, destacado em chave roxa.

Na harmonia, há duas chaves menores em verde, sinalizando os *power chords* e respectivos graus, correspondendo ao terceiro e sexto grau da tonalidade de Mi menor, cifrados como bIII e bVI em relação ao primeiro grau, indicados em chaves verdes e

¹³⁰ [a] são dois *power chords* em chave maior vermelha, o primeiro em Sol em uma combinação de dois grupos com uma sincopa entre elas, na chave menor 1 em verde, e o segundo é de Dó, na chave menor em verde 2, com a mesma combinação, delimitando a apresentação do *riff*. O [b] é muito discrepante, em um salto superior a uma oitava, com uma sequência em diminuições de semi-colcheias em grau conjunto iniciando em Si e Ré suplementares superiores, em uma sequência ondular descendente terminando em Si quarto espaço e Mib terceira linha.

¹³¹ A *distorção* tem uma sensação diferente do *overdrive*, além de ser muito mais saturada, possui maior sustentação, com textura mais “molhada”, ou como dito no inglês “*wet*” (molhado), que faz com que o *riff* fique mais denso. Já o *overdrive* tem menos saturação, não possui a mesma sensação de sustentação das notas, e soa mais “poroso” ou “áspero”.

vermelhas. Nas chaves alaranjadas, há a legenda SN *divisi*/dueto de terças, referindo-se à execução em que duas guitarras, em melodias *divisi*, tocam em terças paralelas. Na terça final do dueto, ocorre o Ré sustenido, sétimo grau maior de Mi. A escala deste riff, como na tonalidade, é de Mi menor, mas com o sétimo grau alterado de passagem, uma progressão bIII-bVI-V, o quinto grau é revelado com clareza pelo contrabaixo.

Figura 41. Riff de *Free me Now*

The diagram illustrates the musical analysis of the riff 'Free me Now' in 4/4 time. It is divided into six horizontal tracks, each with specific annotations and color-coded brackets:

- Guitarra:** Shows a melodic line with brackets labeled '1', '2', and 'b'.
- Forma:** Shows 'apresentação (cadencial)' and 'fechamento contrastante'.
- Sonoridade:** Shows 'nat' and 'od'.
- Rítmica:** Shows 'sinc' and 'dim'.
- Melodia:** Shows 'Sol2-Dó3', 'estável', 'salt', 'estável', and 'sequência descendente'.
- Harmonia:** Shows 'G5', 'C5', and 'SN divisi/Dueto de terças menor (7 e 7M)'.

Color-coded brackets connect elements across tracks: green for '1' and '2', red for 'a' and 'bIII bVI', purple for 'nat od' and 'escalar', orange for 'b' and 'sequência descendente', and blue for 'sinc' and 'dim'.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O relacionamento entre os parâmetros, novamente destacado por cores, ocorre na apresentação tanto entre componentes menores quanto maiores. Os dois componentes, 1 e 2, estão associados à melodia, harmonia e morfologia, o *power chord*, o contorno melódico estável e a troca de *power chords*, assim como as associações maiores, indicadas em chaves vermelhas, entre [a] (apresentação), o grupo rítmico com síncopa (sinc) e o *power chord*. No fechamento, a coordenação das mudanças no *continuum* ocorre entre forma, rítmica, melodia e harmonia, associando a frase contrastante do fechamento à rítmica em diminuição (dim), à sequência ondular descendente do contorno melódico, ao

dueto de terças em *divisi*¹³² de *single note* e à alteração da sétima maior, em chaves alaranjadas. A sonoridade seguiu um percurso em maior dimensão, de *naturale* e distorção (dist), em chaves roxas.

Na grade completa, a figura rítmica da apresentação do *riff* [a1a2] opera em todo o instrumental: [a1'] na bateria (bta), [a3], [a4] e [a5] no contrabaixo (cbx), exceto na voz, que tem contorno e rítmica próprios [cc']. A bateria, bumbo e caixa são homorrítmicas com o *riff*, mas apresentam contorno independente. O contrabaixo faz uma dobra literal, com contorno e rítmica idênticos ao *riff* na *apresentação*, mas no fechamento, é discrepante em ambos os parâmetros. A voz, no primeiro compasso, é em mínimas, mas a respiração liga as figuras, mesmo que silabicamente existam três ataques (*free-Sol, me-Sol, now-Fá#*). Melodicamente, a voz está parada em Sol, fundamental do acorde, e movimenta-se no segundo compasso, encadeando para Fa#, quinta justa de Si, em movimento paralelo. Esta voz está bem contrapontística com o *riff*, em contorno e rítmica independentes, além disso, nos dois primeiros compassos é do tipo *clean*, mas nos dois compassos seguintes é gritada com alturas.

A *harmonia* continua em *power chords* em modo menor, nos graus bVI, IV e V em relação ao primeiro grau de M. Este *riff* tem uma ideia básica cadencial na apresentação, pela guitarra e contrabaixo, que é continuada apenas pelo contrabaixo no V grau.

O *tecido*, como nos outros exemplos, foi descrito de duas formas: a primeira, geral ao *riff*, é formada por guitarra distorcida, bateria, contrabaixo e voz *clean* nos dois primeiros compassos; e na segunda, com a diferença da voz gritada. As *homorritmias* ocorrem entre a bateria, contrabaixo e guitarra, com os dois grupos rítmicos com sincopas no primeiro compasso e, no segundo compasso, somente entre bateria e contrabaixo.

A textura não diverge do que foi visto nos exemplos nos anos de 1970, continuando com camadas autônomas. O *riff* permanece sendo a ideia temática da seção, em ostinato, desta vez com uma ideia contrastante, com contrabaixo dobrando o *riff*, ou sustentando a tônica, a bateria fazendo um acompanhamento temático ao *riff*, e a voz flutuando pelo instrumental. Na *apresentação*, ocorre um movimento em *bloco* entre guitarra e contrabaixo, mas as vozes da bateria e do canto inclinam este componente de forma contrapontística.

¹³² *Divisi* (divisão) é uma legenda para quando duas melodias diferentes são executadas pelo mesmo naipe de instrumentos.

Figura 42. Grade de *Free Me Now*

The musical score for 'Free Me Now' is presented in 4/4 time. The notation includes staves for Bateria, Guitarra, Baixo de 4 cordas, Voz, bta, gta, cbx, voz, harmonia, tecido, and textura. The score is annotated with rhythmic patterns and performance techniques.

Bateria: Patterns a1 (red) and a1 (blue) are marked under the first two measures.

Guitarra: Patterns a1 (red), a2 (red), and b (green) are marked under the first three measures.

Baixo de 4 cordas: Patterns a3 (red), a4 (red), a5 (blue), and a6 (blue) are marked under the first four measures.

Voz: Pattern a7 (red) is marked under the first two measures, and a7' (red) is marked under the last two measures. A 'gritado' section is indicated with a dashed line over the final notes.

Performance Techniques:

- bta:** rock
- gta:** Riff
- cbx:** dobra
- voz:** gritado com alturas
- harmonia:** clean
- tecido:** gta dist, cbx, bta, voz clean; homorrítmia bta+cbx; gta dist, cbx, bta grito
- textura:** idem

Camadas autônomas:

- riff tema (cadência e idéia contrastante) (gta+cbx)
- acompanhamento ao riff (bta)
- voz flutuante

Fonte: Elaborado pelo autor.

O exemplo abaixo é a canção *Big Guns*¹³³ da banda *Skid Row*, notoriamente conhecida por seu estilo *hard rock*. O riff analisado é do verso, e a minutagem está indicada abaixo, com o riff ocorrendo nas seções destacadas em negrito:

Tabela 6. Minutagem das seções de *Big Guns*.

