

Um alô para "Leidianes" e "Adalgizas"! Aspectos sobre as redimensões sonoras do Meio-Norte brasileiro¹

Paulo Rogério Costa de OLIVEIRA²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo

O trabalho é parte de pesquisa em desenvolvimento no Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA, que visa análise do contexto musical do Meio-Norte e parcialmente a história musical do Pará. Como recorte deste texto, evidencia-se o papel exercido pela mídia sonora – rádio e as mídias do seu entorno, nas peculiaridades musicais da região. Toma-se por base dois fenômenos em que as ondas e as mídias sonoras têm a centralidade, hipoteticamente: a) o reggae e o merengue capturados nas ondas de rádios caribenhas - o conteúdo solidificado e b) os processos de utilização e consolidação das novas mídias e as práticas de audição. Esse processo tem permitido a ascensão de artistas anônimos e uma nova relação direta entre ouvintes, internautas e emissores da mídia ou mesmo dos estúdios de produções musicais que usufruem cotidianamente das inovações.

Palavras-chave: Rádio; Mídias sonoras; Interatividade; Música popular.

1 Situando o debate

Adalgiza e Leidiane: mulheres do brega, das paixões e dos anseios, conforme as canções de interpretadas por Júlio Nascimento. Nomes comuns, cotidianos, com histórias comuns, cotidianas e que ilustram a ideia de brega do Norte e Nordeste, que pode representar situações de cumplicidade e complementaridade na relação entre quem produz e quem ouve música urbana, midiaticizada, de massa. Situando o contexto desta pesquisa, tem-se como objeto central o contexto musical do Meio-Norte – região compreendida pela totalidade do Estado do Maranhão e pelo oeste do Estado do Piauí, a transição entre o semi-árido nordestino e a Amazônia legal. De maneira mais enfática, trabalha-se nestas linhas o Maranhão e, por questões históricas, o Pará, que embora não integre o Meio-Norte, pode ser considerado uma importante porta de entrada de elementos sonoros que promoveram o desenho atual da musicalidade do Maranhão e do Piauí, sendo que este último não integra exatamente este recorte, uma vez que o elo Maranhão e Pará nos servem de base, neste

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Cultura e Sociedade pelo Poscultura/UFBA, Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE e Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV pela UFMA. E-mail: radialistama@yahoo.com.br.

momento.

Busca-se compreender o estágio e a dimensão da música no meio social, através da atividade do rádio - o veículo, dispositivo e o formato que dá relativo suporte às interrogações. Por isso, discorre-se, sobre a centralidade da prática e da vivência imersa no sonoro (rádio, MP 3, *podcast*, celulares, dentre outros) para um desenho do que se tem por contexto musical da região geográfica ora em destaque. Vivência imersa por se considerar a atualidade como navegante quase submersa nas vivências sonoras.

Para efeito de melhor articulação e leitura, apresenta-se o trabalho dividido em dois eixos:

No primeiro eixo, apresenta-se um debate sobre o caráter histórico do rádio na contribuição para formação de um paisagismo cultural da região pré-amazônica e amazônica, mais diretamente representadas pelos estados do Pará e Maranhão. Por isso, visita-se as histórias que permeiam a formação cultural e mais especificamente musical urbana desses estados, entendidos como o enlace que proporciona compreender algumas singularidades e dos efeitos das ressignificações promovidas pela chegada de músicas como o merengue dominicano, o reggae jamaicano e da relação com as mídias disponíveis.

No segundo eixo, evoca-se um debate sobre a relação mídia sonora – produção – continuidade ou assimilação dos produtos disseminados no meio social, a partir da atividade radiofônica. Parte-se da ideia de que a utilização doméstica da tecnologia, e a condição de continuidade e cumplicidade na relação ouvinte e produtores, tem permitido tanto a rearticulação de cenários musicais quanto a maior interação entre públicos e artistas, através dos mecanismos de participação e interação.

