

# Tons do Sertão: disputas entre o sertanejo e MPB em redes sócio-técnicas<sup>1</sup>

## Tons do Sertão: Disputes between Brazilian Country and Popular Music in social-technical networks

Gustavo Alonso<sup>2</sup>  
Beatriz Polivanov<sup>3</sup>  
Lucas Waltenberg<sup>3</sup>

### RESUMO

O álbum de regravações de Tom Jobim, *Tom do Sertão*, lançado pela dupla Chitãozinho & Xororó, em 2015, reacendeu uma série de disputas envolvendo a música sertaneja. A saber: a aparente incompatibilidade entre tal gênero e a MPB, representada aqui pelo repertório jobiniano, e o conflito entre tradição e modernidade no âmbito do universo sertanejo. É nosso objetivo neste artigo fazer tal debate e desenvolver a hipótese de que as redes sócio-técnicas têm servido como mediadores fundamentais desses conflitos, configurando-se como espaços estratégicos de aproximação entre tais universos musicais, aparentemente opostos. Trabalhando com a premissa da virtualização das cenas musicais, coletamos e analisamos publicações em *sites* de redes sociais relacionadas ao lançamento do álbum, com ênfase na *fanpage* da dupla no Facebook. Concluímos que elas colocam o sertanejo em um lugar de aproximação respeitosa e não óbvia com a MPB, bem como de manutenção de ideais caipiras e novos ideais tecnológicos.

**Palavras-chave:** sertanejo, MPB, tradição, modernidade, redes sócio-técnicas.

### ABSTRACT

The album *Tom do Sertão*, a compilation of Tom Jobim's covers, was launched in 2015 by the Brazilian country duo Chitãozinho & Xororó, has reawaken a series of disputes involving sertanejo music, namely: an apparent incompatibility between such genre and Brazilian Popular Music, here represented by Jobim's repertoire, and the conflict between tradition and modernity in the sertanejo universe. It is our goal in this paper to present such debate and develop the hypothesis that social-technical networks have served as key mediators of such conflicts, configuring themselves as strategic spaces of approach between these music universes, apparently opposite to one another. Based on the premise of music scenes virtualization, we collected and analyzed publications in social network sites related to the album's release, focusing on the duo's fanpage on Facebook. We conclude that they put sertanejo in a place of respectful and not obvious link to MPB, as well as of country and technological ideals.

**Keywords:** Brazilian Country Music, Brazilian Popular Music, tradition, modernity, social-technical networks.

<sup>1</sup> Texto apresentado no GT Estudos de Som e Música do XXIV Encontro Nacional da Compós, ocorrido de 9 a 12 de junho de 2015 na Universidade de Brasília e Universidade Católica de Brasília, Brasília (DF).

<sup>2</sup> Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. Rodovia BR-104, Km 59, s/n, Nova Caruaru, 55002-970, Caruaru, PE, Brasil. E-mail: gustavoalonsoferreira@gmail.com

<sup>3</sup> Universidade Federal Fluminense. Rua Tiradentes, 148, Ingá, 24210-510, Niterói, RJ, Brasil. E-mails: beatrizpolivanov@id.uff.br, lwaltenberg@gmail.com

## Introdução

Recentemente, em 27 de janeiro deste ano, a dupla sertaneja brasileira Chitãozinho & Xororó lançou seu novo álbum, pela gravadora Universal Music. *Tom do Sertão* é um tributo a um dos mais reconhecidos nomes da MPB, Tom Jobim, com quatorze faixas dedicadas à regravação de canções como “Águas de Março” e “Chega de Saudade”, como era de se esperar, em estilo sertanejo. Neste álbum tributo<sup>4</sup>, há um imbricamento claro entre dois gêneros musicais, o sertanejo e a MPB, mais especificamente a bossa nova<sup>5</sup>. De acordo com os músicos, “a ideia era fazer um resgate emocional mesmo [...]. Este álbum é, inclusive, o mais sertanejo de toda nossa carreira” (Rodrigues, 2014).

Além disso, a divulgação do lançamento de *Tom do Sertão* está sendo feita não somente em mídias tradicionais e *off-line*, como mídia impressa e rádio, como também está calcada no uso de *sites* de redes sociais (SRSs), como Facebook e Instagram. Nesses, os fãs de Chitãozinho & Xororó podem ter acesso a materiais exclusivos relacionados ao lançamento, como demonstra uma postagem feita na página oficial da dupla no Facebook, que contém quase um milhão e meio de seguidores<sup>6</sup>: “Fique ligado em nossas redes sociais, nos próximos dias, vamos divulgar vídeos exclusivos do novo álbum ‘*Tom do Sertão*’! Ah, hoje vocês já poderão conferir um deles! ;-)”<sup>7</sup>.

Se temos assistido cada vez mais às estratégias cibermediáticas de novos artistas e bandas, ligados a diferentes gêneros e circuitos musicais, desde o *funk* ao *rock “indie”* (Lima, 2011) e ao sertanejo universitário, instiga-nos que uma dupla já consolidada no mercado nacional há décadas tenha se voltado a tais estratégias, lançando ainda mão do tributo a artista vinculado a outro gênero musical. As questões sobre as quais nos debruçaremos neste trabalho, portanto, buscam lidar com as seguintes problemáticas: de que modos a dupla

Chitãozinho & Xororó, representante de um circuito musical que poderia ser considerado tradicional, está se rearticulando em ambientes digitais? E que disputas se dão quando a dupla lança um álbum tributo homenageando Tom Jobim?

Atentamos, assim, por um lado, para uma “nova abordagem” que dê “ênfase ao papel significativo da tecnologia e da comunicação nos processos de formação e transformações dos gêneros musicais” (Almeida, 2014, p. 2). Partindo do argumento de Sá (2013) de que as cenas e circuitos musicais devem ser pensados enquanto redes sócio-técnicas, mediadas por diferentes agentes, tanto humanos quanto não humanos, aventamos como hipótese neste trabalho que os SRSs agem como mediadores importantes dos atravessamentos entre Chitãozinho & Xororó/música sertaneja e Tom Jobim/MPB.

