



Da Guitarrada do Pará à Surf Music Instrumental Conexões caribenhas sob uma perspectiva etnomusicológica

Celso Soares Costa Segundo
UFPR
segundocelso@yahoo.com

Paulo Afonso Chaves Macan
UFPR
paulo.macan@gmail.com

GT 10- Caribe estendido no Brasil

Resumo:

O presente estudo investiga as conexões entre a atual cena Surf Music instrumental brasileira e a Guitarrada da região Norte do Brasil, enfatizando sua relação com a música caribenha. A Surf Music, surgida nos Estados Unidos nos anos 1960 por grupos como The Beach Boys e The Ventures, caracteriza-se pelo uso da guitarra elétrica com efeitos de reverberação que emulam sonoridades oceânicas. No Brasil, especificamente na região Norte, a Guitarrada manifesta como um gênero instrumental que combina influências da música latina, caribenha e amazônica, tendo como expoentes mestres como Vieira e Aldo Sena. Busca-se compreender como duas distintas tradições musicais compartilham elementos estilísticos, timbrísticos e estruturais. O vínculo da Guitarrada com a cultura caribenha, como o merengue e a cumbia, como essas influências se manifestam na construção melódica e na performance dos instrumentistas do Brasil. Paralelamente, se analisa a Surf Music, como o uso de escalas exóticas, a valorização da guitarra solo e a abordagem instrumental dançante, que também dialogam com imagéticas tropicais. A metodologia adotada é a etnomusicologia dialógica contendo análise comparativa de gravações, entrevistas semiestruturadas com agentes, bem como uma revisão bibliográfica sobre as origens e transformações desses gêneros musicais. Considera-se ainda a difusão desses estilos em ambientes urbanos, onde tanto a Surf Music quanto a Guitarrada se tornaram trilhas sonoras de manifestações culturais específicas. O estudo também investiga a recepção desses gêneros pelo público e sua resignificação ao longo das décadas até os tempos atuais, demonstrando como ambos se consolidaram enquanto expressões artísticas.

Palavras-chave: Surf Music; Guitarrada; Música Instrumental; Etnomusicologia Dialógica; Cena Musical

From Pará's Guitarrada to Instrumental Surf Music Caribbean connections from an ethnomusicological perspective

Abstract:

This study investigates the connections between the current Brazilian instrumental Surf Music scene and the Guitarrada of Northern Brazil, emphasizing its relationship with Caribbean music. Surf Music, which emerged in the United States in the 1960s with groups like The Beach Boys and The Ventures, is characterized by the use of the electric guitar with reverb effects that emulate oceanic sounds. In Brazil, specifically in the Northern region, Guitarrada manifests as an instrumental genre that combines influences from Latin, Caribbean, and Amazonian music, with masters such as Vieira and Aldo Sena as its exponents. The study seeks to understand how two distinct musical traditions share stylistic, timbral, and structural elements. It also explores the link between Guitarrada and Caribbean culture, such as merengue and cumbia, and how these influences manifest in the melodic construction and performance of Brazilian instrumentalists. In parallel, Surf Music is analyzed, focusing on its use of exotic scales, the emphasis on solo guitar, and its danceable instrumental approach, which also engage with tropical imagery. The methodology adopted is dialogical ethnomusicology, including comparative analysis of recordings, semi-structured interviews with agents, as well as a bibliographic review on the origins and transformations of these musical genres. The diffusion of these styles in urban environments is also considered, where both Surf Music and Guitarrada have become soundtracks for specific cultural manifestations. The study also investigates the public's reception of these genres and their reinterpretation over the decades to the present day, demonstrating how both have consolidated as artistic expressions.

Keywords: Surf Music; Guitar Music; Instrumental Music; Dialogical Ethnomusicology; Music Scene

Introdução

A música instrumental baseada na guitarra elétrica ocupa um lugar histórico na música popular contemporânea. Desde o surgimento da Surf Music nos Estados Unidos no início da década de 1960 até a consolidação de gêneros regionais latino-americanos que também têm a guitarra como protagonista, observa-se a formação de conexões sonoras que atravessam fronteiras culturais, geográficas e histórico-sociais. Dado o presente contexto, o estudo investiga possíveis conexões entre a atual cena brasileira de Surf Music instrumental e a tradição da Guitarrada da região Norte do Brasil, enfatizando especialmente suas relações com influências musicais caribenhas. Existe um entorno não-musical que perpetua determinadas estéticas, criando um elo entre dois distintos territórios americanos.

A guitarrada, originalmente chamada de lambada, desenvolveu-se como gênero musical no estado do Pará a partir dos anos de 1970, enraizou-se na cultura local, demarcando identidades e fortalecendo memórias e práticas musicais na região. (CARAVEO; CHADA, 2019, p. 336)

Surgida no início da década de 1960, a *Surf Music* é oriunda da Califórnia, consolidando-se como uma estética musical diretamente associada à cultura juvenil do surfe e ao imaginário da cultura pop estadunidense. Embora bandas vocais tenham se destacado nesse cenário e conseguido visibilidade midiática, como *The Beach Boys*, o desenvolvimento instrumental do gênero foi marcado por grupos como *The Ventures*, *The Belairs* e artistas como *Dick Dale & His Del-Tones* e *Link Wray*, cujas sonoridades enfatizavam a guitarra elétrica com uso do efeito de reverberação, criando texturas que remetem simbolicamente ao movimento das ondas (COOLEY, 2014, p.27). Esse timbre característico tornou-se um dos elementos definidores da *Surf Music instrumental*.

Do ponto de vista musical, a *Surf Music* possui características estilísticas recorrentes como o uso de escalas modais ou exóticas, riffs repetitivos, presença destacada da guitarra solo e rítmicas que se entrelaçam com culturas populares norte-americanas. A Surf Music instrumental pode ser compreendida como um capítulo instrumental *rock* dos anos 1950, incorporando elementos de *rhythm and blues*, música latina e trilhas cinematográficas, especialmente aquelas associadas a narrativas exóticas ou tropicais (Cockrell, 2000). Essas influências latinas e tropicais aproximam a Surf Music de diversas tradições musicais da América Latina.