Riff	Min./Seg.
Intro	0:00
2	0:03
Ponte solo gta	0:10
2	0:18
2b	0:32 ¹³⁴
2	0:47
Ponte	1:01
2b'	1:09
2	1:25
Solo gta	1:54
3	2:09
Ponte	2:24
2b	2:39
Outro	3:24-3:37

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na *forma*, o riff apresenta componentes [aa']¹³⁵ em três repetições, e [ab] em sequência, este riff possui uma *apresentação com recapitulações* de um compasso, que, com os ritornelos, formam uma sequência de [aa'], [a a'], [a a'], [a], em chaves alaranjadas. No último compasso, o [b] realiza um gesto cadenciando com os *power chords* F5 e C5, indicados na chave verde.

Em termos de sonoridade, o *palm mute* prevalece nas cinco colcheias iniciais, como mostra a chave vermelha. Já na chave azul, o *naturale* em *tenuto* no *power chord* invertido alterna com o *palm mute* da nota Sol no terceiro espaço suplementar inferior, como demonstrado na chave azul, com legenda *nat pm nat*. No segundo compasso, o *palm mute* está em vermelho e, após o ritornelo, o *palm mute* (chave vermelha) alterna com *naturale* (chave azul), fechando o riff (chave verde).

Ademais, na *Rítmica*, prevalece a diminuição de colcheia (*dim ost*), em chave roxa, sendo interrompida apenas pelas figuras ligadas em síncope (*sinc*), assinaladas por

¹³³ Disponível em <https://youtu.be/NoDB1ZP0Wvc?feature=shared>. Acesso 28 jun. 2024.

¹³⁴ As seções em A2', A2'' são transposições de A2.

¹³⁵ *Power chord* de Sol em colcheias no [a] e no [a'] um pedal point com a sequência Sol, *power chord* invertido de Dó, Sol e *power chord* invertido de Si. No [b] um *power chord* de Fá de uma colcheia em ligadura de síncope a uma semínima pontuada, e *power chord* de Do de uma colcheia em ligadura de síncope.

chave verde. Na *melodia*, o *contorno* é um *pedal point*: a nota pedal (voz baixa) é sustentada pela rítmica (est), em chave vermelha, alternando com as zonas ondulares (ond), em chave azul, sendo completamente ondular no último compasso. Quanto à *Harmonia*, os *power chords* que ocorrem são convencionais (PC), marcadas em chaves vermelhas durante o ritornelo, e pela chave verde no fechamento do *riff*, enquanto os *power chords* invertidos (PCI) aparecem nas passagens indicadas pelas chaves azuis.

Figura 43. *Riff de Big Guns.*

Skid Row big guns

riff

Forma

Sonoridade

Rítmica

Melodia

Harmonia

Fonte: Elaborado pelo autor.

O relacionamento entre os parâmetros ocorre de diversas formas, sendo a rítmica, mais uma vez, o elemento mediador, coordenando diversos componentes menores. Observa-se como o *pedal point* correlaciona as diminuições nas zonas estáveis e no registro grave do *contorno melódico* com o *palm mute* e o *power chord* no primeiro grau da tonalidade (chaves vermelhas), alternando a troca de elementos com o *power chord invertido*. O movimento ondular do *pedal point*, *pm/nat* e o *power chord invertido* (PCI),

estão indicados em chaves azuis. Em *sonoridade* e *forma*, há também a chave roxa cobrindo todos os componentes da apresentação, com distorção e *naturale*. No *fechamento*, os elementos novamente concordam entre si e combinam *naturale*, sincopado, *contorno ondular* e *power chord* (PC), com a progressão bVII-IV, em chaves verdes.

Na grade completa, em relação ao *riff* [aa'ab'], a voz da bateria é [dd b''], a do contrabaixo em [cb'] e da voz em [ef]. No sistema da bateria, é novamente um acompanhamento do tipo *rock* [ddd] (chaves vermelhas), com contorno independente e rítmica subdividida, isto é, o bumbo dá as semínimas nos dois primeiros tempos do compasso, enquanto a guitarra e contrabaixo diminuem em colcheias.¹³⁶ O componente [b'] (chave verde) é uma virada, jargão utilizado quando a bateria fraseia, indicando o término de um ciclo e ajudando a criar um efeito fluido de uma passagem entre uma seção e outra. Nesse caso, a bateria utiliza as figuras da caixa, que estão em ligaduras homorrítmicamente às figuras do *riff*, além de adicionar bumbos e caixas entre essas figuras, incluindo o *flam*, que basicamente é uma *acciacatura*¹³⁷ de caixa.

Na voz do contrabaixo, em *c*, o contorno é independente, a voz mantém-se parada em relação ao *riff*, como num movimento oblíquo, mas homorrítmico. Somente nas duas últimas colcheias deste componente ocorre um gesto de movimento contrário com o *riff* da guitarra. Em *b'*, no mesmo instante do *riff*, dobra literalmente o contorno melódico do *riff*, com um pequeno gesto nas duas colcheias finais.

Na voz, o contorno melódico também é claramente independente. Na rítmica, há momentos homorrítmicos em relação ao *riff*, mas o restante é autônomo. Além disso, há também as notas gritadas e outras em voz *clean*, tanto nos dois primeiros compassos quanto nos dois seguintes.

Na *harmonia*, predominam os graus da pentatônica menor de Sol nos dois primeiros compassos – nos dois seguintes há uma sexta maior, no Mi natural do contrabaixo, em Sol Dórico -. No entanto, a seção como um todo pode ser interpretada como Sol menor, com a sexta maior de passagem, enquanto a voz enfatiza os graus pentatônicos.

¹³⁶ Considerando o contraponto apenas ritmicamente, a guitarra e contrabaixo em colcheias dividem as figuras do bumbo e da caixa, como nas espécies do contraponto.

¹³⁷ *Acciacatura* é quando uma nota é tocada quase instantaneamente com outra nota, mas não altera em duração a figura do pulso, sua notação é uma figura pequena ao lado da nota em que deseja com uma linha cortando a figura, neste caso, uma semicolcheia cortada ao lado da colcheia de caixa, com legenda escrito "flam" acima, executado com as duas baquetas.

Em termos de *tecido*, a seção toda é formada por guitarra distorcida (dist), contrabaixo, bateria e voz *clean* e gritada. Destacam-se os componentes em homorritmia (hmrr): na primeira chave entre bateria, guitarra distorcida, contrabaixo, voz clean e semicolcheias; no segundo destaque a homorritmia é entre contrabaixo, guitarra distorcida e bateria; no terceiro entre contrabaixo, guitarra e voz gritada; e, no primeiro tempo do último compasso, entre bateria e voz *clean*.

Figura 44. Grade de *Big Guns*.

♩=135

The musical score consists of four staves: bta (drums), gta (guitar), cbx (bass), and voz (vocals). The bta staff shows a complex drum pattern with notes marked 'd' and 'b'' and a 'flam' accent. The gta staff features a riff with 'P.M.' (palm mute) and notes 'a', 'a'', 'a', and 'b'. The cbx staff has notes 'c' and 'b''. The voz staff includes 'gritado' (screamed) and 'gliss gritado' (glissando screamed) sections, with notes 'e' and 'f'.

Grid Analysis:

Instrument	4/4	4/4	4/4	4/4
bta	rock cont. independente rit. independente	rock	rock	virada/homorrítmia na caixa
gta	Cont. Independente rit. Subdividida (bta)			
cbx	dobra (gta) cont. Independente (oblíquo) rítm. homorrítmica		dobra cont. literal rítm. homorrítmica	
voz	gritado	clean	gritado	gritado clean
	cont. Independente rítmica independente		cont: independente rít. independente	
harmonia	I	Pentatonico menor		bVII IV
tecido	hmrr		hmrr	
	bta +gta dist+ cbx + voz clean/grit			
textura	camadas autônomas: riff temático (gta) dobra e fundo (cbx) acompanhamento ao riff (bta) voz flutuante			

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *textura* é construída em camadas autônomas: a guitarra articula o *riff*, que assume o papel temático; a bateria acrescenta um acompanhamento sobre o *riff*; o

contrabaixo, por sua vez, opera também sobrando a guitarra, mas com uma voz um pouco mais independente (obliqua); e a melodia da voz flutua sobre o restante. A saturação é gerada principalmente pela guitarra, embora a voz com gritos contribui para aumentar ainda mais a densidade da seção.