Dito dessa maneira, convém ressaltar a importância do rádio na constituição de cenários e momentos, históricos, sociais e culturais. É que mais do que um veículo de audição, o rádio pode funcionar como um vetor de mobilizações e rearticulações sociais, dadas as características de contexto, tais como: déficit educacional, ambientes rurais ora marcantes, carências de acesso a serviços básicos e outros que, de maneira significativa, podem gerar influência direta nas práticas do cotidiano do lugar. Ao mesmo tempo em que pode entreter, o rádio articula e estimula uma ideia de política nos diferentes níveis de atuação (Cf. KAPLÚN, 1978), o que possivelmente o torna ferramenta basilar da mediação entre os campos de organização e mesmo as formas de manifestação e disputa, visando objetivos ora considerados comuns para os indivíduos interligados a uma demanda meio social. Em outras palavras, possivelmente o rádio funcionaria como instrumento de

formação do *habitus* proposto por Bordieu, que seria “um princípio gerador e unificador do conjunto de práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BORDIEU, 1978, p. 153). O rádio proporciona, neste sentido, uma singularização de anseios e mesmo de contemplações destes.

2 Visitando a história

Se um radinho caísse aqui, caísse um radinho perto de você (bis)?
Diga cidadão o que fazer
Com informação em megatons
[...] Mas atenção pra notícia:
A invasão é pacífica
A percursão é marítima
A explosão é sonora
É munição pós-moderna (grifo nosso)
(O Radinho. César Nascimento, 1995).

As letras da canção “O radinho” do cantor e compositor maranhense César Nascimento evocam um item relevante para exaltação da nobreza e da singularidade do rádio e dos imaginários que este proporciona. Certamente que desde sua invenção, o veículo e o aparelho rádio têm recebido atribuições significativas para o desenvolvimento e articulação em diferentes sociedades, em diferentes lugares, propósitos. Ressalta-se de maneira mais enfática, a ideia de invasão e de “munição pós-moderna”. O primeiro destaque segue a tônica deste texto, que é a permanência, cumplicidade e continuidade na relação ouvinte e emissores que estão interligados via ondas e aparelhos receptores. Por sua vez, o segundo destaque, igualmente um vocativo destes escritos, é a ideia de munição e fase social e temporal. A munição pós-moderna mencionada na letra da canção simplesmente assevera os termos de Abreu, ao relatar que

Em tempos de paz, o rádio dispõe de mais oportunidade para sedimentar experiências. Em tempos de guerra, o rádio se transforma em instrumento de manipulação de mentes. Atribui-se a Hitler a frase segundo a qual chegaria o tempo em que as ondas hertzianas seriam mais eficazes do que os canhões de artilharia. Os efeitos de sentido que as mensagens repletas de sentimento irradiam conquistam aliados, repudiam inimigos (ABREU, 2014, p. 01).

Isto significa que embora singelo, o rádio, no seu estágio inaugural e ao longo do século XX manteve-se como o principal veículo de informação e entretenimento de massa ou de grupos mais específicos, como família, fãs e espectadores que tinham

programas de predileção em casa, trabalho ou nos auditórios para participar dos programas ao vivo, um fenômeno de interação para a época. Era o rádio o veículo multifuncional, embora assentado apenas em duas das faculdades humanas: a de ouvir e a de imaginar.

Para este texto, entende-se a divisão da história do rádio em dois aspectos:

- O rádio enquanto importante mediador, centralizado numa estação, quando o uso das ondas magnéticas era a mais eficiente forma de propagação de mensagens, chegando a diferentes aparelhos, entretendo famílias ou, posteriormente, chegando a aparelhos portáteis que funcionavam à base de pilhas (Cf. FREDERICO, 1982).

- A ideia de rádio ampliada, a partir das possibilidades de reprodução de conteúdo e mesmo da detenção destes por parte dos ouvintes. O surgimento de formas de armazenamento e reprodução dos sons, através de dispositivos como o Long Play (LP) e posteriormente a fita cassete foi de significativa relevância para a consolidação da música no formato canção, bem como para o fortalecimento de cenas urbanas do lado de fora de teatros e cinemas ou mesmo não somente ligadas a gramofones e vitrolas. A música, gravada, passa a ser circulante.

Com a consolidação de um padrão de consumo musical, primeiro em torno da música erudita (especialmente da ópera) e, especialmente a partir dos anos 20, em torno da música popular, ocorreu a primeira grande batalha em torno de formatos e padrões dentro da indústria. Seu resultado foi o desaparecimento dos cilindros graváveis, tornando-se os discos não graváveis, na rotação de 78 rpm, hegemônicos no mercado (VICENTE, 2010, p. 637).