Um exemplo particularmente interessante é a Guitarrada, gênero que também possui origem instrumental, surgido na região Norte do Brasil, especificamente no estado do Pará, que também coloca a guitarra elétrica no centro da performance musical. A Guitarrada se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX como resultado de processos de circulação musical envolvendo cultura caribenha, música amazônica e gêneros populares brasileiros. Entre os principais nomes dessa tradição destaca-se Mestre Vieira, considerado um dos criadores do estilo. Seu trabalho conta com uma performance baseada em melodias executadas na guitarra elétrica, acompanhadas por sessões rítmicas sincopadas que remetem a gêneros caribenhos como merengue e cumbia. Outro nome importante para a difusão da Guitarrada é Aldo Sena, cuja produção musical contribuiu para a expansão do gênero tanto regionalmente quanto em circuitos culturais mais amplos, compondo parte da diversa cultura nortista do Brasil. A Guitarrada pode ser compreendida como resultado de um processo de mescla cultural típico das regiões amazônicas. Segundo Carlos Sandroni, as músicas populares brasileiras frequentemente se desenvolvem por meio de processos de mistura e adaptação de repertórios internacionais,



especialmente aqueles oriundos do Caribe e da América Latina (Sandroni, 2001, p.24). Nesse sentido, a presença de gêneros como merengue, cumbia e carimbó dentro da Guitarrada, evidencia a circulação musical existente entre a Amazônia e os territórios caribenhos. O trânsito desses repertórios foi facilitado historicamente por rotas comerciais terrestres e fluviais, transmissões por rádio e fluxos migratórios que conectaram a região amazônica a diversos países do Caribe. A música caribenha exerceu grande influência sobre diversas tradições musicais latino-americanas ao longo do século XX, especialmente por meio da disseminação de gêneros dançantes como cumbia, mambo e merengue. A Guitarrada pode ser caracterizada como uma das expressões musicais que sintetizam essas influências dentro de um repertório instrumental centrado na guitarra elétrica. Constitui um gênero instrumental amazônico que se desenvolveu especialmente no estado do Pará a partir da segunda metade do século XX. Caracteriza-se pelo protagonismo da guitarra elétrica, que executa melodias inspiradas em ritmos caribenhos como merengue, cumbia e lambada, combinados com elementos rítmicos regionais. É uma expressão singular da música popular amazônica, resultado de intensos processos de circulação cultural entre o Norte do Brasil e o Caribe, evidenciando a capacidade das práticas musicais locais de absorver e reinterpretar influências transnacionais. Essa característica cria um elo do gênero, ainda que de forma indireta, do universo da Surf Music instrumental. Em ambos os casos, a guitarra assume papel central como instrumento melódico e como elemento de construção identitária e imagética. Além disso, ambos os estilos compartilham um caráter performativo e dançante. Enquanto a Surf Music foi associada à cultura do surfe e às festas de praia na Califórnia, a Guitarrada vinha como trilha sonora de bailes e festas populares na região amazônica. Essa dimensão social da música instrumental evidencia como determinados timbres e estruturas musicais podem adquirir significados culturais específicos dentro de diferentes contextos. Para John Blacking, a música depende tanto de processos biológicos de percepção quanto de acordos culturais compartilhados entre indivíduos, evidenciando o caráter profundamente social da experiência musical (BLACKING, 1973). Ambos os gêneros permanecem no cenário contemporâneo, embora tenham surgido em contextos históricos específicos. Atualmente, novas gerações de músicos retomam essas tradições, reinterpretando-as dentro de circuitos independentes e cenas musicais alternativas.

No Brasil, observa-se o surgimento de uma cena de bandas contemporâneas dedicadas à Surf Music instrumental, algumas vezes incorporando influências da música latina e de gêneros regionais. Essa aproximação cria um cenário propício ao diálogo entre diferentes tradições musicais baseadas na guitarra elétrica. Dessa forma, torna-se possível compreender a Guitarrada e a Surf Music como parte de uma rede mais ampla de circulação musical que conecta Estados Unidos, Caribe e Amazônia.

Os músicos de surf distinguem seu gênero de outras variantes da música popular principalmente pela ênfase na melodia, geralmente executada na guitarra elétrica, e pelo uso intenso de efeitos como o reverb. (KENNEDY, s.d., p. 230, tradução nossa).

Do ponto de vista teórico-metodológico, esta pesquisa se apoia na perspectiva da etnomusicologia dialógica (PITRE-VÁSQUEZ; FERREIRA, 2022), abordagem que enfatiza o diálogo transdisciplinar no processo de construção do conhecimento. Metodologicamente, este estudo se aproxima de abordagens etnomusicológicas que compreendem a pesquisa musical como prática, atenta às comunidades, aos interlocutores e aos circuitos de produção e circulação da música.

A metodologia adotada combina diferentes procedimentos de investigação, incluindo análise comparativa de gravações e revisão bibliográfica sobre as origens e transformações desses

gêneros musicais. A comparação entre Surf Music e Guitarrada permite observar possíveis convergências estilísticas, especialmente no uso da guitarra elétrica, na construção melódica e na relação com repertórios musicais tropicais. Além disso, o estudo considera a inserção desses estilos em cenas musicais específicas. A noção de cena musical, amplamente discutida por Will Straw, permite compreender como determinadas práticas musicais se organizam dentro de redes sociais, culturais e espaciais (Straw, 2006). Assim, tanto a Surf Music quanto a Guitarrada podem ser analisadas a partir de suas dinâmicas de circulação, performance e recepção. O presente artigo busca contribuir para o debate sobre as conexões transnacionais na música popular instrumental, destacando como diferentes tradições musicais podem compartilhar elementos estilísticos semelhantes mesmo quando surgem em contextos culturais distintos. Ao investigar as relações entre Surf Music, Guitarrada e música caribenha, pretende-se evidenciar processos de hibridação cultural e circulação sonora que atravessam as Américas.