Na última análise deste trabalho, a faixa escolhida foi *Raining Blood*¹³⁸ (chovendo sangue) da banda *Slayer*, lançada no álbum *Reign of Blood* (Reino de Sangue), de 1987. O mapa da minutagem das seções está abaixo:

Tabela 7. Minutagem das seções de *Raining Blood*.

Riff	Min./Seg.
Intro a	00:00
Intro b	00:44
Ponte	1:06
1	1:23
2	1:40
Intro b	2:02
3	2:11
3b	2:38
Ponte	2:49
Solo Guitarra e final	2:54-3:24

Fonte: Elaborado pelo autor.

O *riff* do refrão é composto pelos componentes [a], que consiste em quatro colcheias em Mib no quarto espaço suplementar inferior, em *palm mute*, indicado pelo sinal *P.M. -----/*. Para atingir esta nota, a guitarra precisa estar com a afinação modificada meio tom abaixo. Também faz parte deste componente a colcheia em Sol da segunda linha, com *acciacatura* de Mib na primeira linha, seguido de uma semínima de Mi natural. No [a'] temos *novamente palm mute* em colcheias de Mib, seguido de um arpejo de Mib, Sol e Sib em colcheias, e uma semínima de La natural. Esses dois componentes apresentam o *riff*, mas em variações. Na sequência, o [b] é muito diferente, formado pelo *power chord* de D5 em colcheias ostinatas que vão do segundo compasso ao terceiro, seguido de duas semínimas o *power chord* Eb5, em [b']. Esses dois componentes finais do *riff* são entendidos como uma ideia contrastante, que fecham o *riff*, encerrando a descrição da forma.

Em termos de *sonoridade*, o *riff* é distorcido (dist) e apresenta elementos de *palm mute* em chave roxa (pm), alternando com *hammer-on* em *naturale* (ham+nat) em chave alaranjada. O *palm mute* reaparece em chave roxa, seguido por *naturale* em chave

¹³⁸ Disponível em: <https://youtu.be/Gy3BOMvLf2w?feature=shared>. Acesso 28 jun. 2024.

alaranjada, com este último sendo prolongado até o final do *riff*, também em chave alaranjada.

No aspecto *rítmico*, observa-se uma alternância entre diminuições de colcheia (chaves roxas) e semínima (chave alaranjada). Embora a semínima ocorra apenas uma vez após as colcheias, no quarto tempo de ambos os compassos, gera um efeito de interrupção, semelhante a um “freio”, por meio de aumentação (aum). As cores azul e vermelha no segundo compasso foram empregadas para ilustrar a coordenação com os demais parâmetros no [bb’], devido ao alternado constante entre diminuição e aumentação.

O *contorno melódico* de [aa] é do tipo *Pedal Point* (chave maior vermelha), com áreas estáveis (chaves roxas) e áreas ondulares (ond) em chave alaranjada, saltando além de uma oitava, com registro mais baixo no Mib do bordão da sexta corda. No elemento [bb’] é estável (chave azul), com um salto ocorrendo no final (chave vermelha).

Na *harmonia*, a ocorrência de cromatismos é maior. Nos dois primeiros compassos ocorrem b9 e b5 (chaves verdes) sobre a tonalidade de Mib menor, no modo lócrio (chave vermelha). No entanto, nos compassos três e quatro, o *power chord* de D5 (VII) não pertence a tonalidade, sendo aqui denominado de *power chord cromático*. O *single note* (SN) (chaves roxas), está dominante nos compassos um e dois (chave rosa), com a ocorrência de um arpejo (arp) de Mib (chave alaranjada). Nos compassos três e quatro, o *power chord* predomina (chave azul), nos graus VII (cromático) e IV (diatônico) cadencial (chave vermelha).

Entre os parâmetros, observam-se diversos relacionamentos em pequenas dimensões, embora assimétricos. Isso ocorre quando os parâmetros se manifestam ao longo de um *continuum*, no qual há uma coordenação inicial, mas outros aparecem ao longo do processo, como o b9 e o b5 em aumentação (chaves verdes), que surgem dentro do contorno ondular (chave alaranjada) e da *sonoridade ham+nat* (chave laranja). As chaves roxas representam o *palm mute* na zona estável do *pedal point* intermitente, com a diminuição ostinata (ost) e *single note*. O *hammer on* e *naturale* da *sonoridade*, combinados ao movimento ornamental da *acciatura* sobre a diminuição da rítmica e o contorno ondular da melodia (chaves alaranjadas), ocorrem dentro do *single note* (em chave roxa). A chave roxa, referente a diminuição do segundo compasso, ocorre com o *naturale+ondular* (ond) (chaves alaranjadas), que ocorre entre [aum+sn+b5], como mencionado anteriormente. Além disso, as chaves vermelhas, em apresentação PP, foram formados por todos estes elementos.

Nos compassos três e quatro, a coordenação foi simétrica no início, com todos os parâmetros em combinação (chaves azuis). Porém, as chaves vermelhas mostram os parâmetros *forma*, *rítmica*, *melodia* e *harmonia* coordenadas, assimétricas com a *sonoridade*, que se manteve em *naturale*.

Figura 45. Riff de *Raining Blood*

The figure displays a musical score for the riff of 'Raining Blood' in 4/4 time, divided into six horizontal tracks: Guitarra, Forma, Sonoridade, Rítmica, Melodia, and Harmonia. The guitar part includes techniques like P.M. (pedal point), h (harmonics), and b (bends), with specific notes marked as D5 and Ab5. The 'Forma' track shows 'apresentação com subfechamento' and 'ideia contrastante com fechamento'. 'Sonoridade' includes 'pm' (piano) and 'ham+nat' (harmonics+natural). 'Rítmica' features 'dim' (diminuendo) and 'aum' (crescendo) markings. The 'Melodia' track shows 'afinação abaixada meio tom' (half-tone down tuning) and techniques like 'estável', 'ond' (oscillating), 'salt/estável', and 'salt'. The 'Harmonia' track includes 'PPest' (pedal point), 'SN' (sustained notes), 'Arp' (arpeggios), and 'PC' (pedal chord), with chord symbols I, b9, b5, VII (grau alt), and IV cadência.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na grade, a bateria possui elementos [ccc'c''], guitarra [aa'bb'], contrabaixo [a1 a'1 b1 b'1], voz [d e]. Na bateria, há um elemento novo: o bumbo duplo¹³⁹ em c, que utiliza o primeiro espaço e a primeira linha para ambos os bumbos, prolongando-se até o final do riff, com apenas algumas variações de pausa no primeiro compasso e duas caixas em semínima no quarto compasso [c''] (em chaves verdes). A guitarra (gta) mantém o riff [aa'bb'], e o contrabaixo dobra algumas notas do riff no primeiro compasso; no segundo dobra literalmente com o riff. Quanto à voz, conforme legendado na pauta, há

¹³⁹ Também chamado de pedal duplo, recuso com o uso de dois pedais, com dois batedores, eventualmente tocado com dois bumbos, entretanto é mais comum o primeiro exemplo.

um gritado sem alturas, conhecido geralmente por gutural. Observa-se, no entanto, um contorno na voz, as notas na pauta indicam as nuances do registro gutural, na terceira linha o registro está em médio, acima desta linha fica mais agudo, e abaixo dela mais grave.