Interessa-nos de maneira mais objetiva para este texto a relação das mídias sonoras com os fenômenos musicais, essencialmente no Meio-Norte do Brasil. Isto porque, visitando a história cultural e musical dos povos amazônicos e sertanejos, endereçados nas proximidades da linha do Equador e do litoral Norte do Brasil, encontra-se um doce debate sobre as comuns e prementes buscas de origens e primazias. É por isso que ao se tratar de origem e/ou chegada de uma prática musical em determinada região, há um conjunto de suposições. Ilustra-se isto pelo fato de que a cidade ponto de partida desta análise é Belém do Pará que embora não seja geográfica e politicamente considerada Meio-Norte, tem sua relevância demarcada na formação do paisagismo musical e sonoro do Maranhão e do Piauí.

Quando García Marquez diz que o Caribe se estende até “el sul, hasta Brasil”, ele coloca a região Norte em uma posição crucial. Neste momento, ao termos uma noção desterritorializada da cultura caribenha,

que não corresponde aos limites da divisão política, vislumbra-se uma compreensão mais acurada da conexão cultural Amazônia-Caribe (FARIAS, 2011, p. 229).

Ao buscar-se a história musical do merengue – prática musical e performática surgida na República Dominicana e que a partir dos anos de 1960 foi espalhada por diversos países da América Latina. Em Belém do Pará, percebe-se um direcionamento de dois fatores que proporcionaram essa solidificação:

- O primeiro é o fato de Belém ser um entreposto marítimo, próximo ao Caribe e a circulação de pessoas e produtos daquela área era intensa. O merengue teria chegado no meio dessa constante relação de marinheiros, trabalhadores portuários e meretrizes (Cf. FARIAS, 2011). Foi na zona do meretrício belenense que o contorno de uma conjuntura musical e cultural das camadas populares foi sendo envidada. Aqui se evidencia a presença dos discos, da música caribenha e afro-latina armazenada em dispositivos de reprodução e outras reproduções (de um LP para uma centena de fitas, para uma dezena de lugares). A eminência de uma articulação social e mercadológica alheia às legalidades ora vigentes. O merengue é festa e dança, mas reclusa a ambientes pouco aprazíveis à sociedade e à cultura reconhecida como paraense.

- O segundo fator é um pouco mais amplo. A partir da inserção de músicas de artistas latino-caribenhos nas rádios, a sonoridade da conjuntura musical caribenha passa a ocupar mais espaços, adestrar ouvidos e os fonemas são permissíveis de aceitação e assimilação. É com a Rádio Nacional que muitos ritmos e sonoridades antes pouco ou nunca ouvidas, ocuparam um espaço significativo na memória e imaginário musicais afetivos no Brasil. Nos estados do Norte, isto também ocorrera, já que a ideia de integração nacional permitiu um gosto de brasilidade, mas ao mesmo tempo a ideia de um sentimento de latinoamericanidade.

Na esteira desse processo de expansão da música latino-caribenha, o Brasil, que então vivia seu apogeu da mídia radiofônica, conhecida como Era de Ouro do Rádio, vai sentir ressoar esse novo ingrediente latino no seu território. Sem dúvida que a ação das rádios brasileiras, passando a inserir em sua programação o repertório das grandes orquestras de Xavier Cugat e Glenn Miller, contribui de forma crucial para a difusão da música latina no país aumentando a diversidade de estilos e possibilitando hibridizações musicais posteriores (FARIAS, 2011, p. 253).

Retoma-se o que foi considerado neste texto como primeiro fator: as relações que ocorriam nas regiões portuárias de Belém entre trabalhadores da terra e do mar, que permitiu a entrada do merengue no Brasil. Pontua-se essa ideia pelo fato de que, igualmente na história de inserção da música jamaicana no Maranhão, essa hipótese também é tida como fator determinante, uma vez que, segundo Silva (1995), uma das principais hipóteses do contato do maranhense com o reggae seria através da compra de discos em mercados informais de Belém. Produtores de bailes populares do Maranhão, geralmente animados por merengue e diversos tipos musicais caribenhos, andinos e brasileiros, obtinham discos não muito comuns no mercado formal e inseriam no repertório. É possível vislumbrar uma sinonímia entre os desenhos culturais urbanos populares das duas cidades.