Guitarra elétrica, circulação musical e trânsitos culturais

A presença da guitarra elétrica como instrumento central em diferentes tradições musicais populares do século XX está associada ao desenvolvimento tecnológico da amplificação sonora e à expansão de redes de circulação cultural globalizadas. Desde a popularização do instrumento nas décadas de 1940 e 1950, a guitarra tornou-se um dos símbolos mais reconhecíveis da música popular contemporânea, desempenhando papel de importância em diversos gêneros musicais, por todo o mundo. A guitarra elétrica representou uma das principais revoluções tecnológicas na música popular do século XX, permitindo que músicos explorassem novas possibilidades timbrísticas e performáticas, produzindo experiências coletivas sensíveis, estéticas, comunicativas e que, em consequência, impactam sobre a produção de narrativas identitárias (CASTRO, 2012, p. 429). O desenvolvimento de amplificadores com reverberação e efeitos eletrônicos contribuiu significativamente para a criação de estéticas sonoras específicas, como a Surf Music instrumental.

Nesse sentido, a guitarra elétrica passou a desempenhar não apenas função melódica ou harmônica, mas também papel simbólico dentro de determinadas culturas musicais. De acordo com Theodore Gracyk, os instrumentos musicais carregam significados culturais que ultrapassam suas características técnicas, tornando-se elementos identitários dentro de diferentes gêneros musicais (Gracyk, 1996). Essa dimensão pode ser observada tanto na Surf Music norte-americana quanto na Guitarrada amazônica. Em ambos os casos, a guitarra elétrica assume papel protagonista na construção do discurso musical, sendo utilizada para executar melodias, ornamentações e linhas melódicas que dialogam com repertórios dançantes. A guitarrada é um gênero musical [...] que destaca o protagonismo da guitarra como instrumento solo (NETO, 2019, p. 1)

A análise dessas conexões exige considerar processos mais amplos de circulação musical. De acordo com Thomas Turino, a música popular contemporânea frequentemente se desenvolve por meio de redes transnacionais de circulação sonora, nas quais estilos musicais são reinterpretados em novos contextos culturais (Turino, 2008). Esse processo pode resultar na formação de novos elementos musicais que combinam traços de diferentes tradições. No caso da região amazônica, essa circulação musical foi particularmente intensa ao longo do século XX. A proximidade geográfica com países caribenhos e a presença de rotas comerciais fluviais contribuíram para a disseminação de ritmos latino-americanos na região. Como observa Samuel Araújo, as práticas musicais no Brasil frequentemente se desenvolvem a partir de complexos



processos de intercâmbio cultural, envolvendo diferentes matrizes sonoras e históricas (Araújo, 2010).

A Surf Music instrumental e o imaginário tropical

A Surf Music emergiu nos Estados Unidos no início da década de 1960, especialmente no estado da Califórnia, em estreita relação com a cultura do surfe e com o estilo de vida associado às praias do Pacífico. Embora parte de seu repertório tenha sido marcada por composições vocais, a vertente instrumental desempenhou papel fundamental na consolidação de sua estética sonora. Um dos principais responsáveis pela definição dessa estética foi Dick Dale, frequentemente reconhecido como um dos pioneiros da Surf Music instrumental. Sua abordagem guitarrística enfatizava o uso exacerbado de reverberação até então, escalas e técnicas inspiradas tanto na música do Oriente Médio quanto na música popular. O surf rock é uma representação distinta da vida e da cultura costeira californiana (MURPHY, s.d., p. 1, tradução nossa).

Segundo John Blair, o gênero se caracterizava por uma combinação de elementos musicais que performavam guitarras com evidente efeito de reverberação, a dualidade entre guitarra rítmica e melódica. Blair argumenta também que o uso da reverberação não era necessariamente pensado para emular sonoridades com significado atribuído ao mar. Para ele, o reverb não tinha função estética e simbólica, criando uma associação sonora com o ambiente marítimo e com o movimento das ondas (Blair, 1987).

Curiosamente, alguns estudos sugerem que alguns grupos instrumentais da Surf Music brasileira incorporaram influências musicais provenientes de repertórios tropicais e latinos com o processo de difusão da guitarrada [...] no atual cenário cultural. (TAVARES; SOUZA, 2019, p. 1).

A surf music instrumental, ao operar predominantemente sem o suporte da linguagem verbal, constrói seu sentido por meio de uma articulação entre som, técnica e imaginário cultural. Nesse contexto, a ênfase na melodia, aliada ao uso de efeitos como o *reverb* define sua estética, como também permite a criação de uma paisagem sonora que evoca a experiência sensorial do surf. Trata-se, portanto, de uma música que não representa apenas uma prática esportiva, mas que a traduz em forma sonora, produzindo uma espécie de imersão auditiva no ambiente marítimo. Como observado na literatura, esse tipo de construção sonora busca “criar, sonoramente, os sons e a sensação de surfar nas ondas” (KENNEDY, s.d., p. 230, tradução nossa), evidenciando o papel da música instrumental na mediação entre experiência e percepção.

Essa dimensão sensorial está diretamente vinculada à construção de um imaginário tropical que, no caso da surf music, se associa fortemente à cultura costeira da Califórnia. A surf music constitui uma forma de representação cultural, na qual o som atua como veículo de difusão de estilos de vida, valores e estéticas. Nesse sentido, o surf rock pode ser compreendido como “uma representação distinta da vida e da cultura costeira californiana” (MURPHY, s.d., p. 1, tradução nossa), articulando música e identidade em torno de um ideal de lazer, juventude e liberdade. Contudo, essa construção não é neutra: ela participa de processos mais amplos de produção simbólica que tendem a universalizar experiências localizadas, transformando-as em referências globais.