Na linha da análise da bateria, o acompanhamento é do tipo bumbo duplo; os pratos marcam a fórmula do compasso em semínima, enquanto o bumbo e a caixa desenham um padrão independente do *riff*, assim como a rítmica, que está em diminuição (ritm dim) de semicolcheias no bumbo. No fim do *riff*, há uma *homorrítmia* (hmr) de caixa e prato. O contrabaixo faz uma espécie de *semi-dobra* nos compassos um e dois, ou seja, dobra algumas notas do *riff*, mas difere de outras, fazendo um contorno independente, mas *homorrítmico*. Nos compassos três e quatro, dobra literalmente com o *riff*. A voz, como mencionado, é gritado sem alturas, tendo somente nuances de registro no gutural, como demonstrado no contorno melódico das figuras. O contorno é *independente*, e a rítmica possui *homorrítmias* em alguns instantes, diferenciando-se em outros devido às pausas. Na harmonia, os graus são I em *single note*, VII-IV em *power chords*. Na tonalidade de Mib menor, o D5 é um *power chord* não pertencente a esta tonalidade (*power chord* cromático). Existe uma ambiguidade entre Lócrio e Frígio nos dois primeiros compassos, porque na guitarra há as notas Mi (b9) e La (b5), que configuram Lócrio, mas o contrabaixo faz o Lab por cima do La natural da guitarra, gerando ambiguidade com o frígio, ou, na segunda interpretação, apenas uma tonalidade de Mib menor com algumas alterações modais, assim como na harmonia.

O *tecido* é formado por guitarra distorcida (dist), contrabaixo, bateria e voz gritada sem alturas (gutural). Há *homorritmias* de colcheia de guitarra, voz e contrabaixo nos compassos um e dois, e no bumbo da bateria e contrabaixo nos compassos três e quatro. A *textura* é de camadas autônomas, com tema pelo *riff*, que se destaca; o contrabaixo serve de fundo à guitarra, a bateria acompanha o *riff*, mas adiciona diminuições de figuras do bumbo, e a melodia da voz, que não possui alturas, flutua pelo instrumental, com alguns movimentos em *bloco* como ocorre no *fechamento*, coordenando imediatamente o *power chord* da guitarra, com o pedal duplo da bateria e os ataques dos pratos no fim, com os *power chords* da guitarra. O *riff* assume fortemente a ideia temática da seção, porque é a única camada com o material melódico/harmônico. O bumbo da bateria, em diminuições de semicolcheia, adiciona uma dimensão muito densa sobre o restante, e a voz gritada e sem altura adiciona uma dimensão *textural*, também pelo *tecido* (timbre).

Figura 46. Grade de *Raining Blood*

♩=180

Bateria

Guitarra

Baixo de 4 cordas

Voz

bta

gta

cbx

voz

harmonia

tecido

textura

camadas autônomas
riff tema (gta)
dobra e fundo (cbx)
acompanhamento ao riff em diminuição (bta)
voz flutuante

grito sem alturas

contorno independente
rítm dim (bumbo)

riff

semi-dobra
contorno independente
homorrítmico

dobra
contorno literal
homorrítmico

gritado sem alturas

contorno independente
semi-homorrítmico

ambíguo lócrio (gta) frígio (cbx)

VII - IV
(pc cromático)

hmrr

gta dist+bta+cbx clean+voz grit sem alturas

bumbo duplo

c

c'

c'

c''

P.M.--|

P.M.--|

a

a'

a1

a'1

b

b'

b1

b'1

d

e

Fonte: Elaborado pelo autor.

As duas últimas análises são um bônus de reforço, destinadas a ressaltar alguns elementos pertinentes dos *riffs* de *heavy metal*, presentes em *Iron Maiden – Hallowed By*

thy Name, e *Electric Eye* de *Judas Priest*. O riff de *Hallowed By Thy name*¹⁴⁰ está em Mi menor, em quatro por quatro, tem a *apresentação* em [aa'a''] e *fechamento* em [bc]. Este riff tem uma ideia cadencial bastante clara, entre os graus I-bVI-bVII (E5-C5-D5) em *power chords* na apresentação, resolvendo rapidamente no *power chord* de E5, mas cadenciando novamente em E5-C5-B5 (I-bVI-V), seguido de um gesto melódico que termina na nota Ré (II). Duas características são ressaltadas aqui: o padrão rítmico formado pelo riff, como pode ser observado no parâmetro *Rítmica*, de colcheia seguido de duas semicolcheias, combinado ao *palm mute* (sonoridade), isto é, um *gallop* (cavalgada) - chamado assim por dar a sensação de um galope a cavalo e relativa velocidade - a banda *Iron Maiden* é uma das maiores disseminadoras deste tipo de riff. Observando o padrão rítmico, o *chug* (*Slayer*) é um *gallop* retrogradado, e historicamente ocorre após o *gallop*. No *chug* (explosão), a sensação é mais explosiva do que no *gallop*, porque concentra a diminuição das figuras no tempo forte do riff, enquanto que no *gallop* a diminuição é no contratempo. O *chug* é um elemento muito utilizado no metal extremo e tem como base o *gallop* de bandas como *Iron Maiden*.

Em *Electric Eye*¹⁴¹ de *Judas Priest*, o elemento destacado é o *pedal point* combinado ao *palm mute/naturale*. Note como este *pedal point* possui duas vozes horizontalizadas: a mais aguda, em Mi, Fa, Sol (linha vermelha no contorno melódico), que percorre os quatro compassos, e a mais grave, alternando entre elas, fazendo outro contorno melódico em Mi, Dó, Mi, Lá, Mi, Si (linhas azuis). O contorno da voz grave está em *palm mute* (chaves beges) e da voz mais aguda em *naturale* (chaves roxas). A voz da ponta (chave roxa) passeia internamente, e a voz mais grave, a nota pedal, caminha pelos graus I-bVI-I-IV-V-I, o que sugere, de forma horizontal, um movimento cadencial na tonalidade menor. Este tipo de *pedal point*, que combina alternadamente *palm mute* e *naturale*, com duas vozes implícitas passeando por graus da tonalidade menor, perpetuou-se em alguns subgêneros do *heavy metal*, especialmente no *Melodic Death Metal* dos anos 90 e *Metalcore* dos anos 2000. *Judas Priest* é uma das primeiras bandas a implementar com frequência este recurso.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://youtu.be/HAQQUDbuudY?feature=shared>. Acesso 28 jun. 2024. Minutagem 1:55-2:13 min.

¹⁴¹ Disponível em : <https://youtu.be/XylhUI-be1g?feature=shared>. Acesso 28 jun. 2024. Minutagem 2:53-3:02 min.

Figura 47: Riff de Hallowed By Thy Name

The image displays a musical analysis of the 'Hallowed By Thy Name' riff. It consists of a guitar notation staff at the top and five analytical layers below it, all in 4/4 time. The guitar staff shows a sequence of chords: E5, C5, D5, E5, B5, and C5. The analysis layers are as follows:

- forma:** Divides the riff into sections: 'apresentação' (measures 1-2), 'cadencial' (measures 3-5), and 'fechamento (contraste)' (measures 6-7).
- Ritmica:** Labels rhythmic patterns: 'nat pm nat pm nat pm slide pm' (measures 1-2), 'nat pm nat pm nat pm nat slide' (measures 3-5), and 'nat' (measure 6).
- Sonoridade:** Labels sound characteristics: 'Gallop' (measures 1-2), 'sinc' (measures 3-5), and 'dim' (measures 6-7).
- Melodia:** Labels melodic techniques: 'estável' (measures 1-2), 'salt' (measure 3), 'estável' (measures 4-5), 'gc' (measure 6), 'estavel' (measure 7), 'ond' (measures 6-7), and 'desc' (measures 6-7).
- Harmonia:** Labels harmonic structures: 'I' (measures 1-2), 'bVI' (measures 3-5), 'bVII' (measures 6-7), 'PC' (measures 1-5), and 'SN' (measures 6-7).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 48. Riff de *Electric Eye*.