O artigo estrutura-se do seguinte modo: em um primeiro momento, iremos nos debruçar sobre os embates simbólicos entre ideais de modernidade e tradição na música sertaneja e suas aproximações e disputas com a MPB. Feito isso, discutiremos brevemente sobre a importância de se pensar os circuitos e cenas musicais em ambientes *online*. Passaremos, pois, à análise empírica do objeto, o recém-lançado álbum “sertanejo-jobiniano” *Tom do Sertão*. A pesquisa consta da apresentação do álbum e da discussão de dados coletados em *blogs* e SRSs, com ênfase na *fanpage* da dupla sertaneja no Facebook, configurando uma amostra intencional. No álbum, buscamos identificar elementos de aproximação entre a música da dupla sertaneja e de Tom Jobim. Os *blogs* e críticas musicais trazem alguns dos embates provocados por essa união, pontuando a riqueza do objeto, tanto na fala da crítica quanto nos comentários publicados por leitores. Nosso objeto principal de análise, no entanto, é a página de Chitãozinho & Xororó no Facebook. Nesse espaço, coletamos *posts* publicados entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015, pois esse período contempla desde o anúncio do álbum ao seu lançamento. Dessa primeira amostra, selecionamos as publicações que mencionavam “*Tom do Sertão*” para posterior análise. No *corpus* recortado, buscamos identificar estratégias de

<sup>4</sup> Não iremos nos alongar na discussão sobre o conceito, mas vale ressaltar que Shuker (1999, p. 18) entende os álbuns de tributo como “uma compilação dos arranjos das canções de um artista, reunidos para homenagear a obra original” enquanto Plasketes (2005) problematiza o formato ao ampliar os tipos de álbum que fariam parte da categoria, como compilações dedicadas a uma nacionalidade, a um artista, a um gênero musical, a uma causa, entre outros.

<sup>5</sup> Embora a discussão acerca das diferenças conceituais entre MPB e Bossa Nova sejam longas e produtivas, tratar-se-á aqui uma como herdeira do legado da outra. A MPB é um projeto estético-político de certa esquerda nacional-popular dos anos de 1960 que incorporou o legado bossa-novista e circulou como produto na indústria cultural de forma bem-sucedida (Napolitano, 2001).

<sup>6</sup> 1.474.454 seguidores em 06/12/2015.

<sup>7</sup> Infelizmente a postagem não pode mais ser encontrada na página da dupla em 06/12/2015.

mediação entre Chitãozinho & Xororó/música sertaneja e Tom Jobim/MPB, em textos, imagens e vídeos<sup>8</sup>.

## Sertanejo e MPB: flertes e disputas entre tradição e modernidade

A MPB e a música sertaneja já se encontraram em momentos anteriores ao lançamento de *Tom do Sertão*. Em 1986, por exemplo, Jair Rodrigues gravou “Majestade o Sabiá”, da então novata Roberta Miranda. Mais tarde, Jair gravou com As Marcianas e Chitãozinho & Xororó, além de lançar, em 1991, um disco de temática rural, o LP *Lamento Sertanejo*. Fafá de Belém gravou “Nuvem de Lágrimas” com Chitãozinho & Xororó e participou do disco de estreia de Zezé Di Camargo & Luciano, em 1991. Roberto Carlos recebeu os principais sertanejos em seu programa de fim de ano ainda nos anos de 1980. Se a música sertaneja sofreu por muito tempo com o escárnio e deboche por parte dos artistas associados à MPB e dos poucos intelectuais que se prestaram a analisá-la (Caldas, 1977; Candido, 1977; Nepomuceno, 1999; Alonso, 2015), também é verdade que sua crescente hegemonia nacional no cenário musical brasileiro aconteceu muito em função da “lenta, gradual e segura” aceitação dos sertanejos por parte de outros gêneros<sup>9</sup>.

A música sertaneja como a conhecemos hoje, com sua especificidade e características, existe desde a década de 1950<sup>10</sup>. Antes dessa década, não existia música sertaneja. Falar em música rural, sertaneja, caipira, do campo ou do interior era a mesma coisa. A especificidade surgiu quando, a partir de meados dos anos de 1950, a guarânia paraguaia, o chamamé argentino, o rasqueado, corridos, rancheiras e boleros mexicanos começaram a adentrar a seara da música rural. Houve então aqueles que aderiram a estes novos gêneros e os que repudiaram sua entrada. Os críticos dessas importações estéticas responderam

louvando a tradição rural que existia até então<sup>11</sup>. Eles se autoneomaram caipiras. E chamaram de “sertanejos” aqueles afeitos à modernidade estética importada, que, por sua vez, repudiavam o “imobilismo” caipira.

A partir de 1969, o *rock* adentrou a música sertaneja, trazendo bateria, guitarra, teclado e baixo. Nos anos de 1980, a música sertaneja incorporou o brega, sobretudo devido à influência do cantor goiano Amado Batista<sup>12</sup>. No fim da década, o *country* americano adentrou a música sertaneja, de forma que a história da música sertaneja sempre foi a história das misturas musicais e da incorporação de valores exógenos.

Até a virada dos anos de 1980/1990, a música sertaneja era “apenas” um produto regional, com sucesso no Centro-Sul do país, sobretudo entre os moradores do interior e das periferias pobres das capitais. Tornou-se um gênero de sucesso nacional a partir de 1989, tocado do Oiapoque ao Chuí, e atravessando a barreira de classe social que antes o limitava. Uma parte das classes ricas passou a gostar e comprar as canções e *shows* de Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano. Tomando o lugar do *rock* nacional, que, na década anterior, fora o gênero mais popular do país, os sertanejos passaram a fazer *shows* em boates e casas de espetáculo típicas da MPB, como o Canecão, no Rio de Janeiro, e o Olympia, em São Paulo. Não obstante o sucesso popular, foram acusados de “deturpadores” de uma suposta raiz da música rural.

Apesar das tensões entre raízes e influências externas, tradições e modernidades, de tempos em tempos, a música sertaneja se volta para suas “origens”, sobretudo quando uma geração é ultrapassada por jovens e novos músicos. Os artistas e o público mais velho, associados ao passado do gênero, tendem então a demarcar o seu lugar histórico associando-se à “tradição”. Passam a se ver menos como modernizadores e mais como etapas de uma história linear da música rural. Vitoriosos no debate da música rural, os sertanejos passaram a representar parte da pureza perdida do passado. Quase sempre as duplas “mais antigas” são ainda jovens. Basta uma década e o surgimento de novos artistas no intenso *showbiz* sertanejo para que uma dupla seja vista como “ultrapassada” e

<sup>8</sup> Importante frisar que, nesse caso, nosso olhar deteve-se apenas nos *posts* publicados, não trazendo os comentários do público para a análise. Essa escolha foi intencional, uma vez que nosso principal interesse era justamente identificar as estratégias de mediação entre os dois universos musicais por parte da dupla.

<sup>9</sup> Para uma análise cuidadosa da bibliografia sobre a música sertaneja ver Alonso (2015).

<sup>10</sup> Os apontamentos a seguir foram refletidos em Alonso (2015).

<sup>11</sup> Desde 1929, quando foi feita a primeira gravação por músicos do interior, uma série de duplas gravou discos e canções construindo aquilo que mais tarde foi visto como “tradição”.