Diz-se sinonímia pelo fato de ser visualizado um conjunto de características semelhantes quando do desenvolvimento das práticas musicais da região, em que a música caribenha difundiu-se, permitindo ressignificações estéticas e simbólicas. O merengue dominicano torna-se sinônimo de baile, de festa popular com performances e ritmos recontextualizados. O reggae caribenho da Jamaica foi adotado pelo Maranhão, permitindo-se igual recontextualização, visto que, diferente da ilha caribenha, o pensamento rastafarianista não é imperativo no Maranhão, nem dentre os seus adeptos. Mas tanto o Pará como o Maranhão têm nas mediações tecnológicas a centralidade dos circuitos culturais advindos da presença da sonoridade caribenha ao longo da formação de uma musicalidade popular urbana.

Além disso, ressalta-se que as culturas urbanas desses lugares constitui-se de uma adoção aos aparatos tecnológicos mais modernos, redimensionando as atuações e dando novos modelos de entretenimento de massa. O Pará apresenta-se como o lugar de difusão da música entendida como brega e seu conjunto de variantes: calipso, tecnobrega, brega-melody, brega pop (cf. COSTA, 2009), reelaborando os bailes de merengue, as articulações sociais e fãs-clubes presenciais ou em ambientes virtuais. O Maranhão apresenta-se como o lugar de difusão do reggae, cada vez mais associado a um conjunto de outros tipos musicais adjuntos, como as músicas do universo brega e o forró nordestino. Em comum estão a centralidade em mecanismos-empresa de mediação sonora: sonoros ou aparelhagens, no caso do Pará e radiolas³, no caso do Maranhão, assim como a predileção e consolidação dos programas de rádio especializados nas músicas e respectivas festas do entorno.

³ Radiola é o nome dado ao conjunto formado por caixas de som e mesas de comando nas festas de reggae do Maranhão. É um equivalente maranhense dos *sound systems* históricos da Jamaica.

É essa difusão sonora por ondas ou por bailes que servem de base para o entendimento de que o rádio e o conjunto de mídias sonoras são fator de determinação da constituição de contextos, ambientes ou cenas de cunho musical e sonoro. A este respeito, é possível justificar com o fato de que “a capacidade que o rádio tem de construir em seu redor uma rede de experiências compartilhadas, e que esta sociabilidade que desponta de sua recepção, é marcada pela paixão, pela identificação” (KROTH, 2010, p. 147).

3 Novas mídias e sonoridades: cumplicidades e realidades remodeladas

Eu vou samplear, eu vou te roubar! (Roubar! Roubar! Roubar!)
Eu vou samplear, eu vou te roubar!
Eu vou samplear, eu vou te roubar!
[...] E se tu for na aparelhagem
Tu vai ver só o que ela vai aprontar
(Xirley, Gaby Amarantos)

De maneira geral, pode-se afirmar que os dias atuais são caracterizados por uma equalização de equilíbrios estéticos (Cf. Carvalho, 1999). Em outras palavras, é preciso haver uma reordenação das relações entre os meios e os indivíduos. Entre os usos e seus respectivos momentos e propósitos. Neste sentido, vive-se um estágio de ebulição constante de conceitos e de entendimentos acerca de qualidades e significados de produtos culturais elaborados a partir de diferentes mediações. O folclórico e o industrializado colidem e coincidem, quando no ambiente de elaborações e criações de produtos sonoros. O espaço urbano passa de ambiente de vivência a espaço de experiências. A cidade como laboratório para experimentos que podem tanto ser de ruptura de paradigmas como podem igualmente reeditar um. A mídia sonora como as ampolas de conteúdos de tais experimentos.

