



Netnografia das relações entre música e religião: televisão, ciberespaço e redes sociais – Cleverson Silva na banda de Ivete Sangalo no *Altas Horas*

Tiago dos Santos de Souza*

Resumo

Este artigo apresenta uma análise de uma série de postagens, publicadas no período de 1 a 30 de setembro de 2016, em um perfil profissional da rede social *Facebook*. Tais *posts* teriam como tema principal a participação pontual – o chamado trabalho *freelance* – do músico brasileiro Cleverson Silva (1985-) na banda da cantora Ivete Sangalo (1972-) em um episódio do Programa *Altas Horas*, da Rede Globo de Televisão. Este estudo adota as ferramentas oriundas da *netnografia* para o cotejamento e análise de dados, visando a identificar como *mundos distintos* – nesse caso, religião e arte – interagem no ciberespaço e acabam modelando a forma como um objeto artístico é recepcionado. O conceito de *emaranhado*, oriundo das reflexões de Ingold, o conceito bakhtiniano de *enunciado* e a teoria do *Umwelt* de Uexküll orientam esta abordagem, que tem o intuito de compreender as interações entre *arte* e as *redes sociais*. Este estudo de caso leva à conclusão de que alguns objetos não devem ser analisados apenas em seu conteúdo musical, pois em certas instâncias – e o *ciberespaço* é uma delas – isso é o que menos importa.

Palavras-chave

Estudos de música popular – netnografia – música e religião – música e mercado – música e mídia – redes sociais.

Abstract

This article presents an analysis of a series of posts, published in the period from 1 to 30 September 2016, in a professional profile of the social network Facebook. Such posts would have as main theme the occasional participation – the so-called freelance work – of the Brazilian musician Cleverson Silva (1985-) in the band of the singer Ivete Sangalo (1972-) in an episode of the *Altas Horas* Program, Rede Globo de Televisão. This study adopts the tools of *netnography* for data analysis, aiming to identify how distinct worlds – in this case, religion and art – interact in cyberspace and end up modeling the way an artistic object is received. The concept of entanglement, derived from Ingold's reflections, the Bakhtinian concept of utterance and the *Umwelt* theory of Uexküll guide this approach, which aims to understand the interactions between art and social networks. This case study leads to the conclusion that some objects should not be analyzed only in their musical content, because in certain instances – and cyberspace is one of them – this is what matters least.

Keywords

Popular music studies – netnography – music and religion – music and market – music and media – social networks.

* Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
Endereço eletrônico: tiagosouzamusico@gmail.com.



Componho cânticos e canto-os, e quando os componho rio, choro e murmuro. Assim rendo graças a Deus. Com cânticos, lágrimas, risos e murmúrios enalteço a Deus que é meu Deus. Porém, deixe ver: que presente nos traz? (Nietzsche, Assim Falava Zarathustra, 1883)

No presente artigo empreenderemos a análise de uma série de postagens, publicadas no período que vai de 1 a 30 de setembro de 2016, em um perfil profissional da rede social *Facebook*. Esses *posts* teriam como tema principal a participação pontual – o chamado trabalho *freelance* – do músico brasileiro Cleverton Silva (1985-), na banda da cantora Ivete Sangalo (1972-) em um episódio do Programa *Altas Horas*, da Rede Globo de Televisão. Apesar das possíveis intenções do baterista no sentido de utilizar os *posts* para autopublicidade, através da capitalização do binômio *espaço simbólico* e *perícia musical*, as postagens acabaram sendo resignificadas pelos seus seguidores no *Facebook* que, baseados em questões *religiosas*, responderam ao *post* com comentários que, ora defendiam, ora criticavam aquela participação do músico na banda da cantora.