<sup>12</sup> Para uma análise do brega como estilo musical, para além de adjetivação de um gênero “menor”, ver também Araújo (2010).

então apele para as origens como forma de se sustentar nesse competitivo mercado. A entronização de duplas dos anos de 1990 no panteão da história do gênero deve-se, embora não apenas, à nova geração surgida nos anos de 2000, chamada de sertanejo universitário<sup>13</sup>.

Retomando um processo que começou ainda 1995, quando Chitãozinho & Xororó gravaram o CD *Grandes Clássicos Sertanejos*, no qual buscaram se associar ao passado caipira da música rural, vários sertanejos dos anos de 1990 passaram a buscar legitimidade no fato de serem sertanejos de “raiz”. O filme de Zezé Di Camargo & Luciano, *2 Filhos de Francisco* (2005), legitimava os elos da dupla com a terra, a ruralidade, as origens pobres. Algo bem diferente do que era veiculado nos anos de 1990 por todos os sertanejos daquela geração, quando fazendas ricas, cavalos de raça, casas-grandes, mulheres bonitas, riqueza e até praias e locações estrangeiras apareciam em seus vídeos, clipes e especiais televisivos no auge do sucesso.

Ultrapassados, alguns sertanejos dos anos de 1990 criticaram a geração universitária. Zezé Di Camargo & Luciano chamou-os de “mentira marqueteira” e disse que os universitários “repetiram de ano”<sup>14</sup>. Diante da longevidade do sertanejo universitário, que, em 2015, completou uma década de sucesso nacional ininterrupto, com momentos de pico de sucesso internacional com o hit “Ai se eu te pego”, de Michel Teló, Zezé suavizou as críticas e aceitou os novatos.

Chitãozinho & Xororó nunca bateram de frente com os novatos, ao contrário de Zezé. Em geral, posicionaram-se entre aceitar a modernidade universitária e buscar seu próprio lastro na tradição. Em 2007, gravaram o CD *Grandes Clássicos Sertanejos – Acústico II*, misturando canções de suas carreiras com clássicos antigos, vendo a si mesmos como “tradição”. Em 2010, comemorando quatro décadas de carreira, gravaram com os novatos universitários o CD/DVD *Chitãozinho & Xororó – 40 anos e a nova geração*. Prosseguindo a autocelebração, em 2012, lançaram *Chitãozinho & Xororó – 40 anos: Sinfônico*, no qual canta-

ram ao lado de uma orquestra sinfônica, revestindo seus sucessos de legitimidade erudita. Em 2013, lançaram o CD/DVD *Do tamanho do nosso amor*. Com produção de Fernando Sor, da dupla universitária Fernando & Sorocaba, o disco buscava atualizar os arranjos dos sucessos da dupla de forma mais “universitária”. A capa do CD/DVD traz a imagem das mãos de uma possível fã tirando foto de Chitãozinho & Xororó com seu aparelho celular em *show*<sup>15</sup>. A mídia digital era celebrada.

Em 2015, foi a vez de *Tom do sertão*. Diferentemente do álbum anterior, nesse, toda a campanha de divulgação na internet foi mais direcionada para a “tradição”, ressaltando a importância, por exemplo, da “natureza” na obra de Jobim. Em entrevista, a dupla disse: “Tom escrevia canções sobre a natureza, mas as duplas sertanejas não cantavam. Se alguma tivesse se interessado na época, teriam saído coisas maravilhosas”, defendeu Chitãozinho. “No íntimo, ele era um compositor de música sertaneja. Quando você ouve o som e os arranjos, você percebe isso” (Dias, 2014). O curioso é que a própria dupla tenha demorado 45 anos de carreira para perceber o lado sertanejo de Tom Jobim. Isso se explica pela vontade atual de se posicionar em um terreno de legitimidade que a associação ao “maestro soberano” possibilita<sup>16</sup>. E, ao mesmo tempo, de buscar uma aproximação com o público através dos SRSs, sem abrir mão da ênfase em elementos “tradicionais”. Desse modo, cabe refletirmos agora brevemente sobre a configuração dos circuitos musicais em ambientes *online*, para que possamos analisar o objeto em seguida.

## Circuitos musicais em ambientes *online*

A música sertaneja se virtualizou. A nova geração universitária conseguiu seus primeiros sucessos de venda e

<sup>13</sup> Há polêmicas acirradas em torno da legitimidade ou não do termo “sertanejo universitário”. Aqui, será usado de forma a caracterizar uma nova geração surgida na seara sertaneja nos anos de 2000, inicialmente sem contatos com a geração anterior que não a admiração. Os universitários começaram a trajetória de sucesso por volta de 2005, quando duplas como João Bosco & Vinícius atingiram sucesso expressivo através de CDs independentes lançados na internet. Ao contrário do que frequentemente se comenta, o sucesso universitário não começou nos braços de uma grande gravadora. O primeiro CD de Luan Santana, *Tô de cara* (2008), era independente, por exemplo. Não obstante, cedo a indústria percebeu os artistas que surgiam compartilhados digitalmente na internet e catalisaram o sucesso nacional. Seja como for, foi por meio da internet que os universitários constituíram parcialmente seu circuito, atentos à escuta compartilhada, divulgação capilar e SRSs (Alonso, 2015).

<sup>14</sup> Para uma análise das críticas e incorporações do sertanejo universitário pela geração anterior ver Alonso (2015).

<sup>15</sup> Segundo Ferreira (2013), a “imagem é estratégica [...] tem o objetivo de sintonizar Chitãozinho & Xororó com os novos tempos sertanejos”.

<sup>16</sup> “Maestro soberano” refere-se a como Tom Jobim foi chamado por Chico Buarque na canção “Paratodos”, de 1994.

público por meio da pirataria digital. Assim como outros gêneros, como o *funk*, o tecnoforró e o brega paraense, o sertanejo do século XXI fortaleceu-se como gênero incorporando as novas redes digitais e buscando dar sentido a estas. Com a incorporação de práticas informacionais e comunicacionais em rede principalmente ao longo da última década, a indústria fonográfica vem passando por (re)configurações em sua cadeia, afetando a produção, a circulação e o consumo de música em boa parte do globo (Janotti Jr. *et al.*, 2011). Assistimos, nos últimos anos, à criação de composições coletivas a partir de plataformas *online* como ccMixer (Souza, 2012), à divulgação de artistas como Mallu Magalhães, até outrora desconhecidos, por meio de *sites* como MySpace (Lima, 2011), à comercialização ou até entrega gratuita de música por meio de plataformas como iTunes, como o recente caso da banda U2<sup>17</sup>. Talvez de modo ainda mais abrangente, assistimos a uma apropriação crescente por parte de artistas da indústria fonográfica das chamadas mídias sociais, ou melhor, das mídias sócio-técnicas, incluindo-se, dentre elas, *blogs*, *sites* de redes sociais e plataformas diversas de colaboração, no intuito de buscar uma aproximação com os fãs a partir de uma comunicação mais dialógica, pessoal e direta<sup>18</sup>, algo que vem ocorrendo, conforme apontamos, em distintas cenas musicais e tanto para artistas já consagrados quanto para os novos.