A ideia de *sampler*, contida na canção de abertura desta seção do texto evoca necessariamente a uma prática inerente ao ambiente musical e sonoro do Meio-Norte⁴. *Sampler* é um software que permite armazenamento, edição, reprodução e reprocessamento de todos os tipos de sons capturados e guardados numa memória digital. Num pequeno dispositivo digital, sucessos para o *mainstream* e a mesmo artistas do universo pop podem ser criados. Isto representa uma dissolução de fronteiras entre gêneros musicais, uma vez que aspectos delimitadores como timbre, ritmos e acordes, anteriormente produzidos nas longas jornadas de gravações em estúdios são substituídas por um *insight* de um sonoplasta, operador de computador ou produtor musical especializado nessa finalidade. Assim, tem-se

⁴ Certamente que isto é um fenômeno que acarreta várias partes do mundo. Destaca-se Meio-Norte unicamente pelo fato de recorte da abordagem.

uma possibilidade de adquirir mais músicas, conhecer um souvenir sonoro⁵ – amostragem de músicas de diferentes gêneros ou suas variantes – como muito ocorre no universo musical chamado brega, altamente disseminado nos estados entre Amazônia e semi-árido nordestino.

As tecnologias de gravação e reprodução que possibilitam esses trânsitos entre os mais variados estilos agora comensuráveis baseiam-se num gosto padronizado, capaz de fazer a percussão de uma bateria de escola de samba soar cada vez mais próxima a como soam nas gravações os timbales de uma orquestra ou os tambores de um grupo de música religiosa coreana ou indonésia. Assim, não apenas a alteridade musical, do ponto de vista do espectro tímbrico, é controlada eletronicamente; mais que isso, as diferenças radicais de forma e estrutura são agora, caso necessário (e essa necessidade é exercida), suavizadas pelas intervenções homogeneizadoras dos procedimentos de gravação e reprodução (CARVALHO, 1999, p. 57).

É nesse universo que se pode caracterizar o contexto musical e sonoro do Meio-Norte, uma vez que é através das novas tecnologias de gravação e reprodução que um lugar específico tem sido construído. Emergem artistas especializados em reproduções reedições de obras relativamente consagradas no meio do público, assim como obras aprimoradas, sob as permissões que os novos equipamentos dispõem.

Durante o século XX as canções relacionadas ao universo latino e caribenho eram adquiridas e reproduzidas no seu estágio primeiro. As músicas da língua hispânica assim eram ouvidas, assim como o reggae, no caso do Maranhão, que até os dias de hoje é consumido em inglês⁶. O contorno cultural e sonoro do Meio-Norte brasileiro, de maneira mais enfática, tem sido redesenhado, já que é possível compreender o papel dos diferentes aparatos tecnológicos como forma de suprir a quase inexistência das relações que outrora eram envidadas nas ondas marítimas. A não ser por referencial histórico (que já representa muito), pouco há de ligação entre as obras musicais vindas das ilhas caribenhas e os públicos reprodutores e consumidores que habitam as terras continentais do lado de baixo do equador.

Percebe-se que o significativo avanço nas tecnologias de produção e difusão sonora tem proporcionado uma rearticulação de cena de entretenimento já que as novas ferramentas de gravação e reprodução permitem constância no surgimento de novos atores

⁵ Termo nosso. Uma associação direta da ideia geral de souvenir enquanto lembrança e convite a conhecer um lugar e suas coisas.

⁶ Ressalta-se que, o idioma é inglês, mas a produção é quase que completamente local ou de outros mercados do mundo, não sendo exatamente o da Jamaica.

e experiências musicais e sonoras. Uma relação possível de ser ilustrada com a máxima do meio popular de que o CD, na atualidade é apenas para divulgar artistas que, por sua vez, são ouvidos e contatados por empresários do entretenimento – de grandes casas de shows ou de pequenas choupanas periféricas. É que junto com os novos aparatos tecnológicos surgem também novas lógicas de consumo e disseminação de produtos. Surgem também os inúmeros artistas anônimos, rentáveis e de diálogo mais curto com as linguagens supostamente populares.

É neste contexto que o rádio permanece dentro da sua excelência e seu aspecto contemporâneo, decisivo para a consolidação dos projetos ajustados ao novo universo sócio-tecnológico. Diz-se sócio-tecnológico considerando Jenkins (2009), quando trata da ideia de convergência dos meios, considerando que, para o autor, a convergência não é tecnológica, mas um processo de redefinição de usos e propósitos do maquinário disponível e a sociedade que vai utilizá-lo. Neste sentido, para que haja uma disseminação eficaz dos produtos produzidos dentro dessa nova lógica, há igualmente uma inclusão ou mesmo adequação dos diferentes tipos de mídia. Neste caso, o rádio e todo o conjunto de mídias do som, ocupam um papel central, já que, num contexto de canalização da produção através do espetáculo de cor e brilho, a circulação de produtos nas mídias sonoras é um convite (a ideia de souvenir sonoro), uma amostragem de algo mais abrangente, que ultrapassa as ondas hertzianas ou os Kbps das conexões da Internet.