The figure provides a detailed musical analysis of the 'Electric Eye' riff. It is structured into five horizontal layers:

- Guit.:** Shows the guitar riff in 4/4 time, divided into four phrases labeled 'a', 'a'', 'a''' and 'a'''''. A 'P.M.' (pedal point) is indicated by a dashed line.
- forma:** Identifies the structural sections: 'apresentação' (presentation), two 'recapitulação' (recapitulation) sections, and 'fechamento em variação' (closing with variation).
- Ritmica:** Shows the rhythmic pattern, which is a consistent 4/4 beat, with 'PM/nat' (pedal point/natural) markings.
- Sonoridade:** Analyzes the sound dynamics, alternating between 'diminuição' (diminution) and 'sinc' (synchronicity).
- Melodia:** Shows the melodic line, starting with 'PP' (pianissimo) and including a 'bordão 6 corda' (6-string drone) section.
- Harmonia:** Shows the harmonic progression with chords: I, bVI, I, IV, I, V, I, and a 'cadencia' (cadence) section.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sendo assim, podemos fazer uma síntese das análises. Abaixo, apresentamos uma demonstração de como os elementos podem ser rastreados como segunda etapa do *stress test*. Na primeira camada, temos a formação instrumental (guitarra elétrica, contrabaixo, voz e bateria), com parâmetros em todos os exemplos, mas com o órgão adicionado em *Deep Purple* e *Steppenwolf*. Na segunda camada, podemos apresentar os elementos ocorrentes entre eles:

Power chord em quintas:

Paranoid

Whole Lotta Love

Born to be Wild

Free Me Now

Big Guns

Raining Blood

Hallowed By Thy Name

Power chord em quartas

Highway Star

Big Guns

Palm mute:

Paranoid

Highway Star

Whole Lotta Love

Born to be Wild

Big Guns

Raining Blood

Hallowed By Thy Name

Electric Eye

Overdrive:

Paranoid

Highway Star

Whole Lotta Love

Born to be Wild

Distorção:

Free me Now

Big Guns

Raining Blood

Hallowed By Thy Name

Electric Eye

Diminuições ostinatas

Paranoid

Highway Star

Whole Lotta Love

Born to be Wild

Free Me Now

Big Guns

Raining Blood

Electric Eye

Dueto de terças:

Free Me Now

Pedal Point

Highway Star

Whole Lotta Love

Big Guns

Raining Blood

Electric Eye

Tonalidade Menor:

Paranoid

Highway Star

Whole Lotta Love

Free me Now

Big Guns

Ranning Blood

Hallowed By Thy Name

Electric Eye

Progressões bIII bVII

Paranoid

Hallowed By Thy name

Progressões bIII IV

Highway Star

Free me Now

Big Guns

Modos menores:*Paranoid**Highway Star**Whole Lotta Love**Born to be Wild**Free Me Now**Big Guns**Raining Blood**Hallowed By Thy Name**Electric Eye***Grito com alturas:***Highway Star**Whole Lotta Love**Born to be Wild**Free Me Now**Big Guns***Acompanhamento Rock:***Paranoid**Highway Star**Whole Lotta Love**Born to Be Wild**Free Me Now****Palm mute*+Diminuição:***Paranoid**Highway Star**Whole Lotta Love**Born to be Wild**Raining Blood**Hallowed By Thy Name****Palm mute contra Naturale***

Paranoid
Highway Star
Whole Lotta Love
Born to be Wild
Free Me Now
Big Guns
Raining Blood
Electric Eye

Pedal Point

Whole Lotta Love
Big Guns
Raining Blood
Judas Priest

Single note contra Power Chord

Highway Star
Whole Lotta Love
Free Me Now
Big Guns
Raining Blood

Elementos isolados:

Grito sem alturas: *Raining Blood*
 Contorno melódico cromático: *Raining Blood*
 Gallop: *Hallowed By Thy Name*
 Chug: *Raining Blood*
 Diminuição Bumbo duplo: *Raining Blood*
 Chug + Pedal Duplo em diminuição: *Raining Blood*

Esta lista de elementos pode ser compartimentada em uma tabela, mas o critério sobre o que está sendo buscado na tabela precisa ser definido. Como exemplo, a tabela seguinte (figura 48) é um comparativo da síntese das análises dos riffs dos sete exemplos analisados: *Paranoid* (B.S), *Highway Star* (D.P.), *Whole Lotta Love* (L.Z), *Born to be*

wild (Sw.), *Free me now* (Ac.), *Big Guns* (M.C.) e *Raining Blood* (Sl.). Na linha superior, em alaranjado claro, estão os exemplos. Na coluna à esquerda, em verde claro, estão os parâmetros. Os quatro exemplos iniciais dos anos 70 estão com um preenchimento cinza escuro, enquanto as gerações seguintes estão com o preenchimento em azul

Os critérios para a síntese¹⁴² foram aqueles elementos que mostraram maior relevância dentro do *riff*. Na *forma*, no tipo de função (apresentação/fechamento) com a morfologia complementar. Presença do *palm mute* e *naturale* em *sonoridade* e também o tipo de distorção. Em *rítmica*, o padrão de figuração mais relevante; em melodia o tipo do contorno melódico relacionado a tonalidade, e também os recursos mais insistentes. Em *harmonia* o tipo de acorde, tonalidades e escalas mais insistentes, dispostas no *riff* e na grade horizontalmente em cada parâmetro. Dispostos verticalmente é possível observar uma síntese da combinação entre os cinco parâmetros.

As legendas dos elementos em vermelho mostram a recorrência de uma característica, ainda que com algumas variações; as legendas em verde indicam a recorrência de outra característica; as legendas em roxo representam uma característica que ocorre com alguma semelhança a outra (em vermelho, por exemplo); e as legendas em preto são para aquelas características que ocorrem de forma única.

Tabela 8. Análise comparativa entre os exemplos

	B.S.	D.P.	L.Z.	Sw.	Ac.	S.R.	Sl.
Forma	ap/fech aa'b	ap/fech aaab	ap/fech aab	ap/fech aa'a''	ap/fec C. ab	ap R./Fec aa'ab	ap.V/F.C. aa'bb'
Sono.	PM/nat od	Pm/nat od	Pm/nat od	Palm/nat od	Nat dist	pm/nat dist	pm/nat dist
Ritm.	dim ost	dim ost	dim ost	dim ost	dim ost	dim/ost	dim ost
mel.	C.Diat est/conc	C.Diat est/pp	C.Diat pp	C.Diat asc/pp	C.Diat asc/desc	C.Diat pp	C.Crom pp asc/d
Harm.	PC	PCI	PC	PC	PC	PCI	PC
tonali	Menor	Menor	Menor	Menor	Menor	Menor	Menor
riff	pent	pent	pent	dóric	7 e 7M	pent	lóc/crom
grade	pent	dóric	pent	dóric	menor	pen/dóric	lóc/crom

Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁴² A síntese apenas agrupa os elementos que estão no riff, e não os detalhes exatos de como ocorrem nas análises, esta análise é complementar e não prioritária.

Os elementos de forma mais constantes são os riffs com apresentação e fechamento (ap/fech), em vermelho, de forma mais previsível, e ocorreram em *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin* e *Steppenwolf*. Em menor quantidade, os que apresentaram alguma variação dessa foram “ap/fech C.” (apresentação e fechamento contrastante) de *Accept*, “Ap/R Fech” (apresentação em recapitulação e fechamento) de *Skid Row*, e “ap.V/F.C.” (apresentação em variação com fechamento contrastante) em *Slayer*. A combinação Pm/nat (*palm mute* contra *naturale*) foi predominante; somente em *Accept* que predominou o *naturale*.