De celebridades do mundo *pop* como Lady Gaga e Beyoncé, passando por artistas considerados “independentes”, como Amanda Palmer, a artistas nacionais vinculados a diferentes gêneros musicais, como Ed Motta e Chitãozinho & Xororó, é raro encontrar aqueles que não estão presentes – ou não são representados – em *sites* de redes sociais como Facebook e Twitter, tendo suas personas e discursos geridos por equipes profissionais de assessoria de imprensa e/ou por si mesmos, publicando seus pensamentos, fotos e opiniões diversas. Como apontam Novas e Andrade (2012, p. 3),

*é possível detectar uma forte concordância com a ideia da inevitabilidade da rede social e do contexto digital como indispensável para a comunicação e o monitoramento*

*do ambiente de opinião sobre a marca-artista e também para a promoção de shows, novas faixas e materiais relacionados com a carreira de cantores e bandas.*

Nesse sentido, interessa-nos pensar sobre uma ideia de “virtualização” de circuitos musicais em um cenário em que mesmo artistas e circuitos musicais que surgiram e foram criados em uma era “pré-digital”, como o próprio sertanejo, estão ganhando uma dimensão *online*, seja por conta de dinâmicas mais espontâneas, como, por exemplo, de fãs que se engajam na criação de comunidades virtuais para seus ídolos em SRSs, seja por movimentos mais estrategicamente articulados por empresários, gravadoras e artistas visando à aproximação com público-alvo e ao aumento nas vendas<sup>19</sup>. Conforme afirma Sá:

*é fato que parte importante da experiência de fruição musical e da articulação dos afetos dos fãs de gêneros e estilos musicais ocorre, na atualidade, nas redes digitais da internet, desafiando os pesquisadores a deslocarem o uso da noção [de cena musical] para este novo ambiente (Sá, 2013, p. 27).*

A autora argumenta sobre a importância de se repensar certas noções de cenas musicais locais, translocais e virtuais – categorias propostas por Bennett e Peterson (2004) –, tendo em vista, dentre outros aspectos, que potencialmente todas as cenas musicais podem ter uma dimensão “virtual” hoje em dia. Ademais, baseando-se na teoria das materialidades, defende que as cenas musicais não estão simplesmente imersas em ambientes *online*, mas devem ser entendidas de fato como redes sócio-técnicas, mediadas tanto por interagentes humanos, como músicos e fãs, quanto não humanos, como computadores, conexão de internet e plataformas como YouTube<sup>20</sup>.

Assim, sejam tais cenas musicais consideradas locais ou globais, com mais ou menos atravessamentos entre diversos gêneros musicais, e surgidas antes ou após a popularização da internet, cabe levar em conta em nossas análises também os circuitos imateriais da cibercultura, que deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade (Sá,

<sup>17</sup> A conhecida banda irlandesa lançou e disponibilizou gratuitamente em 2014 seu último álbum, *Songs of innocence*, através do iTunes, plataforma musical da Apple.

<sup>18</sup> Tal dinâmica não se dá, naturalmente, somente no universo musical, podendo ser estendida potencialmente a qualquer indivíduo ou mercado que almeja estar inserido em um contexto conversacional em rede (Pereira e Polivanov, 2014).

<sup>19</sup> Não propomos aqui que dinâmicas de fãs e artistas sejam mais ou menos estratégicas, ainda mais tendo-se em mente que muitos movimentos de fãs são meticulosamente planejados, mas sim apontar para o argumento de que, sendo algo voluntário ou involuntário por parte das bandas e circuitos musicais, eles estão ganhando, necessariamente, uma dimensão virtual.

<sup>20</sup> Sem mencionar artefatos não cibernéticos, como os próprios instrumentos musicais, microfones, caixas de som, etc.

2013). Tais rastros digitais podem se traduzir em fotos de *shows*, discursos inflamados de fãs e *baters* de determinado gênero musical, letras de canções, vídeos, dentre tantos outros materiais possíveis, que, argumentamos, devem ser analisados de modo a se investigar as disputas que se dão entre cenas musicais distintas em ambientes virtuais, funcionando, portanto, como um campo de embates nesses ambientes, com suas dinâmicas e gramáticas próprias.

Desse modo, com os SRSs, as cenas musicais – e, mais contundentemente, aquelas relacionadas à música popular massiva e a toda uma cultura midiática que se articula em torno de seus agentes, produtos e instituições – estariam passando por reconfigurações nos modos de construção e (re)afirmação de suas identidades, atreladas a materiais de ordem textual-imagético-audiovisual distintos que vão além da sonoridade (e que são mediados por diversos agentes). Isto é, conteúdos relacionados ao universo da música, como capas dos álbuns, fotos de artistas, dentre outros, seriam fundamentais no processo de (re)construção de cenas musicais enquanto redes sócio-técnicas, não apenas seus conteúdos sonoros, “musicais” em si<sup>21</sup>. A partir disso, defendemos a importância de se investigar elementos extrassonoros nas cenas e circuitos musicais.

E é importante destacarmos que estamos tratando o sertanejo mais como um circuito do que efetivamente uma cena musical, concordando com o argumento de Trotta de que nem todos os gêneros musicais devem ser articulados à noção de cena: “as práticas musicais de ampla circulação (efetiva ou potencial) encaixam-se de modo mais precário na ideia de cena. É difícil pensar em ‘cena’ associada, por exemplo, à música sertaneja” (Trotta, 2013, p. 61)<sup>22</sup>.

No caso aqui analisado, quando Chitãozinho & Xororó lançam um álbum inteiramente com canções de Tom Jobim utilizando as redes sócio-técnicas como

Facebook, que mudanças são operadas em seu circuito? Que atravessamentos e disputas se dão entre os gêneros sertanejo e MPB por meio da mediação dos SRSs?

## Tom do sertão: mediação das redes sócio-técnicas na aproximação entre Tom Jobim e sertanejo

Como se posicionar em um tributo ao “maestro soberano”? Flertar intensamente com a internet, e ver a si próprios como tradição respeitável da musical brasileira: este é o dilema colocado em cena na divulgação nas redes sócio-técnicas por Chitãozinho & Xororó em *Tom do Sertão*. Para além da tradição do campo, o legado do maestro e da Bossa Nova também estavam em jogo.