Nossa investigação será lastreada pelas ferramentas da musicologia e potencializada com aportes oriundos de outras áreas do conhecimento e terá como elemento inaugural a compreensão de que as referidas postagens seriam emaranhados de *interações*. Esses discursos se apresentaram enfeixados, cujas fibras são formadas por elementos que vão da música à religião, da estética à teologia e, com isso, acabaram empenando os possíveis sentidos que o autor do *post* imprimiu em seus discursos no ciberespaço. Uma das questões que aventamos é compreender como alguns desses interlocutores virtuais, ao se depararem com o produto de um fazer artístico, apresentam uma postura que se caracteriza pela *fratura*, ou seja, a potencialização de elementos específicos do enunciado em detrimento de outros – no caso, a religião se sobrepôs às reflexões estéticas.

A partir da análise baseada em um aparato teórico específico, indicaremos que o conteúdo dos comentários expressa que, mais do que um conjunto de relações entre os sons, são as relações de trabalho pautadas no binômio *prática profissional* e *religião* que norteiam a recepção dos indivíduos que interagiram com o *post*. Devido ao fato de lidarmos com elementos presentes no ambiente *ciberespacial*, utilizaremos como suporte teórico-conceitual as ferramentas da *netnografia* – entretanto, devido a certas questões discutidas mais adiante, esse aporte terá algumas restrições. Como *fontes documentais* de nossa



análise teremos basicamente: a) os elementos visuais presentes no vídeo; b) os discursos que, tendo o vídeo como foco, serão produzidos nas redes sociais a partir do vídeo.

O caminho que percorreremos nas próximas seções será o seguinte: apresentaremos uma via narrativa do evento, indicando suas particularidades e apontando o momento em que uma série de comentários no ciberespaço serão entabulados, visando objetivos específicos. Defenderemos que a participação de Cleverson pode ser compreendida a partir do conceito de *acontecimento*, uma intrusão traumática de algo que permanece inaceitável para uma certa visão de mundo predominante pois, em sua excentricidade, as atitudes do músico modificam o arcabouço pelo qual alguns indivíduos percebem e se envolvem com o mundo.

Por conseguinte, nos aparelharemos com os elementos que estruturam as perspectivas religiosas dos atores, visando empreender uma análise que dê conta das complexidades envolvendo as práticas musicais e seus desdobramentos no *ciberespaço*. Após conceituarmos o espaço onde essas interações ocorrem, indicaremos que, com relação à música, certas *realidades* se apresentam afetadas não apenas pelo que acontece no que é chamado costumeiramente de *mundo real*, mas também pela imagem pública que o artista estabelece no *ciberespaço*. Os modelos de relacionamento entre a Cultura e Religião, conforme apontados por Keller (2014) permitirão identificar os elementos que compõem a cosmovisão dos atores, propiciando assim o estabelecimento de uma – possível – compreensão dos discursos.

Utilizaremos as ferramentas netnográficas para fazermos o cotejamento e análise da documentação: analisando as fotos, legendas e os comentários presentes nas postagens relacionadas a esse evento, poderemos identificar como se organiza a imagem pública de Cleverson e apontaremos como essa *imago*, em confluência com outros materiais simbólicos, pode atuar na percepção que os *seguidores* têm de um conjunto de questões. Indicaremos que ocorre uma interpenetração entre *mundos distintos*, pois religião e arte interagem em diversos níveis desse ciberespaço, modelando a forma como um objeto artístico é recepcionado por um conjunto de indivíduos. Através dessa operação – que se inicia no *virtual* e desemboca no *real*, o *acontecimento* em questão é dotado de significado, servindo de referência para uma série de condutas em diversos ambientes sejam eles seculares e religiosos, reais ou virtuais.