É justamente nesse ponto que a noção de imaginário tropical se complexifica, ao revelar as tensões entre representação, hegemonia e colonialidade. A difusão do surf music nos anos 1960

não apenas consolidou um estilo musical, mas também projetou internacionalmente um modelo específico de vivência costeira, associado ao contexto norte-americano. Como argumenta a crítica recente, esse processo fez com que a surf music se tornasse um meio de promoção de um estilo de vida californiano, “tornando-se, em última instância, uma expressão de colonialidade” (BARJOLIN-SMITH, 2021, p. 1, tradução nossa). Assim, ao mesmo tempo em que a surf music instrumental constrói uma experiência sensorial potente e evocativa, ela também participa de dinâmicas globais de poder que definem quais paisagens, corpos e culturas são legitimados como centrais no imaginário musical contemporâneo.

Guitarrada amazônica e influências caribenhas

A Guitarrada surgiu na região Norte do Brasil, especialmente no estado do Pará, durante a segunda metade do século XX como uma vertente instrumental da música popular amazônica, caracterizada pela presença dominante da guitarra elétrica e pela forte influência de ritmos caribenhos. Entre os principais responsáveis pela consolidação do gênero está Mestre Vieira, considerado um dos criadores da Guitarrada. Seu trabalho baseou-se, assim como na Surf Music Instrumental, na execução evidenciada da guitarra solo em repertórios dançantes inspirados na cultura regional. Posteriormente, músicos como Aldo Sena e Chimbinha contribuíram para ampliar o repertório do gênero. Essa circulação sonora contribuiu para a incorporação de estruturas rítmicas características da música caribenha. Entre os ritmos que influenciaram a Guitarrada destacam-se a cumbia, o merengue, o mambo e o bolero caribenho. Esses gêneros foram amplamente disseminados na América Latina durante o século XX por meio da indústria fonográfica e das transmissões radiofônicas. Para Millard, a gravação sonora[...] tornou-se um bem e consumo produzido em massa (MILLARD, 2005, p. 3, tradução nossa). A adaptação desses repertórios dentro da música amazônica resultou na formação de um estilo instrumental singular, no qual a guitarra elétrica substitui frequentemente instrumentos melódicos tradicionais, como acordeão ou metais. As transformações decorrentes dos processos de modernização e globalização [...] reconfiguraram [...] a forma de consumir, fazer e produzir música. (CARAVEO, 2023, p. 8)

A constituição da guitarrada amazônica está vinculada a um contexto de circulação musical marcado por trocas entre diferentes matizes culturais. Sua formação não é compreendida como um fenômeno isolado, mas como resultado de um processo histórico de transculturação sonora, no qual elementos oriundos do Caribe como a cumbia e o merengue, dialogam com práticas musicais locais, especialmente o carimbó. Essa dinâmica evidencia a permeabilidade das fronteiras culturais na região amazônica, onde fluxos sonoros e simbólicos atravessam territórios e se reconfiguram continuamente, contribuindo para a emergência de novas formas musicais.

Nesse cenário, a guitarra elétrica assume um papel central como mediadora dessas influências, articulando linguagens distintas em uma mesma prática musical. A guitarrada se estrutura, assim, a partir de uma lógica de tradução sonora, na qual ritmos e estéticas diversas são reinterpretados em uma gramática instrumental própria. Esse processo implica ressignificação cultural, evidenciando como a música atua como espaço de trânsito entre tradição e modernidade. Como apontado na literatura, trata-se de uma prática musical que se insere em um contexto mais amplo de transformações sociais, no qual diferentes referências culturais são reelaboradas na produção musical contemporânea (CARAVEO, 2023).



Ao mesmo tempo, a circulação dessas influências ocorre de maneira heterogênea, se articulando a partir de redes específicas de difusão envolvendo músicos, produtores e espaços de sociabilidade. A consolidação da guitarrada enquanto gênero está diretamente relacionada a esses circuitos, que possibilitam a troca de repertórios, técnicas e produtos. A prática musical não se limita ao ato performático, mas se expande para um conjunto de relações sociais que sustentam sua continuidade e transformação. A cena musical paraense dá indícios que esses processos de difusão são fundamentais para compreender a expansão e a permanência da guitarrada no cenário cultural contemporâneo (TAVARES; SOUZA, 2019).

Por fim, ao considerar a guitarrada amazônica em diálogo com influências caribenhas, torna-se possível compreender esse gênero como expressão de uma modernidade periférica, na qual a incorporação de elementos externos não implica perda de identidade, mas, ao contrário, fortalece processos locais de criação. A guitarrada se configura, assim, como uma prática musical que sintetiza múltiplas temporalidades e territorialidades articulando memória, circulação e inovação em um mesmo gesto sonoro. Sua análise revela aspectos estéticos e dinâmicas culturais mais amplas, nas quais a música atua como forma de produção de sentido e de afirmação identitária na Amazônia.

O “vaivém” das sonoridades oceânicas no som da guitarra elétrica

A constituição estética das aqui chamadas “sonoridades oceânicas” na guitarra elétrica, perceptíveis tanto na *surf music* californiana quanto na guitarrada paraense, depende de um conjunto específico de efeitos eletroacústicos que modelam o som e, por extensão, o imaginário do mar.

O timbre característico das guitarras equipadas com captadores *single coil* constitui um elemento central na formação das sonoridades aqui discutidas. Desenvolvidos inicialmente pela Rickenbacker no final dos anos 20, esses captadores de bobina simples operam por meio de um único enrolamento de fio de cobre em torno de um ímã, resultando em um som brilhante e definido nas frequências agudas quando comparados aos captadores *humbuckers* de dupla bobina. Como os *single coils* têm a característica de som “brilhante”, possuem resposta bastante sensível a transientes, que são enfatizados pelo ataque da palheta. Isso confere à guitarra uma articulação quase percussiva, ideal para estilos que se utilizam da nitidez das linhas melódicas. Assim, o ataque incisivo do *picking* rápido produz um som cortante, característica de guitarras dos anos 1960 (Fender, Danelectro, etc). Já na guitarrada, o mesmo tipo de captação contribui para a clareza nas linhas melódicas, que se mistura ao *groove* rítmico das percussões amazônicas e caribenhas.