O parâmetro *sonoridade* foi importante para identificar as relações entre a sonoridade e demais parâmetros, em primeiro lugar, a distorção, que é a sonoridade predominante no *riff*. As articulações criaram um jogo estratégico, principalmente com a rítmica, no caso dos *palm mutes* em áreas de diminuição, entre alternados de *naturale* e *palm mute*, e também em harmonia, posicionando o *power chord* e o *single note* em alta atividade rítmica com colcheias e sincopas. O parâmetro *rítmica* rastreou padrões constantes, o primeiro deles sendo diminuições em colcheias, e grupos característicos como o *gallop* e *chug*. No contorno melódico (melodia), criou zonas de estabilidade ou de alta atividade, e também do pedal point, que intensifica seu efeito pelo jogo rápido das notas, somando-se ao jogo de articulações entre o *palm mute* e *naturale* (sonoridade).

A *rítmica* também se mostrou fundamental para rastrear o uso do *power chord* (harmonia), que busca a alta atividade mesmo quando o *power chord* está estável, criando um efeito poderoso quando em progressões ou cadências. O parâmetro *Melodia* observou os contornos melódicos, as zonas de estabilidade de uma nota pela *rítmica*, percebendo a natureza dos saltos e da atividade dentro da forma. Foi através da melodia que se tornou possível perceber o recurso do *pedal point* (nota pedal) e a sua interação com a *rítmica* e *sonoridade*. Em *harmonia*, foi possível identificar que estruturas verticais são predominantes, o *power chord* disparado, nuances como *power chord invertidos*, e o jogo estratégico no *continuum* entre um *power chord*, *single note* ou dueto de terças, todos os elementos rastreados por este parâmetro. Além de compreender tonalidades, as progressões, cadências e modos recorrentes, como os menores, e cromatismo no contorno melódico quando não há estruturas verticais.

A *forma* é muito importante, ela organiza tudo, distribui os efeitos de cada parâmetro e intensifica as zonas de contraste, compreendidas por morfologia e função. Exemplos observados nas análises mostram que, quando a apresentação contém baixa

atividade harmônica, com apenas um *power chord*, ou dois, ou apenas uma única tônica, através da rítmica de alta atividade em diminuições, em *palm mute*, cria-se uma presença robusta. E quando o fechamento é menor, e comprimido, com alta atividade harmônica de progressões e abrindo as articulações, cria-se um contraste poderoso e expressivo, e é a *forma* que possibilita este efeito. A *forma* é o mediador que dá expressividade e distribui o equilíbrio das zonas e contrastes, permitindo que, na apresentação, uma combinação de características ocorra, como um *pedal point* entre *power chord* e *single note*, ocorrendo na apresentação apenas em uma tônica, fazendo uma alternância coordenada de parâmetros no fechamento

Nos parâmetros da grade completa, estruturando a morfologia dos componentes e relacionando quais elementos se conectam de alguma forma, podemos ver que o *riff* é o condutor temático da seção. O contrabaixo dobra, a bateria adiciona acompanhamento rítmico, e a voz caminha sobre tudo. Cada voz rastreou elementos de forma independente, para que fosse possível observar combinações de duas dimensões: horizontal e vertical. Através disso, foi possível perceber os contornos melódicos de cada voz e rítmica, distinguindo episódios mais homorrítmicos ou contrapontísticos, e situações diversas, como todo o instrumental em homorritmia, criando um impacto intenso no tecido.

Em *harmonia*, avaliou-se as demais vozes para compreender melhor as progressões, cadências e modos, podendo concordar ou não com a ideia básica do *riff*. O *tecido* avaliou quais instrumentos ocorrem em combinações; por esse parâmetro, podemos identificar diferenças no jogo das somas de timbres, ocorrendo em blocos homorrítmicos ou contrapontísticos. A *textura*, intimamente ligada ao *tecido*, observou as camadas presentes, nas quais a figura operante incansavelmente é o *riff* da guitarra, potencializado pela distorção e dobrado pelo contrabaixo. A bateria, por sua vez, adiciona uma camada independente à guitarra, provendo o acompanhamento rítmico distribuído principalmente nas relações entre o bumbo e a caixa, com os pratos marcando os pulsos. Ambos os instrumentos constroem o acompanhamento, enquanto a voz caminha sobre essa massa potente, criando nuances também no *tecido*, com o jogo de timbres entre gritos, alturas ou ausência de alturas.

CONCLUSÕES

Há diversas dimensões a serem consideradas para compreender o *heavy metal*, e certamente essa compreensão não se limita ao aspecto musical. O objetivo deste trabalho foi, convictamente, desenvolver uma metodologia para a análise da música do *heavy metal*, pela escrita. No Capítulo 1, foi realizada uma escuta inicial com *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin* e *Steppenwolf* para impressões iniciais. Sonoramente, essas bandas apresentam vocabulário semelhante, cada qual à sua maneira: *Black Sabbath* possui um tom mais obscuro; *Deep Purple* e *Led Zeppelin* demonstram uma virtuosidade e energia distintas; enquanto *Steppenwolf* apresenta influências do *blues*. Todas, entretanto, compartilham uma música agressiva e potente.

Foi também contextualizado o desenvolvimento das tecnologias sonoras necessárias até o período dos anos 1970, abrangendo desde os modelos mais populares de guitarra elétrica e contrabaixo, até pedais, amplificadores e kits de bateria básicos da época, além das técnicas de guitarra, um instrumento importante nesse universo. Há também uma identidade visual marcante, com cada banda apresentando uma estética própria, que vai desde elementos bíblicos obscuros, surrealismo, mistério, guerra e morte, tratados de forma poética e cuidadosa, mas que, na época, foram um símbolo de transgressão. O mesmo ocorre com as letras, que, em variados temas, possuem um teor agressivo tomado de adrenalina.

O Capítulo 2 aborda o desenvolvimento do *heavy metal* ao longo da década de 1970, destacando bandas que sucederam as quatro mencionadas anteriormente, mas que ainda se inserem nesse mesmo período histórico, especialmente no contexto da *New Wave of British Heavy Metal*. Em seguida, discute-se as concepções de gênero e estilo a partir das perspectivas teóricas de Moore e Fabbri, que apresentam argumentos cruciais para a distinção entre os dois conceitos, além de considerações sobre a posição do *heavy metal*, conforme articulado pelos autores desta pesquisa.

No tópico seguinte, foi apresentado de forma sintetizada o trabalho *Guidelines for Style Analysis*, de Jan LaRue, que serviu como base metodológica fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, apresentando também os apontamentos necessários ao contexto do *heavy metal*. Vários aspectos teóricos propostos por LaRue foram de suma importância, especialmente no que tange à estruturação de parâmetros.

O Capítulo 3 inicia-se com discussões sobre a relevância da escrita tradicional e sua utilidade nas análises deste trabalho, abordando as dificuldades impostas pela

informalidade e pelo anonimato das transcrições da música popular. Aborda-se a tablatura como a forma mais comum de transcrição na cultura *do heavy metal* e os passos adotados para transcrever os exemplos. Além disso, considera-se a gravação como a principal tradição de aprendizagem e influência entre ouvintes e músicos, o que gera dúvidas acerca da importância de uma análise escrita de um gênero musical reconhecido por suas características sonoras particulares.

Embora o tratado de LaRue seja a principal referência para o estudo de estilo, as contribuições de Caplin também foram significativas para a compreensão do *riff* e do ponto de partida. As análises dos excertos de *Paranoid*, *Highway Star*, *Whole Lotta Love* e *Steppenwolf*, demonstram a metodologia proposta, estruturada em cinco parâmetros para o *riff*: *Forma*, *Sonoridade*, *Rítmica*, *Melodia* e *Harmonia*. Para a grade completa a morfologia e elementos para cada voz. Além da *Harmonia*, *Tecido* e *Textura*.

Prosseguindo no mesmo capítulo, discute-se, após as análises, uma breve reflexão sobre as diferenças entre o *blues* e o *rock and roll*, assim como o período de grande fragmentação de subgêneros na década de 1980, apresentando as genealogias do trabalho de Hillier. Para encerrar este capítulo, aplicou-se a metodologia em exemplos de bandas que surgiram após a primeira geração, identificando semelhanças e diferenças, e sintetizando o vocabulário final entre todas as análises realizadas.