O conceito de *emaranhado*, oriundo das reflexões de Ingold, o conceito bakhtiniano de *enunciado* e a teoria do *Umwelt* de Uexküll serão utilizadas para compreender e encarar questões que conectam *arte* e as *redes sociais*, buscando uma possível compreensão de



como as práticas artísticas podem ser recepcionadas no espaço virtual. Por um lado, temos os artistas ocupando espaços e plataformas que possibilitam acessos em escala nunca antes vista. Por outro, as complexas conexões que se estabelecem entre indivíduos que consomem os produtos artísticos mais longínquos e que estão disponíveis nas redes, ao mesmo tempo em que se percebem a um clique do contato *direto* com suas referências artísticas. Mais do que som, discurso e contexto, queremos fincar nossa análise numa abordagem que compreenda o objeto como um emaranhado de elementos, indissociavelmente atados e inexoravelmente aglutinados.

Essas indicações apontam para a necessidade de estabelecermos instrumentos de análise que deem conta das especificidades de um conjunto de mediações que ocorrem entre essas duas realidades – nesse aspecto, a netnografia se apresenta como um ferramental operativo –, compreendidas aqui como realidades emaranhadas. Nos parece que uma abordagem que busque dar conta da compreensão dos sentidos de uma performance musical específica e de seus desdobramentos, não deve pautar a análise *apenas* no conteúdo musical pois, como veremos, em certas instâncias isso é o que menos importa. É justamente para percorrer e analisar as superfícies e subterrâneos da recepção que netnografia e musicologia se revelam ferramentas eficientes.

Acreditamos que essa abordagem possibilite a compreensão de um viés específico a respeito das novas formas de produção e distribuição da música nas redes, ao mesmo tempo que auxiliará o pesquisador a identificar questões que tangem aspectos relacionados à estética e à prática musical, bem como as formas como os interlocutores estabelecem vias de percepção para certos acontecimentos artísticos. Que o presente artigo, ao ser publicado nesta estimada Revista, possa servir como um apoio e aporte para futuros estudos relacionados à questões envolvendo o cotejamento e análise dos enunciados nos espaços *virtuais* em sua relação com a música, recepção e discursos, em suas mais diversas manifestações.

I

No dia 17 de setembro de 2016 a cantora Ivete Sangalo foi a atração do palco do *Altas Horas* – programa que vai ao ar nas madrugadas de sábado para domingo na Rede Globo de Televisão¹. Em um determinado momento, a cantora pede permissão ao apresentador

¹ O programa não é ao vivo, portanto, não temos como saber quando ele foi gravado. Porém, a transmissão ocorreu no dia 17 de setembro de 2016. Vídeo disponível em https://www.facebook.com/pg/CSclerversonsilva/videos/?ref=page_internal. Acesso em 31 jan. 2017.



Serginho Groisman (1950-) para que ela possa apresentar um de seus músicos para o público:

Ivete Sangalo: Eu quero que vocês recebam com muito carinho... se você me permite... eu convidei esse músico extraordinário, Cleverson, que é um baterista incrível...

Serginho Groisman: Cleverson, bem vindo, viu?

I.S.: é viu?

[Aplausos do público]

I.S. ...Pra participar do meu DVD. Encontrei ele na internet. Foi muito engraçado, encontrei ele num vídeo, ele toca na igreja... [inaudível: Ivete parece dizer *glória a Deus*] Ele trabalha com a música gospel e eu caçando loucamente nas minhas madrugadas procurando músicos, enfim... e o mesmo aconteceu com Mestrinho [sanfoneiro da banda] e eu doida atrás de... dessa loucura de músico e aí vi esse bicho tocando... irmão... o bicho é muito bom.

O discurso de Ivete pode ser compreendido como uma *narrativa* baseada em três eixos: perícia, acaso e religião. O enredo se organiza a partir da indicação do contexto das ações e das situações vividas, num complexo procedimento de mediação entre história e ficção: *história* por que ela explica a presença do músico Cleverson Silva no palco e *ficção* por que não temos condições de saber se o encontro ocorreu exatamente como Ivete apresentou². Porém, nos interessa menos as intenções de Ivete e mais a forma como ela apresenta essa narrativa: as palavras de Ivete constituem o único material que teremos acesso, ao contrário de seus desígnios mais particulares.