Mais além, o timbre de guitarra da *surf music* foi, em grande parte, forjado nos amplificadores valvulados que ofereciam alto *headroom* (alta intensidade sonora sem distorção), circuitos de reverb por mola e timbres limpos e brilhantes capazes de projetar o *twang* (som “anasalado” com ênfase em médios agudos entre 2Khz e 5Khz) e a rápida articulação dos *single coils*. Entre os modelos mais emblemáticos estão o Fender Vibroverb, o primeiro combo Fender a incluir reverb a bordo, cuja combinação de circuito valvulado e tanque de mola ajudou a fixar o chamado “*wet sound*” do *surf*. Outro amplificador muito utilizado foi o Fender Twin Reverb (versões “*blackface*” da década de 60), que oferecia potência e clareza excepcionais graças ao emprego de quatro válvulas 6L6 na saída, resultando num timbre muito limpo, grande extensão dinâmica e resposta aguda definida.

Para ganhos maiores e graves profundos, Dick Dale popularizou o uso do Fender Showman (e suas variações Dual Showman com alto-falantes JBL 15”), cuja robustez e resposta em graves permitiam volumes incomuns sem perda de definição, característica importante para o ataque “percussivo” do seu estilo. Outros amplificadores como o Fender Super Reverb e o Fender Deluxe Reverb também foram centrais: o Super Reverb trouxe mais médios-graves, enquanto o Deluxe Reverb, com potência mais contida, tornou-se muito utilizado em estúdios e pequenas apresentações.

De modo geral, esses amplificadores Fender “*blackface*” do início da década de 1960, todos valvulados nas suas configurações originais, possuem a característica “*scooped*”, com frequências entre 500Hz e 1,5Khz “cavadas”, ou seja, eram amplificadores que possuíam corte na equalização de médios, o que dava ênfase aos médios-graves e aos médios-agudos e agudos. Esses amplificadores forneceram a infraestrutura para que o reverb por mola, a alta definição nos agudos e a capacidade de projeção em volumes elevados pudessem transformar a metáfora do mar em matéria sonora na *surf music*.

O *reverberation*, ou “reverb”, é um fenômeno acústico que consiste na reflexão contínua e decrescente do som em um ambiente após a emissão direta da fonte sonora. Em termos físicos, o reverb é o “som das superfícies”, o acúmulo de ecos tão próximos entre si que se fundem em uma textura espacial. No campo da guitarra elétrica, o reverb é produzido artificialmente para simular esse efeito ambiental, expandindo o timbre e criando uma sensação de profundidade, distância e ambiência.

A Fender inovou com a introdução do Fender Reverb Unit 6G15, lançado em 1961. Esse equipamento consistia em um tanque de mola com circuito valvulado independente, e antecedeu os amplificadores que já traziam o efeito embutido. Nele, o sinal da guitarra era enviado para molas metálicas tensionadas; as vibrações dessas molas geravam múltiplas reflexões mecânicas que, somadas, produziam uma textura metálica, “molhada” (*wet sound*) e com longas caudas sonoras.

O reverb de mola (*spring reverb*) foi o mais característico da *surf music*, mas não o único tipo existente. Historicamente, há três principais categorias: reverb de câmara (*chamber*), que é obtido em estúdios por meio de uma sala especialmente construída, onde alto-falantes reproduzem o som e microfones captam as reflexões do espaço; reverb de placa (*plate*), criado na década de 1950 pela EMT, utilizando uma grande chapa metálica suspensa que vibra quando excitada pelo sinal elétrico; reverb de mola (*spring*), o mais compacto, utilizado em amplificadores e unidades externas, com um som brilhante e metálico, de ataque rápido e decaimento irregular.

Na *surf music*, a preferência pelo *spring reverb* se deu tanto pela disponibilidade técnica (era o modelo incorporado aos amplificadores) quanto por sua associação simbólica com o ambiente marítimo. O som resultante é descrito por muitos músicos como “pingado”, “molhado”, “estalante”, ou como um eco que parece vir de dentro da própria água. Em contraste com o reverb de estúdio, mais uniforme e difuso, o *spring* produz uma irregularidade, que se pode entender como uma metáfora sonora das ondas quebrando.

De forma semelhante ao reverb, o *slapback delay* é uma forma muito característica de eco curto, que consiste na repetição única e quase imediata do som original, com um tempo de atraso geralmente entre 70 e 140 milissegundos. Diferente dos *delays* longos ou dos ecos múltiplos, o *slapback* cria uma sensação de reflexão curta e rítmica, como se o som “batesse” em uma superfície próxima e retornasse quase instantaneamente, daí o termo *slap* (“rebote” ou ainda “tapa de volta”).

Tecnicamente, o efeito opera duplicando o sinal da guitarra: o primeiro som é reproduzido em tempo real e o segundo é atrasado por um circuito analógico (ou, posteriormente, digital) que armazena e repete o sinal com leve decaimento de intensidade. Nas unidades clássicas de *delay* de fita, como o Maestro Echoplex EP-2 e o Roland Space Echo RE-201, esse atraso era obtido por meio de uma fita magnética que passava continuamente por cabeçotes de gravação e leitura. O espaçamento físico entre esses cabeçotes determinava o tempo de eco. Posteriormente, nas unidades analógicas de *bucket brigade* (como os pedais MXR Analog Delay ou Boss DM-2), o mesmo princípio era realizado eletronicamente por uma cadeia de componentes que “passavam” o sinal de estágio em estágio, simulando o atraso da fita.