Estas afirmações são relevantes para o Meio-Norte porque, considerando que o Maranhão não está no epicentro das pautas ou mesmo tem menor capital de investimento voltado para música urbana, muitos praticantes de música e de espetáculos recolhem-se ao local, paroquial, instaurando a ideia de música do lugar. Poucos são os shows de circuitos mundiais da música pop, assim como poucos são os momentos de elevação da música de artistas que reverenciam a cultura e as tradições dos lugares.

Como tem ocorrido um processo de domesticação da tecnologia, em que os diferentes equipamentos e softwares podem ser adquiridos a baixo custo, profissionalmente ou pessoalmente, tais possibilidades acabam funcionando como brechas para a ascensão e difusão de músicas de artistas de menor ou inexistente exibição midiática. Mas é salutar considerar que a ideia de sucesso de artistas de menor presença na grande mídia se dá também, pelo fato de que há, em paralelo ao processo de domesticação da possibilidade produtora e reprodutora de músicas, um igual processo de disseminação das possibilidades de audição, de recepção e detenção de produtos. Talvez a única forma de não se estar

inserido nesse processo seja não existir, já que o rádio está fragmentado em diferentes plataformas, com som e imagem. Com isso, é perceptível que no meio popular, as mídias sonoras sejam extensões de fãs-clubes, dos projetos de shows, de experiências individuais ou sociais.

Quando temos os aparelhos celulares ligados todo o tempo, com uma quantidade grande de músicas, compreendemos que a questão musical, embora agora abrangendo um maior número de obras musicais num único aparato, sempre foi uma questão latente, sempre se ouviu e se produziu muita música na história humana. O que ocorre é que agora parece que temos acesso a tudo e o poder de conseguir consumir tudo o tempo todo. Inclusive nas horas de silêncio, tédio ou espera de um transporte público ou de um consultório médico, por exemplo. (DIOGO, 2010, p. 01).

Além disso, o atual estágio do ciclo evolutivo do rádio, com um processo de digitalização e a inserção de novas formas de acesso, somadas a possibilidade de partilha, temporalização e detenção dos produtos sonoros, através de aplicativos e programas adequados às tecnologias contemporâneas, permite que o papel do rádio e a relação com os públicos receptores permeiem, de maneira mais ampla, os imaginários acústicos e mnemônicos. Aprimoram-se os sons, os ambientes e criam-se novos rituais de audição ou participação no processo comunicacional, o que incide, incondicionalmente, na recriação ou mesmo construção dos contextos sonoros. “Isso significa que o ouvinte continuará tendo a sua relação de cumplicidade com o rádio e com os seus programas favoritos, independentemente da tecnologia adotada para que tenha acesso às informações” (NEUBERGER, 2012, p. 143).

Dito dessa maneira, afirmam-se como contextos sonoros as relações de produção, recepção e recirculação que envolve os produtos de som e que proporcionam a constituição de um caleidoscópio sonoro – as possibilidades tecnológicas (*sound systems*, *samplers*, *remixes*, a instauração de *fandoms* musicais, *fanpages*, dentre outros), que marcam a dinâmica de produção e circulação dos produtos e sua necessária especialização; a objetividade inerente a um processo de segmentação e individualização advindo com as portabilidades de acessos.

No caso da hiperespecialização musical, o maior desafio será lidar com a pluralidade de ofertas de música na internet e nos aparelhos portáteis, que permitem ao usuário escutar exatamente as músicas desejadas, em um processo de individualização de conteúdo. A saída talvez seja a especialização em informações complementares, a fim de chamar a

atenção do público, principalmente o jovem (NEUBERGER, 2012, p. 147).