Como consideração final, os resultados nos disseram que a música do *heavy metal* é identificável como tal. Os exemplos demonstram que o caminho inicial foi pelo *riff* da guitarra distorcida e pela atividade ocorrente no *riff*, o que levou à análise também do restante dos instrumentos e à relação entre as vozes. Os resultados produzidos aqui indicam que existe, de fato, um vocabulário e uma identidade comuns entre as bandas analisadas, que podem ser rastreados pela escrita tradicional, gesticulando e articulando incansavelmente com esses elementos, tanto idiomáticamente expressivos quanto estruturais. A discussão sobre o *riff* é complexa, com dimensões de escrita que apresentam um conjunto de características que se distribui em todos os parâmetros, identificando uma língua comum entre eles.

Vimos que o *riff* pode assumir uma escrita diversa, desde acompanhamentos simples a gestos mais complexos. A melodia da voz, por exemplo, apesar de ser também marcante e ter a escrita de uma melodia principal, não fornece a ideia básica do que é o *heavy metal*. Isso quer dizer que o *riff* é um elemento essencial ao gênero; sem ele,

provavelmente o gênero não existiria, mas isso não impede que o *riff* assuma formas ainda mais complexas e que desafiem a própria tradição do *heavy metal*.

Além disso, não foi realizada uma análise mais aprofundada dos elementos do contrabaixo e da bateria. Nas análises, tanto dos *riffs* quanto da grade, identificou-se uma maior proximidade entre: *Paranoid*, *Highway Star*, *Whole Lotta Love*, *Steppenwolf*, além dos três exemplos da geração seguinte: *Free Me Now* e *Big Guns*, incluindo *Iron Maiden* e *Judas Priest* nos *riffs*. O caso mais discrepante foi *Slayer*, com diferenças de maior cromatismo na harmonia, voz gutural, bumbo duplo em semicolcheias, com diferenças em especial no *tecido e textura*.

Entretanto, na discussão sobre as diferenças entre gêneros, é importante salientar que, para que se alcancem respostas mais satisfatórias, sugere-se que as análises sejam mais extensas, investigando diversas seções de uma mesma peça, bem como diferentes peças de uma mesma banda, comparadas a outras bandas. Esta pesquisa foi dedicada a apresentar apenas a metodologia e testá-la dentro dos limites possíveis. Assim, através deste trabalho, embora não se pretenda responder a todas as perguntas, espera-se que um caminho tenha sido apresentado, contribuindo para que novos pesquisadores do *heavy metal* possam ir ainda mais longe.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Zahar, 1985.

ADLER, Samuel. **The study of orchestration**, Third Edition. W.W. Norton & Company, 2002.

AHLKVIST, Jarl. A. **Music and cultural analysis in the classroom: Introducing Sociology through Heavy Metal**. Journal Teaching Sociology, Vol. 27, no. 2. 1999.

ARNETT, Jeffrey. **Adolescents and heavy metal music: From the mouths of metalheads**. Journal of Youth and Society, Vol. 23, Issue 1, 1991.

ARNETT, Jeffrey. **Three profiles of heavy metal fans**. A taste for sensation and a subculture alienation. Journal of Qualitative Sociology, vol. 16, 1993.

AVELAR, Idelber. **Heavy metal music in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound**. Journal of Latin American Cultural Studies, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM, 2021.

BERGER, Harris. **Death metal tonality and the act of listening**. Journal of Popular Music, Cambridge University Press, 2008.

BERGER, Harris. **The practice of perception: Multi-functionality and time in the musical experiences of a heavy metal drummer**. The Society of Ethnomusicology, Vol 41, n.3, 1997.

BIAMONTE, Nicole. **Triadic modal and pentatonic patterns in rock music**. Music Theory Spectrum, vol. 32, issue 2, 2010.

BINDER, Amy. **Constructing racial rhetoric: Media depictions of harm in heavy metal and rap music**. American Sociological Review vol. 58, no. 6, 1993.

BREEN, Marcus. **A stairway to heaven or a highway to hell?: Heavy metal rock music in the 1990s**. Journal of Cultural Studies, vol. 5, issue 2, 1991.

BRYSON, Bethany. **"Anything but heavy metal": Symbolic exclusion and musical dislikes**. Journal of American Sociological Review, Vol. 65, no. 5. Princeton University, 1996.

CAPLIN, Willian E. **Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven**. Oxford University Press, 1998.

DAIRIANATHAN, Eugene. **'Vedic metal'**: A discussion of global and local identity in the practice of extreme metal in the South Indian community in Singapore. Australian Society for Music Education XVI National Conference, 2007.

DOLL, Christopher. **Listening to rock harmony**. Ph.D. Thesis, Columbia University, 2007.

ECKERS, Cornelia. HÜTZ, Diana. MATE, Kob. MURPHY, Peter. HOUBEN, Diana. LEHNERT, Bernhard. **Voice production in death metal singers**. NAG/DAGA Rotterdam, Zuyd University, Achen University, University of music Detmold, University of Limerick, 2009.

EVERETT, Walter. **The foundations of rock: From Blue Suede Shoes to Suite: Jude Blue Eyes**. Oxford University Press, 2009.

EPSTEIN, Jonathon. **Heavy metal rock music juvenile delinquency and satanic identification**. Journal of Popular Music and Society, vol 14, 1990.

EPSTEIN, Jonathon. PRATTO, David J. SKIPPER JR, James. **Teenagers, behavioral problems, and preferences for heavy metal and rap music: A case study of a southern middle school**. Deviant Behavior, vol. 11, issue 4, 1990.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: Two Applications**. First International Conference of Popular Music Studies, Amsterdam, 1981.

FRICONNET, Guillaume. **Estabilishing a Taxonomy of metal subgenres based on quantitative musical and thematic features**. Journal of Metal Music Studies, Volume 8, number 2, 2022.

FRIESEN, Bruce K. EPSTEIN, Jonathan S. **Rock 'n' roll Ain't noise pollution: Artistic conventions and tensions in the major subgenres of heavy metal music**. Journal of Popular Music and Society, vol 18, issue 3, 1994.

GROSS, Robert. **Heavy metal music, a new subculture in american society**. Journal of Popular Culture, vol. 24, ed. 1, 1990, Oxford, 1990.

HAKANEN, Ernest A. WELLS, Alan. **Adolescent music marginals: Who likes metal, Jazz, Country, and Classical**. Journal of Popular Music and Society, vol. 14, issue 4, 1990.

HANSEN, Christine. HANSEN, Ranald. **Constructing personality and social reality through music: Individual differences among fans of punk and heavy metal music**. Journal of Broadcasting & Eletronic Media, vol. 35, issue 3, 1991.

HARRIS, Keith Kahn. **'Roots'?: The relationship between the global and the local within the extreme metal scene**. Journal of Popular Music, vol. 19, issue 1. 2000.

HARRIS, Keith Kahn. **'Transgression and mundanity: the global extreme metal music scene'**, Tese de doutorado, Universidade de Londres, 2001.

HARRIS, Keith Kahn. **The 'failure' of youth culture: Reflexivity, music and politics in the black metal scene**. European Journal of Cultural Studies, vol. 7, issue 1, 2004.

HERBST, Jan-Peter. **Guitar profiling technology in metal music production: public reception, capability, consequences and perspectives.** *Journal of Metal Music Studies*, vol 4, n. 3, 2018.

HERBST, Jan-Peter. **Historical development, sound aesthetics and production techniques of metal's distorted electric guitar.** *Journal of Metal Music Studies*, vol. 3, n. 1, 2017.

HERBST, Jan-Peter. **Heaviness and the electric guitar: Considering the interaction between distortion and harmonic structures.** *Journal of Metal Music Studies*, vol. 4, n. 1, 2018.