Um detalhe adicional desse efeito é que a repetição originada por esses equipamentos não soa exatamente igual ao sinal original. Os delays analógicos têm como característica o corte de agudos e a saturação, o que torna a repetição ligeiramente mais “anasalada” que o sinal que a originou, isto é, ênfase nos médios, corte de agudos e saturação.

Nesse sentido, o *slapback delay* funciona como um reforço de ambiência e percussão, complementando ou substituindo o reverb *spring*. Sua repetição curta e seca acentua o ataque da palhetada e cria uma ilusão de espaço, como se o som refletisse na parede de uma caverna marinha. Essas texturas, somadas ao brilho dos *single coils* e ao alto *headroom* dos amplificadores Fender, contribuiu para o que se convencionou chamar de *wet sound*, utilizado amplamente também no *country* e no *rockabilly*, uma sonoridade símbolo dos anos 1960.

Outro efeito de modulação presente nessas texturas é o tremolo. Um efeito de modulação de intensidade, ou seja, ele atua variando ciclicamente a intensidade do sinal da guitarra. Em termos técnicos, um circuito eletrônico, nos anos 1950 e 60, geralmente valvulado ou com transistores osciladores, controla a velocidade (*rate*) e a profundidade (*depth*) dessas oscilações, fazendo o som alternar rapidamente entre níveis altos e baixos. O resultado é uma ondulação rítmica de intensidade, percebida como um “vaivém”, ora mais, ora menos intenso.

Historicamente, foi um dos primeiros efeitos embutidos em amplificadores de guitarra, notadamente nos modelos Fender Vibrolux, Princeton e Tremolux. Curiosamente, a Fender utilizou o termo “vibrato” para se referir a esse efeito, invertendo a terminologia correta (pois o vibrato atua sobre a altura, não sobre a intensidade sonora). Assim, o famoso “tremolo” das guitarras Fender Stratocaster, acionado por alavanca, é na verdade um vibrato mecânico, enquanto o tremolo real encontra-se dentro dos amplificadores, modulando eletronicamente a intensidade sonora.

Nesse contexto, o efeito *tremolo* teve papel essencial na criação da textura oscilante e, de certa forma “líquida”. Ao alternar rapidamente o volume do som limpo, o efeito sugere o movimento contínuo de ondas, um balanço elétrico que, somado ao reverb *spring*, constitui uma paisagem acústica em oscilações. Quando aplicado com profundidade moderada, o tremolo produz uma sensação de respiro, como se o som “inspirasse e expirasse”; quando mais intenso, cria um efeito quase percussivo, que faz a guitarra pulsar, podendo ser sincronizada à pulsação da música.

Um exemplo do uso expressivo do tremolo encontra-se na faixa “Rumble” (1958), de Link Wray, considerada um marco do timbre elétrico moderno da guitarra e tendo inspirado guitarristas como Jimmy Page. Em “Rumble”, o tremolo é empregado de maneira lenta e progressiva.

Mais além, como já postulado, o vibrato é um efeito de modulação de frequência, ou seja, ele altera periodicamente a altura do som (*pitch*), sem modificar seu volume. No universo da guitarra elétrica, o vibrato pode ser obtido de duas formas principais: mecânica, através de



sistemas de ponte móveis e alavancas (como a “*tremolo arm*” das Fender Stratocaster e Jaguar), ou eletrônica, por meio de circuitos de modulação integrados a amplificadores e pedais.

Tecnicamente, o vibrato atua sobre o sinal oscilando sua frequência em uma taxa e profundidade controláveis. A *surf music* dos anos 1960 explorou intensamente essa segunda possibilidade: guitarristas como Dick Dale, The Ventures e The Chantays empregavam o sistema de alavanca das Stratocaster e Jaguar para curvar levemente as notas, criando “ondulações”.

Nos amplificadores Fender da época, havia ainda o chamado *vibrato circuit*, embora, paradoxalmente, tratasse-se na verdade de um tremolo eletrônico (mais uma confusão de termos herdada da marca).

Na guitarrada paraense, o vibrato assume uma função igualmente simbólica, ainda que muitas vezes produzida manualmente, pelo movimento sutil dos dedos na escala. Essa oscilação expressiva aproxima-o da voz e do canto e já era uma técnica difundida pelos guitarristas de *blues* anteriores à *surf music*. Em certas gravações como “Cúmbia do Amor (Barata)” de Manoel Cordeiro, é possível perceber o vibrato sendo utilizado como elemento timbrístico acionado por equipamento periférico (um pedal ou um rack).

Levando em conta o exposto, pode-se compreender que o som resultante da combinação entre guitarras elétricas, amplificadores valvulados e os efeitos de *reverb*, *delay*, *tremolo* e *vibrato* transcende a dimensão de uma simples escolha técnica. Trata-se de um sistema simbólico e sensorial que produz significados através das propriedades físicas do som, gerando texturas sonoras que sugerem o “vaivém” do fluxo aquático: *wet sound*. Cada um desses elementos participa, de modo singular, da construção desse imaginário de movimento oscilatório, impactando três propriedades fundamentais do som.

No que tange à duração, tem-se o reverb e o *slapback delay*. No reverb, a sensação de profundidade e distância emerge das múltiplas reflexões sonoras, simulando eco sobre uma superfície líquida. No *slapback delay*, a repetição imediata do sinal original, levemente saturada e com corte de agudos, confere uma sensação de “vaivém”. Em relação à intensidade, tem-se o *tremolo*. Ao modular ciclicamente a intensidade sonora, o efeito cria oscilações de volume que remetem à alternância das marés: alta e baixa. Já em relação à altura, tem-se o vibrato. Ao oscilar a altura das notas, reproduz o balanço característico das ondas em um “vaivém” sonoro.

Essas ondulações, inscritas nas propriedades fundamentais do som (duração, intensidade e altura), convergem na constituição de um timbre que se torna, ele próprio, metáfora da fluidez. Assim, as chamadas “sonoridades oceânicas” aqui sugeridas podem ser entendidas como uma estética do movimento contínuo: uma tradução eletroacústica da água em forma sonora, em que a performance do músico e o funcionamento físico dos equipamentos tornam-se extensões simbólicas do mar e dos rios.