O legado bossa-novista de Tom é incorporado de forma ambígua. Se o repertório mistura o Tom Jobim da Bossa Nova (especialmente nas faixas “Águas de Março”, “Chega de Saudade” e “Se Todos Fossem Iguais a Você”), por outro lado, as outras 11 faixas remetem ao compositor que tematizou a natureza e as paisagens bucólicas. Trata-se de um Tom Jobim pouco contemplado com homenagens. Quase sempre prefere-se recordar a faceta bossa-novista, esquecendo que sua obra foi além desse gênero musical. Essa é a grande originalidade de *Tom do Sertão*, uma vez que, mesmo contemplando alguns clássicos da Bossa Nova, os arranjos não soam nada bossa-novistas<sup>23</sup>.

À primeira vista, iconograficamente, a dupla fez ainda menos concessões ao mundo jobiniano-bossa-novista. As fotos compartilhadas nos SRSs enfatizavam

<sup>21</sup> Como nos lembra Trotta, o termo cena musical “se refere a uma instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que inclem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento” (2013, p. 59).

<sup>22</sup> Sintetizando o argumento do autor, o termo seria mais adequado para pensar gêneros e práticas musicais vinculados a ao menos três elementos de forma conjunta: (a) mercados de nicho e/ou *underground* com públicos mais restritos, e não aqueles mais populares, massivos, *mainstream*; (b) entrelaçamento claro entre uma ideia de juventude e determinada musicalidade, construído por meio de todo um “aparato de circulação musical” (Trotta, 2013, p. 64) que vai levar em consideração desde o uso de tecnologias até um caráter mais sensual da dança relacionados a determinado circuito e (c) valorização de um cosmopolitismo anglófilo, junto à desvalorização de algo tido como regional ou nacional, vinculado, ainda, a uma busca por “tradição”.

<sup>23</sup> Das três homenagens feitas ao maestro nos seus 20 anos de morte, somente a de Chitãozinho & Xororó inovou, ao incluir, hegemonicamente, em seu repertório, canções de Tom Jobim que fogem do paradigma bossa-novista. Os outros discos de homenagem a Jobim foram: *Vanessa da Mata canta Tom Jobim* (Sony Music, 2014) e o CD *24º Prêmio da Música Brasileira – Homenagem a Tom Jobim* (Universal, 2013). Ambos reproduzem hegemonicamente a homenagem ao maestro bossa-novista. Clássicos como “Samba de uma nota só”, “Desafinado”, “Wave” e “Garota de Ipanema”, entre outros, ficaram de fora da obra sertaneja, garantindo o elo com parte da obra do maestro pouco visitada.

uma dupla apegada aos temas rurais. Nas fotos publicadas no Facebook, no Instagram e no encarte do CD, aparecem casas do interior, paisagens bucólicas, cercas, riachos, pés descalços, chapéu de palha e a viola caipira. O CD físico propriamente dito recebeu decalque que remete a um LP. Na capa (Figura 1), Xororó aparece tocando viola caipira<sup>24</sup> e Chitãozinho em uma pose que não pode ser desconsiderada: agachado, retirando água de um ribeirão, sem que seu rosto apareça detrás do chapéu, apontando para a tradição caipira. Essa foto, feita por Junior Lima, filho do cantor Xororó, faz referência a uma imagem onde Tom Jobim e Vinicius de Moraes aparecem na mesma posição e em ambiente semelhante (Figura 2). Por fim, ressaltamos também que a posição quase de cócoras remete a quadros famosos do mundo rural, especialmente ao quadro *Caipira picando fumo* (1893), de Almeida Júnior (Figura 3).

Mas se, inicialmente, tudo parece remeter a valores interioranos, olhando atentamente, também é possível enxergar paradigmas bossa-novistas. A capa de disco em preto e branco não é comum entre os músicos sertanejos. Estes sempre preferiram tons espetaculosos, imagens bem definidas e gráficos chamativos. Nenhuma capa anterior de

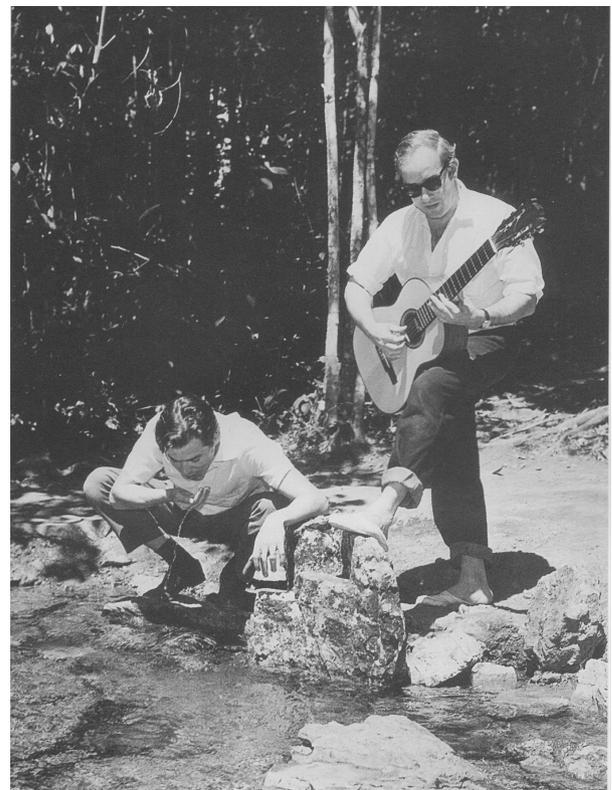


**Figura 1.** Capa do álbum *Tom do Sertão*.

**Figure 1.** *Tom do Sertão's* album cover

Chitãozinho & Xororó era em preto e branco. Em parte, a foto de *Tom do Sertão* remete vagamente às capas preto e branco clássicas lançadas pela gravadora Elenco, que se tornaram famosas com artistas da Bossa Nova (Vargas, 2013). Igualmente inspirada, a foto da página do Facebook da dupla usada para divulgar o disco a partir de 28 de janeiro também era preta e branca. E outro detalhe remetia ao maestro diretamente: a fonte em que foi escrita o título do disco é a mesma fonte da assinatura do próprio Tom Jobim. Mas isso bastaria para se aproximar do legado do “maestro soberano”? Aparentemente, não para Chitãozinho & Xororó.