HERBST, Jan-Peter. **The influence of distortion level and structural complexity on acoustic features and perceived pleasantness of guitar chords.** *Music Perception*, vol. 36, issue 4, 2019.

HERBST, Jan-Peter. **Old sounds with new Technologies? Examining the creative potential of guitar 'profiling' technology and the future of metal music from producers' perspectives.** *Journal of Metal Music Studies*, Volume 5, Number 1, 2019.

HERBST, Jan-Peter. **Shredding, tapping, and sweeping: Effects of guitar distortion on playability and expressiveness in rock and metal solos.** *Journal of Metal Music Studies*, vol. 3, n. 2, 2017.

HERBST, Jan-Peter. SPRACKLEN, Karl. **Metal music studies at the intersection of theory and practice.** *Journal of Metal Music Studies*, Volume 7, Number 3, 2021.

HARREL, Jack. **The poetics of destruction: Death metal rock,** *Journal of Popular Music and Society*, vol 18, issue 1, 1994.

HILLIER, Benjamin. **Considering genre in metal music.** *Journal of Metal Music Studies*, vol. 6, n. 1, 2020.

HILLIER, Benjamin. **The aesthetic-sonic shift of melodic death metal.** *Journal of Metal Music Studies*, vol 4, no. 1, 2018.

KEEPORTS, David. **The warm, rich, sound of valve guitar amplifiers.** *IOP Science, Phys. Educ.* 52, 2017.

KING, Paul. **Heavy metal music and drug abuse in adolescents.** *Post Graduate Medicine*, vol. 83, issue 5, 1988.

LÄHDEOJA, Otso. NAVARRET, Benoît. QUINTANS, Santiago. SEDES, Anne. **The Electric Guitar: An augmented instrument and a tool for musical composition.** *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, volume 4, Issue 2, 2010.

LARUE, Jan. **Guidelines for style analysis.** W.W. Norton & Company. New York, USA, 1970.

- LILJA, Esa. **Harmony function and modality in classic heavy metal**. Journal of Metal Music Studies, vol. 5, n. 3, 2009.
- LILJA, Esa. **Characteristic of heavy metal chord structures: their acoustic and modal construction, and relation to modal and tonal context**. Monografia de graduação em Licenciatura, Universidade de Helsinki, 2004.
- LILJA, Esa. **Theory and analysis of classical heavy metal harmony**. IAML Finland (The Finnish Music Library Association) 2009.
- LILJA, Esa. **Dealing with the 3rd: anatomy of distorted chords and subsequent compositional features of classic heavy metal**. Modern heavy metal: markets, practices and cultures international academic conference, 2015.
- LILJA, Esa. **Harmonic function and modality in classic heavy metal**. University of Stavanger, Metal Music Studies, vol 5, n. 3, 2019.
- MANEL, Hunter. **A technical analysis and exploration of guitar pickups and electronics**. Senior Projects Spring, Bard College, 2018.
- MESSIAEN, Olivier. **Technique of my musical language**, vol. 1 e 2. Alphonse Leduc, 1956.
- MOORE, Allan F. **Categorical conventions in music discourse: Style and Genre**. Music & Letters, vol. 83, n. 3, 2001.
- MILLER, Dale Susan. **Youth, popular music, and cultural controversy: The case of heavy metal**, tese de doutorado, The University of Texas Austin, 1988.
- MORRIS, Martin. **Extreme heavy metal music and critical theory**: Journal of German Review: Literature, Culture, Theory. vol. 90, issue 4, 2015.
- MYNETT, Mark. **Defining contemporary metal music: Performance, sounds and practices**. Journal of Metal Music Studies, volume 5, number 3, 2019.
- NACHENIUS, Marco Christian. **Notating extreme metal: A Practice-Led Approach**. Ph. D Thesis, Stellenbosch University, 2021.
- NASCIMENTO, Hermilson G. **Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom**. UFU, ano 30 - Tropeçando universos (artes, humanidades e ciências). Edufu, pg. 72, 2008.
- PAKARINEN, Jury. YEH, David. T. **A review of digital techniques for modeling vacuum-tube guitar amplifiers**. Computer Music Journal, 32:2, pp. 85-100, 2019.
- PELLETIER, Samaël. **Extreme metal: Subculture, Genre, and Structure**, Dissertação de mestrado, Universidade de Montreal. Samaël Pelletier, 2018.
- PESTRIKOV, Victor M. **The invention of a tube audio amplifier**. ITM Web of Conferences 30, CriMiCo, 2019.

PHILIPS, Willian. COUGAN, Brian. **Encyclopedia of heavy metal music**. Greenwood Publishing Group, USA, 2009.

SALES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Editora da Unicamp, 2009.

SINGER, Simon. LEVINE, Murray. JOU, Susyan. **Heavy metal music preference, delinquent friends, social control and delinquency**. Journal of Research in Crime and Delinquency, vol. 30, issue 3, 1993.

SMIALEK, Eric **Genre and expression in extreme metal music, ca.1990-2015**. Tese de doutorado, McGill University, Montréal/Canada, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição Musical**. Edusp, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Exercícios Preliminares em Contraponto**, Via LeTPera, 2001.

SCHEEL, KR, WESTFELD, JS. **Heavy metal music and adolescence suicidality: an empirical investigation**. Journal of Adolescence, vol. 34, ed. 134, 1999.

SILVA, Anderson Rufino dos Santos. **Uma Abordagem baseada em otimização para geração de licks de guitarra**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba, 2019.

SPRACKEN, Karl. LUCAS, Caroline. DEEKS, Mark. **The construction of heavy metal identity through heritage narratives: A case study of extreme metal bands in the North of England.**, Popular Music and Society, Volume 37, Issue 1, University of Leeds, 2014.

STACK, Steven. **Heavy metal, religiosity, and suicide acceptability**. Journal of suicide and Life-Threatening Behavior, vol, 28, issue 4, 1998.

STRAW, Will. **Characterizing rock music cultures: The Case of Heavy Metal**. Canadian University Music Review, No. 5, 1984.

SUNNERBERG, Timothy Douglas. **Analog musical distortion circuits for electric guitars**. Ph. D. Thesis, Rochester Institute of Technology, 2019.

SWALLOW, Reuben. HERBST, Jan-Peter. **Dissonance in metal music: musical and sociocultural reasons for metal's appreciation of dissonance**. Journal of Metal Music Studies, vol. 8, n. 3, 2022.

TSATSISHVILI, Valeri. **Automatic subgenre classification of heavy metal music**. Dissertação de mestrado, University of Jyväskylä, 2011.

TURNER, George. **Electric guitar performance techniques: Meaning and identity in written discourse**. Ph.D. Thesis. The University of Sheffield, 2015.

VERDEN, Paul. DUNLEAVY, Kathleen. POWERS, Charles H. **Heavy metal mania and adolescent delinquency**, Journal of Popular Music and Society. Vol. 13, Issue 1, 1989.

VISCONTI, Ciro. **Apostila didática de harmonia do rock**, Faculdade Santa Marcelina, 2019.

VISCONTI, Ciro. **Segmentação Formal e pentatonismo harmônico em Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band**. Revista Vórtex, vol. 10, n. 2, 2022.

VERDEN, Paul. DUNLEAVY, Kathleen. POWERS, Charles H. **Heavy metal mania and adolescent delinquency**. Journal of Popular Music and Society. Vol. 13, Issue 1, 1989.

WALSER, Robert. **Eruptions: heavy metal appropriations of classical music virtuosity**. Journal of Popular Music, Cambridge University Press, vol. 11, n.3, 1992.

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

WILLIAMS, Duncan. **Tracking timbral changes in metal productions from 1990 to 2013**. Journal of Metal Music Studies, Volume 1, number 1, 2015.

WOOTEN, Marsha. **The effects of heavy metal music on affects shifts of adolescents in an inpatient psychiatric setting**. *Music Therapy Perspectives*, vol. 10, issue 2, Oxford, 1992.