Metodologia

A pesquisa adota como base a perspectiva da etnomusicologia dialógica (PITRE-VÁSQUEZ; FERREIRA, 2022). A etnomusicologia contemporânea tem privilegiado metodologias que valorizam o diálogo com diferentes disciplinas. Nesse sentido, a investigação foi estruturada a partir de dois procedimentos metodológicos principais: análise musical e pesquisa netnográfica (consultas em acervos físicos e digitais). Compreendendo a música como prática cultural situada, cuja análise demanda a consideração de seus contextos sociais, históricos e simbólicos. Parte-se do entendimento de que os gêneros musicais não podem ser reduzidos a estruturas



sonoras, mas devem ser analisados enquanto formas de produção de sentido e de experiência coletiva. Conforme apontado por estudos sobre a guitarrada paraense, a música atua como elemento central na construção de experiências estéticas e identitárias, produzindo “experiências coletivas sensíveis, estéticas, comunicativas” (CASTRO, 2012, p. 429), o que justifica uma abordagem metodológica que articule análise musical e etnografia.

A abordagem adotada dialoga com perspectivas contemporâneas da etnomusicologia que enfatizam o caráter relacional da pesquisa, especialmente no que se refere à construção do conhecimento a partir da interação entre pesquisador e campo. Nesse contexto, a noção de etnomusicologia dialógica propõe uma prática investigativa baseada no diálogo entre disciplinas.

Metodologicamente, este estudo articula procedimentos de revisão bibliográfica com análise interpretativa de materiais textuais e musicais, buscando estabelecer relações entre diferentes contextos culturais. A revisão de literatura concentrou-se em trabalhos acadêmicos sobre guitarrada, surf music e etnomusicologia, priorizando produções que abordam música enquanto fenômeno sociocultural. Foram analisados estudos que tratam da formação da guitarrada enquanto gênero musical, destacando sua inserção em processos históricos e culturais mais amplos, nos quais práticas musicais são constantemente reelaboradas em função de dinâmicas sociais e simbólicas (CARAVEO, 2023). Além da revisão bibliográfica, a pesquisa incorpora uma análise comparativa entre a guitarrada amazônica e a surf music instrumental, entendendo ambas como práticas musicais que constroem paisagens sonoras vinculadas a experiências territoriais específicas. Essa comparação não se dá em termos hierárquicos, mas busca evidenciar aproximações e distanciamentos entre contextos distintos, considerando aspectos como circulação cultural, construção identitária e mediação sonora. A análise comparativa, nesse sentido, opera como ferramenta metodológica que permite compreender a música a partir de suas relações, e não de forma isolada.

Outro aspecto metodológico relevante refere-se à compreensão da música como prática mediada por circuitos de difusão e sociabilidade. Estudos sobre a guitarrada apontam que sua consolidação enquanto gênero está diretamente relacionada a processos de circulação cultural, envolvendo músicos, espaços e públicos específicos (TAVARES; SOUZA, 2019). Assim, a análise considera não apenas os elementos sonoros, mas também as redes sociais que sustentam a produção e a circulação musical, aproximando-se de abordagens que entendem a música como prática socialmente situada.

A pesquisa também se orienta por uma perspectiva histórica, considerando os processos de transformação que atravessam a constituição dos gêneros analisados. No caso da guitarrada, observa-se que sua formação está associada a dinâmicas de modernização e globalização que impactaram diretamente as formas de produção e consumo musical na Amazônia (CARAVEO, 2023). Essa dimensão histórica é fundamental para compreender como influências externas, como as matrizes caribenhas, são incorporadas e ressignificadas em contextos locais.

No que se refere à análise do surf music instrumental, a pesquisa adota uma abordagem interpretativa que considera tanto seus aspectos técnicos quanto seus significados culturais. A ausência de letras não implica ausência de sentido; ao contrário, a música instrumental constrói significados por meio de elementos sonoros e contextuais. Conforme destacado na literatura, a surf music busca “criar, sonoramente, os sons e a sensação de surfar nas ondas” (KENNEDY, s.d., p. 230, tradução nossa), evidenciando a dimensão sensorial da experiência musical.



Por fim, a metodologia adotada busca integrar diferentes níveis de análise musical, cultural e social, reconhecendo a complexidade dos fenômenos estudados. Ao articular revisão bibliográfica, análise comparativa e abordagem dialógica, a pesquisa pretende contribuir para uma compreensão mais ampla das relações entre música, identidade e território. Nesse sentido, a etnomusicologia se apresenta não apenas como campo de estudo, mas como perspectiva crítica capaz de revelar as múltiplas camadas de significado presentes nas práticas musicais contemporâneas.

Considerações Transitórias

A música instrumental brasileira é diversa e multifacetada. Como quase todo processo cultural, envolve uma intrínseca rede de saberes que tornam cada um destes fazeres em algo particular. A guitarrada, expressão que habita o norte do Brasil, carrega em si expressões que representam uma região conectada ao caribe, retratando uma ideia tropical. As linhas instrumentais da guitarrada comunicam sem um texto poético, criando paisagens sonoras através das sonoridades que remetem a uma cultura específica deste país gigantesco que é o Brasil. Em um dos vários processos antropofágicos gerados, a guitarra elétrica é um elemento estrangeiro incorporado à cultura de um país continental, que se expressa de maneiras múltiplas. Mais além, a condução dançante sincopada entre bateria e baixo fornece suporte a uma linha melódica dançante e que remete à alegria e identidade solar que a região norte possui. A Guitarrada trouxe um elemento estrangeiro, se tornou em algo popular e se consolida como uma genuína expressão de uma região que, muitas vezes esquecida por suas dimensões continentais e distâncias longas, tem muito a comunicar. Mesmo que sem palavras.