É a partir destas considerações que a relação mídia sonora e música contemporânea constituem-se como o enlace indivisível e propício a uma mesma dinâmica. Há um repertório colossal de sons, de receptores e de possibilidades de manuseio. Em outras palavras, tanto a atividade radiofônica clássica, constituída na relação locução – ouvinte como as diferentes formas de audição representam uma continuidade, uma relação de vínculo entre ouvintes e produtores, já que, mais do que audição, há a possibilidade constante troca de informações, simbolizada pela possibilidade de replicar e se manifestar de todas as ferramentas da convergência midiática.

E essa troca de informações ocorre pelos rituais de vínculos. Quando ouvimos um rádio, ou todos os dias ligamos nosso aparelho de MP3 ou smartphone nas músicas que gostamos, estamos realizando um ritual de vínculo através da mídia. Reiterando que estamos fazendo a mesma coisa que fazemos todos os dias, mantendo assim a vinculação com aquela música que está sendo tocada (DIOGO, 2010, p. 07).

4 Considerações finais

Se em meados do século XX as trocas e ressignificações ocorriam com base num intercâmbio social, econômico e cultural constante na arquipelização do Atlântico e do Mar do Caribe – trocas de discos, interações pessoais, relações mercadológicas diretas – é possível compreender que atualmente a tecnologia tem um papel importante na aproximação de sons de diferentes contextos. Os remixes e as recriações musicais permitem uma vivência de um legado sonoro que demarca e destaca o Meio-Norte brasileiro das demais regiões brasileiras. Isto se dá, dentre outros aspectos, pela fixação da música jamaicana na ilha de São Luis, bem como a difusão das reinvenções tecnológicas nos diferentes espaços de disseminação cultural regados à performance de DJs e a músicas remodeladas, ajustadas a um conjunto de particularidades.

Por fim, entende-se a centralidade dos fenômenos musicais do Meio-Norte e parte da região Norte (Belém do Pará) como novos destinos de análise ou o espaço em processo de reintegração social e cultural, em que a possibilidade de reedições de bailes de merengue, da circulação da salsa, cumbia, bachata e a consolidação do reggae jamaicano fora de Kingston, seu nascedouro, por via das novas ferramentas de produção e difusão, podem alcançar ajustes contemporâneos. São as ferramentas da cultura contemporânea,

notoriamente assentada no aspecto da digitalização, que proporcionam, com todas as questões possíveis, elos identitários transatlânticos, que podem ser entendidos tanto como um aspecto de singularização de culturas como também uma inserção no universo global, pelo menos no que tange às adoções de produtos culturais na era digital, especificamente música.

Referências

- ABREU JÚNIOR, João Baptista de. A estética do imaginário. In: **Anais do XXXVII Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: www.intercom.org.br. Acesso em 16 de julho de 2015.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHO, Jose Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. In: **Horizontes Antropológicos**, ano 5, n. 11 (outubro). Porto Alegre, 1999.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2 ed. Belém: Eduepa, 2009.
- DIOGO, Natália Constantino. Audição Musical nos Dispositivos Digitais Móveis. In: **Anais do XXXVII Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: www.intercom.org.br. Acesso em 16 de julho de 2015.
- FARIAS, Bernardo. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. In: **Revista Brasileira do Caribe**. São Luis, Vol. XI, nº22. Jan-Jun 2011.
- FREDERICO, Maria Elvira. **História da comunicação no Brasil – Rádio e TV**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- KAPLÚN, Mario. **Producción de Programas de Radio**. El guión. La realización. Quito: CIESPAL, Colección Initiyán, 1978.
- KROTH, Maicon Elias. Contratos de leitura: narrativas do cotidiano como estratégia de captura da recepção no rádio. In: FERRARETTO, Luiz Artur, KLÖCKNER, Luciano (orgs). **E o rádio? Novos horizontes midiáticos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.
- NEUBERGER, Rachel Severo Alves. **O radio na era da convergência das mídias. Cruz das Almas**: Edufrb, 2012.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: Reggae, Lazer e Identidade Cultural**. São Luís: Edufma, 1995.

VICENTE, Eduardo. A questão dos suportes na Indústria Musical: concentração, substituição, desmaterialização. In: FERRARETTO, Luiz Artur, KLÖCKNER, Luciano (orgs). **E o rádio? Novos horizontes midiáticos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

Músicas:

AMARANTOS, Gaby. **Xirley Xarque**. Belém, 2012.

NASCIMENTO, César. **O radinho**. São Luis, 1995.