Nos agradecimentos do disco, a dupla faz questão de agradecer à mulher do compositor: “Ana Jobim, quanta

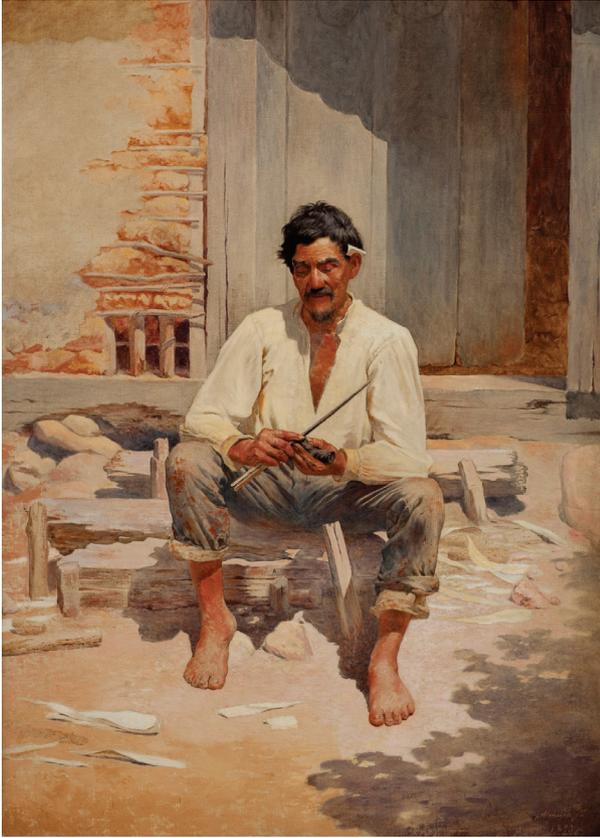


**Figura 2.** Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

**Figure 2.** Tom Jobim and Vinicius de Moraes.

Fonte: <http://www.edgardpocas.com.br/?p=15035>

<sup>24</sup> Não há nenhuma menção ao violão de cordas de nylon, entronizado na cultura nacional via Bossa Nova. Aliás, nenhum violão aparece na capa ou em qualquer foto promocional. Apenas no clipe de “Correnteza”, divulgado via Facebook 16 dias antes do lançamento do disco, aparece um violão de cordas de aço, tocado por Chitãozinho. Esse instrumento ascendeu de vez à seara sertaneja recentemente, por meio do sertanejo universitário, desde 2005. A geração dos anos de 1990 preferia a guitarra como instrumento mais enfatizado quando do auge do sucesso.



**Figura 3.** Pintura “Caipira picando fumo” (Almeida Júnior, 1893).

**Figure 3.** Painting “Caipira picando fumo” (by Almeida Júnior, 1893).

honra e alegria tivemos por você confiar neste trabalho. Obrigado, de coração, pelas autorizações e também pelo belíssimo livro carinhosamente autografado (“Cancioneiro Jobim”). Referências a partituras, caras ao circuito da bossa-nova, no caso, o livro Cancioneiro Jobim, e louvação a pessoas ligadas ao maestro morto, cujas bênçãos se deseja. A busca da legitimidade fez a dupla pedir autorizações e apadrinhamentos, na busca pela aprovação dos detentores do legado do maestro. Se não era a primeira vez que a música sertaneja flertava com um nome da MPB, então qual o significado do flerte com Tom Jobim e especificamente de *Tom do Sertão* para a história da música sertaneja em um contexto de mediação pelos SRSs?

O primeiro *post* de Instagram (Chitãozinho e Xororó, 2014a) sobre *Tom do sertão* chamava a atenção para a

insólita homenagem: “Você já imaginou um Tom Jobim sertanejo? Você poderá conferir dia 14/11, no iTunes, ‘Águas de Março’ e ‘Correnteza’ na voz de @chxoficial”. Inicialmente, foram lançadas duas músicas nos SRSs, antes mesmo de o disco físico ser vendido. A primeira referência ao projeto na *fanpage* da dupla no Facebook (Chitãozinho e Xororó, 2014b) apareceu no dia 10 de novembro, anunciando o álbum e o lançamento das músicas mencionadas acima. O disco completo só chegou às lojas de todo o país e no iTunes no dia 27 de janeiro de 2015, conforme apontamos.

Muitos reagiram diante da notícia, especialmente aqueles fãs da MPB e da Bossa Nova: “Tom Jobim deve estar se revirando no túmulo! Que absurdo assassinar uma música com estes sertanejos, ridículo”, escreveu um exaltado internauta, antes mesmo de ouvir o disco (*in* Dias, 2014). Outro disse: “Uma pena, jogaram a obra do Mestre TOM na lama, ele não merecia isso. Chega de sertanejo” (*in* Dias, 2014). Um assíduo blogueiro escreveu longa coluna sacramentando: “Chitãozinho & Xororó jogaram uma pá de cal na Bossa Nova, dando a ela uma aura que nada tem a ver com o gênero, mas que também está muito longe de representar a digna leitura caipira do repertório do Antônio Brasileiro”. Chamando os artistas de “canastrões”, o blogueiro condenou o que julgava ser culpa da indústria fonográfica: “Esperamos até agora uma nova Bossa Nova, um novo Clube da Esquina ou alguém melhor que pudesse homenagear Tom Jobim à altura do seu saudoso talento. Mas, por conta de uma mídia e um mercado autoritário, temos que aguentar uma dupla breganeja deturpando o repertório do compositor com arranjos piegas e oportunismo” (Figueiredo, 2015).

Nem todos reagiram negativamente à investida da dupla paraense. O crítico musical Mauro Ferreira fez um elogio paradoxal ao gênero musical de Chitãozinho & Xororó: “É curioso ver como Tom Jobim eleva o nível do repertório sertanejo consumido atualmente no Brasil”. E, por fim, decretou: “*Tom do sertão* somente reitera o talento da dupla. Jobim também é do sertão” (Ferreira, 2015).

Também no circuito sertanejo houve elogios e críticas. Os fãs se dividiram entre louvar a mistura e a divulgação de um artista raramente veiculado por artistas do gênero e condenar a dupla por estar “fugindo” de suas “raízes caipiras”: “Tá aí uns caras que podem fazer o que quiserem... Mas o que eu gostaria mesmo era ver um disco de modão dessa dupla...”<sup>25</sup>. “Modão” é como os fãs de música sertaneja referem-se aos sucessos do passado.

<sup>25</sup> Comentário de Hermes em *Universo Sertanejo* (2014).

“Não acredito que Chitãozinho & Xororó vão manchar sua brilhante história na música sertaneja regravando essas porcarias! Façam um disco em homenagem ao Tião Carreiro que será bem melhor”, comentou outro internauta preferindo o tradicional violeiro ao “maestro soberano”<sup>26</sup>.

Ainda que, como mostramos, a MPB e a música sertaneja tenham se encontrado em diversos momentos, essa relação não acontece sem embates, seja na crítica, seja no olhar do público. E as redes sócio-técnicas têm sido, apostamos, mediadoras fundamentais dessa aproximação. Entre novembro de 2014 e meados de fevereiro de 2015, foram publicadas na página oficial da dupla no Facebook (<https://www.facebook.com/chxoficial>) dezenas de referências ao álbum *Tom do Sertão*, em foto, vídeo e texto, com aumento de frequência à medida que o lançamento se aproximava. Olhando para esse material, percebemos como a dupla foi se utilizando de estratégias – intencionalmente ou não – para conciliar o sertanejo com a obra de Tom Jobim.