A Surf Music instrumental chega ao Brasil nos anos 1960 e sofre diversos processos de transformação, que vão desde um gênero musical jovem a um nicho de público que se antena cada vez mais com a cultura *pop*, carregando em si uma semiótica que se permutou com o passar das décadas. Em alguns momentos, as camisas floridas e a estética californiana originais deram espaço a camisetas pretas, musicalidade pautada em gêneros como o punk rock, que trouxeram crueza e diversas outras referências que passam por revistas em quadrinhos, cinema, ficção científica, filmes de horror e toda expressão que contemple a cultura pop ou regional em sua essência. Existem processos de intersecção entre a música nortista e a surf music instrumental, onde não somente a guitarrada, mas gêneros latinos como a cumbia, salsa e cha cha se fundem à sonoridade californiana, promovendo um encontro tal qual o fenômeno da pororoca, ou o encontro entre os rios Negro e Solimões. Grupos como os Gasolines, Ivan Motosserra Surf & Trash, Araras Negras, Intóxicos e muitos outros fazem sua música de forma independente, com poucos recursos e com muito afincado para manter uma cena que, apesar de pequena, segue pulsante.



Referências

ARAÚJO, Samuel. Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 54, n. 2, p. 217-238, 2010.

Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.54.2.0217>

Acesso em: 28 fev. 2026.

BARJOLIN-SMITH, Anne. Californiality rhymes with coloniality: surf music's historical erasure of United States regionalisms. *Lied und populäre Kultur*, v. 66, p. 1-??, 2021.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

Disponível em:

<https://archive.org/details/howmusicalisman0000blac>

Acesso em: 28 fev. 2026.

BLAIR, John. *The illustrated discography of surf music, 1961-1965*. Jefferson: McFarland, 1987.

Disponível em:

<https://archive.org/details/illustrateddisco00blai>

Acesso em: 28 fev. 2026.

CARAVEO, Saulo Christ. *O guitarrar local: uma prática musical para além da Amazônia paraense*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2023.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 336–356, 2019.

CASTRO, Fábio Fonseca de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. *Contemporânea*, v. 10, n. 2, p. 429–445, 2012.

COOLEY, Timothy J. **Surfing about music**. Berkeley: University of California Press, 2014.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: UFPA, 2008.

COUCEIRO, Adriana et al. (org.). *Anais da VI Jornada de Etnomusicologia do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA*. Belém: UFPA, 2019.

GRACYK, Theodore. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. Durham: Duke University Press, 1996. Disponível em:



<https://archive.org/details/rhythmnoiseaesth0000grac>

Acesso em: 28 fev. 2026.

MANUEL, Peter. *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. 2. ed.

Philadelphia: Temple University Press, 2009. Disponível em:

<https://archive.org/details/caribbeancurrent00manu>

Acesso em: 28 fev. 2026.

MILLARD, Andre. *America on record: a history of recorded sound*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MURPHY, Alden J. *Surf rock: its portrayal of coastal life and influence on culture*.

Pennsylvania State University, [s.d.].

NETO, Cassiano Xavier Pereira. A guitarrada como tema no ensino musical na Amazônia. In: _____. *Anais do Congresso de Educação Musical*, 2019.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R.; FERREIRA, Luzia A. Experiências de Gestão na Criação de um Grupo Pesquisa em Etnomusicologia. *Revista Investigacion Administrativa*, v. 51, p. 0–11, 2022.

Disponível em: <<https://www.escasto.ipn.mx/investigacion-administrativa/%0Ahttps://www.ipn.mx/assets/files/investigacion-administrativa/docs/revistas/130/art5.pdf>>.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*.

Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Disponível em:

https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sandroni-Feitico_Decente.pdf

Acesso em: 28 fev. 2026.

SHELEMAY, Kay Kaufman. **Soundscapes: exploring music in a changing world**. New York: W. W. Norton, 2001. Disponível em:

<https://archive.org/details/soundscapesexplo0000shel>

Acesso em: 28 fev. 2026.

STRAW, Will. **Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music**. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/853249>

Acesso em: 28 fev. 2026.



STRAW, W. Scenes and Sensibilities. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e-Compós, v. 6, p. 1-16, 2006.

TAVARES, Max David da Silva; SOUZA, Doriedison Viana de. Clube da guitarrada: de um encontro de apreciação à disseminação de um gênero musical paraense. In: *Anais do XXIX Congresso da ANPPOM*, 2019.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais na Amazônia: guitarrada, lambada e música brega.**

Revista Galáxia, São Paulo, n. 36, p. 166-178, 2017. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/34772>

Acesso em: 28 fev. 2026.

Mini currículo com até 150 palavras

Celso Soares Costa Segundo

Músico, educador e pesquisador. Graduado em Música - Licenciatura pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutorando em Música na linha de pesquisa de Etnomusicologia, também pela UFPR. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR - GRUPETNO, com interesses de investigação em Música Tradicional e Popular. Atuação em Projetos de Educação e Performance Musical.

Paulo Afonso Chaves Macan

Paulo Afonso Chaves Macan é doutor e mestre em Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde também completou seu Bacharelado em Música. Além disso, possui graduação em Tecnologia em Produção Multimídia pela FAE Centro Universitário. É atuante no projeto de pesquisa: Práticas Musicais em Contextos Latino-americanos. É membro do GRUPETNO UFPR, grupo de pesquisa em etnomusicologia em que é cocriador do UFPRock, grupo de estudos direcionado à prática do rock em Curitiba e no Paraná. Atua como músico independente desde 2008, possui vasta experiência em performance ao vivo como guitarrista. Possui experiência em produção/criação musical com aplicação de tecnologias audiovisuais. Sua trajetória inclui o desenvolvimento de projetos que combinam mídias audiovisuais para negócios musicais, além de contribuições em educação superior na aplicação prática de multimeios e inovações digitais na música. Seus principais interesses são cenas musicais, produção musical, tecnologia, mídias e negócios digitais.