Sobre a perícia, ela é afirmada por quatro expressões – “músico extraordinário”, “baterista incrível”, “loucura de músico” e “bicho muito bom”. Com relação ao inesperado, o contar que seu encontro com o músico surgiu a partir de um vídeo encontrado *por acaso*, a cantora estabelece um alto grau de fortuidade. A indicação do encontro *ao acaso* é precedida por uma observação importante pela cantora: o músico trabalha *também* com

² Esse tipo de questionamento é possível, porém, não deve ser estendido além de certos limites pois corre-se o risco de se desconfiar de qualquer relato. Considerando-se que a última unidade de análise não é a pessoa, mas sim o comportamento ou o ato que ela estabelece. Com isso, tanto um depoimento quanto uma postagem em comunicação mediada por computador são importantes dados de observação, capazes de ser digno de confiança. (Montardo & Passerino, 2006).



música religiosa. Com isso, Ivete arremata seu discurso dizendo “Glória a Deus”. Essa é uma inteligente ação discursiva pois potencializa a relação entre Cleverson, a religião e ela própria. Nesse ponto da narrativa, Ivete, mesmo que indiretamente, acaba postulando que Deus teria sido o responsável pelo encontro dos dois, o que fatalmente pavimentava o caminho para reflexões relacionadas à conexão entre a religião e chamada *cultura secular*³.

Aqui é necessário um parêntese: assim como nos primeiros séculos da era comum, intelectuais foram acusados de conspirar a hermenêutica bíblica devido à utilização da filosofia platônico-aristotélica, no tempo presente, artistas são obrigados a escolher, nas palavras de um dos comentários, entre “a luz ou as trevas” ou seja, entre a cultura *do mundo* e a cultura *do céu*. Isso se aplica desde a escolha dos instrumentos até o tipo de estilo musical a ser utilizado nas igrejas: em muitas denominações a tradição ditava que o instrumento musical oficial era o órgão, com pequenas aberturas para a utilização do piano e, em certas situações, a utilização de estilos e instrumentos considerados *profanos* só foi alterada em meados da década de 1970 (Cunha, 2004, p. 123).

Diante dessas questões, é preciso salientar que Ivete Sangalo, apesar de não se pronunciar de maneira direta, possui conexões com vertentes de cultos religiosos de origem afro-brasileira. Um exemplo ocorreu em fevereiro de 2014, quando a cantora

ficou no centro de uma discussão polêmica, no domingo (2), ao postar em sua página oficial do *Facebook* uma saudação a Iemanjá. O orixá africano mais conhecido do Brasil entre fiéis de religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, e que tem sua data celebrada no dia 2 de fevereiro, ganhou de Ivete o seguinte post: “Salve Iemanjá!!!”. Foi o suficiente para gerar uma discussão entre os internautas que criticaram e os que defenderam a homenagem da cantora baiana⁴.

A partir desse entendimento é possível perceber que tipo de questões se apresentam quando se encara sua relação com Cleverson e o ambiente em que o músico está atrelado. Mariano (1996, p. 26) observa que uma das características de certos ramos das igrejas protestantes brasileiras – em especial as neopentecostais – “é enfatizar a guerra espiritual

³ “Secular: Pertencente ao século; profano, leigo, temporal. Pode ser interpretado como toda produção relacionada com a vida, o mundo e os costumes, e que não apresente uma relação direta com a religião”. (Lima, 2009, p. 12).

⁴ <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2014/02/ivete-sangalo-publica-saudacao-iemanja-e-recebe-criticas-de-cristaos.html>. Acesso em 1 fev. 2017.



contra o Diabo, seu séquito de anjos decaídos e seus representantes na terra, identificados com as outras religiões e sobretudo com os cultos afro-brasileiros”. Essa característica pode ser estendida para a maioria das denominações protestantes, o que traz um impacto ainda maior para a participação de Cleverson na banda da referida artista, pois, uma das questões presentes nos comentários é justamente a necessidade da separação completa entre os elementos pertencentes ao mundo da religião daqueles que são do mundo secular, considerado degradado e pecaminoso.