O primeiro deles, publicado em 10 de novembro, funciona para apresentar o recorte do projeto em relação ao repertório escolhido (Chitãozinho e Xororó, 2014b). Diz a mensagem: “Você já imaginou um Tom Jobim sertanejo? Chitãozinho e Xororó mais uma vez quebraram barreiras e depois de muito estudo e garimpo descobriram um Tom Jobim com raízes no campo. Esse projeto conta com novos arranjos para as músicas do maior cantor da MPB de todos os tempos. O resultado? Você poderá conferir no dia 14 de novembro, no iTunes! #TomDoSertão”.

Vários trechos chamam a atenção no anúncio. Em primeiro lugar, ele apresenta a qualidade pioneira da dupla. No caso do sertanejo, um gênero musical discursivamente marcado pela importância dada a elementos como tradição e raízes, a dupla mostra que há espaço para inovação e quebra de paradigmas. Segundo, mostra que houve uma pesquisa para deixar claro que o Tom Jobim resgatado na obra não é aquele mais conhecido. E, mais importante, a dupla coloca-se na posição de fazer a mediação desse Tom Jobim “sertanejo” para o público, apresentando um outro lado do músico. Por fim, o uso de MPB para categorizar a música feita por Jobim atua de forma a distanciá-lo do universo da Bossa Nova, que, como mostramos, não representa a maioria do repertório gravado em *Tom do Sertão*.

No dia 24 de novembro, no intuito de promover a música “Correnteza”, foi publicada na página uma foto

(Chitãozinho e Xororó, 2014c) cuja legenda consistia de três versos da canção, além de um *link* para compra *online* via iTunes. O interessante é que os versos escolhidos enfatizam a temática rural da música: “E choveu uma semana e eu não vi o meu amor / O barro ficou marcado aonde a boiada passou”.

No aniversário de 20 anos do falecimento de Tom Jobim, 8 de dezembro, foi publicada em tom mais pessoal, uma mensagem (Chitãozinho e Xororó, 2014d), ressaltando o caráter de “homenagem” de *Tom do Sertão*. Novamente, a referência utilizada para categorizar a música do maestro é a MPB, e não a Bossa Nova, gênero mais associado a ele.

No dia do lançamento do álbum, foram publicados quatro *posts*. O primeiro (Chitãozinho e Xororó, 2015a) deles mostra a capa e oferece *links* para a compra. O seguinte (Chitãozinho e Xororó, 2015b) é uma crítica (positiva) publicada no jornal O Dia. O terceiro *post* (Chitãozinho e Xororó, 2015c) dá continuidade à estratégia de mostrar os bastidores da produção do álbum, anunciando os “vídeos exclusivos” que serão publicados na página. Por fim, o último *post* (Chitãozinho e Xororó, 2015d) é vídeo de *making of* da canção “Águas de Março”. Esse último tipo de publicação, que busca mostrar a dupla como de fato “digna” do legado jobiniano, foi feita com os artistas e os três produtores do disco. Entre esses, estava Edgard Poças, considerado especialista na obra de Jobim, e a quem os outros dois produtores, Ney Marques e Cláudio Paladini, e a própria dupla buscavam aval para todas as dúvidas que tinham sobre a obra do maestro. Poças, por sua vez, baseava-se em seu próprio conhecimento, mas também e sobretudo nas partituras oficiais do maestro<sup>27</sup>.

A cultura das partituras, largamente institucionalizadas e respeitadas entre os músicos formais, foi buscada como salvaguarda pelos irmãos paranaenses. Em um dos momentos mais ousados da produção, descrito no vídeo de “Chorando na roseira – *making of*” (Chitãozinho e Xororó, 2015e), a dupla sertaneja e os produtores Paladini e Marques ouviram na canção de Jobim um eco de polca paraguaia, um tipo de música muito comum na produção sertaneja até pelo menos os anos de 1980. Pensaram então em “assumir a polca”, como disse Paladini, transformando a canção de Jobim em algo definitivamente sertanejo. Mas temiam a reação de Edgard Poças. O produtor Paladini

<sup>26</sup> Para o comentário de Cock Revenger ver Dias (2014).

<sup>27</sup> Um desses livros de partituras é o *Songbook Tom Jobim*, coleção de músicas partituradas coletadas por Almir Chediak (2009) e autorizadas pelo próprio Jobim. Outro livro muito usado pelos defensores jobinianos é a obra já mencionada *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2006).

contou que Poças “ficou assustado no começo, mas, depois que a canção foi mixada, entendeu para que lado ela ia”. No término do vídeo, Chitãozinho diz que todas as 14 músicas foram “aprovadas pelo Edgard Poças”.

Chamam a atenção também as publicações do dia 28 de janeiro. Em ambas, há referências aos elementos rurais das canções de Tom Jobim escolhidas para compor o repertório do álbum. Na primeira (Chitãozinho e Xororó, 2015f) delas, acompanhando o *link* para o *site* da dupla, destaca-se a fala: “Escolhemos Tom Jobim por ele ser um grande compositor e ter criado músicas que retratam coisas simples do campo. Acharmos que tinha tudo a ver com a nossa proposta”. O *post* seguinte (Chitãozinho e Xororó, 2015g) é um vídeo do *making of* de “Estrada Branca”. O texto que acompanha a publicação busca, novamente, uma aproximação do universo musical de Chitãozinho & Xororó com o de Tom Jobim ao qualificar “Estrada Branca” como “uma das músicas mais sertanejas de *Tom do Sertão*” e aponta semelhanças dos acordes desta com os de “Coração Sertanejo”, canção gravada pela dupla em 1996 e que foi trilha sonora da novela *Rei do Gado*, da Globo.

Tais postagens, cabe enfatizar, foram selecionadas propositalmente a partir do *corpus* por trazerem os “elementos mais significativos para o problema de pesquisa”, configurando o caráter qualitativo intencional da amostra (Fragoso *et al.*, 2011). Entendemos que esses *posts* estão, assim, entre os mais representativos para mostrar estratégias de aproximação do repertório de Tom Jobim com o circuito musical habitado por Chitãozinho & Xororó.

## Considerações finais

Neste artigo, procuramos mostrar, a partir de rastros deixados nas redes sócio-técnicas, como o álbum *Tom do Sertão* reacendeu duas disputas centrais na música sertaneja: o embate entre esta e a MPB, mais especificamente a música de Tom Jobim, e a disputa interna da música sertaneja entre tradição e modernidade.

A partir do entendimento de *Tom do Sertão* como um álbum de tributo, qualificado pelos próprios artistas, Chitãozinho & Xororó, como uma “homenagem” a Tom Jobim e a seu legado musical, percebe-se uma tentativa de aproximação afetuosa com a MPB, na qual os sertanejos ocupariam um lugar de veneração em relação ao “maestro soberano” – ainda que não devamos descon-

siderar o aspecto mercadológico de se gravar o álbum (Shuker, 1999), ampliando potencialmente seu público consumidor a partir de tal atravessamento entre circuitos musicais. E, mesmo louvando Jobim, a dupla formata novos elos entre MPB e música sertaneja a partir de um legado quase sempre esquecido do maestro. E ainda traz outros embates entre tradição e modernidade, a partir da manutenção de ideais caipiras e apropriação das redes sócio-técnicas, configurando a trajetória de uma dupla que flerta com passado e presente da música brasileira.

## Referências

- ALMEIDA, L. 2014. Nova MPB como dispositivo: uma nova abordagem nos estudos sobre gêneros musicais. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXVII, Foz do Iguaçu, 2014. *Anais...* Foz do Iguaçu, p. 1-15.
- ALONSO, G. 2015. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 560 p.
- ARAÚJO, P. 2010. Waldick Soriano e o mistério do brega. *Revista USP*, 87:184-196.
- <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p184-196>
- BENNET, A.; PETERSON, R. 2004. *Musical scenes: local, virtual, translocal*. Nashville, Vanderbilt University Press, 263 p.
- CALDAS, W. 1977. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo, Cia Ed. Nacional, 166 p.
- CANDIDO, A. 1977. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda, 335 p.
- CHEDIAK, A. 2009. *Songbook – Tom Jobim (2 vols.)*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 104 p.
- CHITÃOZINHO E XORORÓ. 2014a. Publicado em 11 nov. 2014. Disponível em: <http://instagram.com/p/vQpx4GNOpS/>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO E XORORÓ. 2014b. Publicado em 10 nov. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/photos/a.410377982313502.99398.210499475634688/880408325310463/>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO E XORORÓ. 2014c. Publicado em 24 nov. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/photos/a.410377982313502.99398.210499475634688/882465255104770/>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO E XORORÓ. 2014d. Publicado em 08 dez. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/posts/894310693920226>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO E XORORÓ. 2015a. Publicado em 27 jan. 2015.

- Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/photos/a.410377982313502.99398.210499475634688/928423417175620/>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO EXORORÓ. 2015b. Publicado em 27 jan. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/photos/a.410377982313502.99398.210499475634688/928498323834796/>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO EXORORÓ. 2015c. Publicado em 27 jan. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/photos/a.410377982313502.99398.210499475634688/928502797167682/>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO EXORORÓ. 2015d. Publicado em 27 jan. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/posts/928524837165478>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO EXORORÓ. 2015e. Publicado em 02 fev. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/posts/931794153505213>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO EXORORÓ. 2015f. Publicado em 28 jan. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/posts/928838267134135>. Acesso em: 10/02/2015.
- CHITÃOZINHO EXORORÓ. 2015g. Publicado em 28 jan. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/chxoficial/posts/929053687112593>. Acesso em: 10/02/2015.
- DIAS, T. 2014. Chitãozinho & Xororó regravam Tom Jobim com viola: 'Ele era um sertanejo'. UOL Entretenimento. Disponível em: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/12/09/chitaozinho-e-xororo-regravam-tom-jobim-com-viola-ele-era-um-sertanejo.htm>. Acesso em: 10/02/2015.
- FERREIRA, M. 2013. Chitãozinho & Xororó sintonizam novos tempos sertanejos em CD e DVD. Blog Notas Musicais. Disponível em: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2013/11/chitaozinho-xororo-sintonizam-novos.html>. Acesso em: 04/02/2015.
- FERREIRA, M. 2015. Chitãozinho & Xororó põem Jobim no seu tom. *Jornal O Dia*. Coluna "Estúdio". Rio de Janeiro, 27 de jan.
- FIGUEIREDO, A. 2015. Chitãozinho & Xororó rebaixaram obra de Tom Jobim à pieguice dos anos 1950. 30/01/2015. *Linhaça Atômica*. Disponível em: <http://linhacaatomica.blogspot.com.br/2015/01/chitaozinho-xororo-rebaixaram-obra-de.html>. Acesso em: 04/02/2015.
- FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. 2011. *Métodos de pesquisa para a internet*. Porto Alegre, Sulina, 239 p.
- JANOTTI JR., J.; LIMA, T.; PIRES, V. (orgs.). 2011. *Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre, Simplíssimo, 153 p.
- JOBIM, T. 2006. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 450 p.
- LIMA, T. 2011. Mallu Magalhães e as novas formas de circulação da música. *Revista Animus*, **10**(19):76-90. <http://dx.doi.org/10.5902/217549772984>
- NAPOLITANO, M. 2001. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 370 p.
- NEPOMUCENO, R. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 434 p.
- NOVAES, A.; ANDRADE, J. 2012. Música na era digital: um estudo exploratório sobre a percepção da importância das redes sociais nas estratégias de comunicação e interação dos artistas com seus públicos. In: Encontro de Marketing da ANPAD, V, Curitiba, 2012. *Anais...* Curitiba, p. 1-4.
- PEREIRA, V.; POLIVANOV, B. 2014. Conversações em rede em um mercado inteligente. *Revista Líbero*, **17**(33):127-138.
- PLASKETES, G. 2005. Re-flections on the cover age: a collage of continuous coverage in popular music. *Popular Music and Society*, **28**(2):137-161. <http://dx.doi.org/10.1080/03007760500045204>
- RODRIGUES, H. 2014. Chitãozinho e Xororó lançam clipe de "Correnteza". Disponível em: <http://www.movimentocountry.com/chitaozinho-e-xororo-lancam-clipe-de-correnteza/#> Acesso em: 04/02/2015.
- SÁ, S. 2013. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: J. JANOTTI JR.; S. SÁ (orgs.), *Cenas musicais*. Guararema, Anadarco, p. 26-39.
- SHUKER, R. 1999. *Vocabulário de música pop*. São Paulo, Hedra, 328 p.
- SOUZA, R. 2012. *O rígido e o disperso liquefeitos: interações entre o industrial e o amador na música das redes*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 156 p.
- TROTТА, F. 2013. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: J. JANOTTI JR.; S. SÁ (orgs.), *Cenas musicais*. Guararema, Anadarco, p. 58-70.
- UNIVERSO SERTANEJO. 2014. Disponível em: <http://www.universosertanejo.com.br/2014/11/13/tom-do-sertao-chitaozinho-e-xororo-lancam-cd-com-cancoes-de-tom-jobim-ouca-correnteza/>. Acesso em: 04/02/2015.
- VARGAS, H. 2013. Capas de disco da gravadora Continental: pós-tropicalismo, MPB e experimentalismo. In: Encontro Anual da Compós, XXII, Salvador, 2013. *Anais...* Salvador, p. 1-24.

Submetido: 01/07/2015

Aceito: 22/09/2015