Findado o parêntese, retornaremos ao evento: após esse discurso⁵, a banda de Ivete começa a tocar a introdução da próxima música. O cavaquinho faz uma *riff* cuja batida indica um samba-funk e na sequência, a cantora interage com a plateia, dizendo: “Pode levantar! Vamo [sic] levantar!”. Em seguida, a bateria e a percussão fazem uma frase em uníssono, elevando a dinâmica, convidando o resto da banda a *entrar* na música. A canção segue, a plateia canta e devido à posição em que a bateria está no palco, Cleverson quase não aparece. Por fim, Ivete acena para a banda, indicando o fim da música. Inesperadamente, a câmera deixa de enquadrar Ivete e estabelece um *close* em Cleverson que executa uma série de fusas nos tambores, emulando o *riff* da introdução.

Sob os aplausos do público, Ivete aponta para cima como que para demonstrar agradecimento a Deus: “Arrasou Cleverson!”. Essa é a última frase dita, antes da câmera dar mais um *close* em Cleverson que se levanta do banco da bateria, agradecendo aos aplausos e, após isso, Serginho Groisman diz o seu famoso bordão “Altas Horas volta já!” o que finaliza a atração.

Nesse mesmo dia, 17 de setembro de 2016, o baterista Cleverson Silva publicou um *post*⁶ no seu perfil profissional no *Facebook* para divulgar aos seus contatos que naquela noite ele iria acompanhar a cantora brasileira Ivete Sangalo no programa *Altas Horas*. O conteúdo era formado pela foto da *logomarca* do programa e pela legenda “Obrigado @ivetesangalo pela oportunidade de fazer uma participação no programa #altashoras”. Após o texto, três tipos de emoticons⁷ foram colocados: mãos em posição que indicam uma atitude de *oração*, de reverência e uma série de *figuras musicais*.

Após isso, três fotos e um vídeo são postados: só o vídeo contabiliza mais de 333.000 visualizações e 8,7 mil curtidas e as fotos, juntas, mais de 9 mil curtidas e quase 500 comentários. Diversos seguidores começaram a interagir com a página realizando o que

⁵ Vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=asTqxhFCfnM>. Acesso em 31 jan. 2017.

⁶ Post é a abreviação da palavra *Postagem* que é uma mensagem que se publica em uma página na internet.

⁷ Emoticons pode ser tanto uma sequência de caracteres tipográficos – formando uma expressão facial - ou uma imagem que traduz ou quer transmitir o estado psicológico de quem os emprega.



em comunicação se chama *engajamento*⁸. Um deles escreveu que “Quando Deus exalta ninguém abate, a dupla honra te envolveu, lindo ver você tocar, minha inspiração”. Esse tipo de entendimento não é recente: diversos artistas, em diferentes períodos e condições, acumularam prestígio e distinção pois seu público acreditava que eles receberam uma dádiva espiritual ou então, que uma espécie de *carimbo* divino validava as habilidades e, por extensão, as obras.

Entretanto, surgiram comentários do tipo “Deus não divide a sua honra com ninguém” e “Te falar cara... Eu não aceitaria não, mídia nenhuma me tira da promessa de Deus”, o que mostra que a percepção do *carisma* traz certos interditos. Com relação às conexões com a religião, Cleverson é conhecido por ser um músico ligado à igreja Assembleia de Deus do Brás, a AdBrás, liderada pelo bispo Samuel Ferreira⁹. No site da igreja não constam maiores informações a respeito do tipo de teologia que a orienta: na aba *Quem somos* consta que ela possui como missão “obedecer ao ‘ide’ de Jesus¹⁰, levando a Palavra de Deus a todos os povos, e abençoando as famílias, por meio da ministração da palavra do Senhor”¹¹.

Destarte, é preciso indicar que elementos fazem parte da cosmovisão dessa igreja, pois sem o entendimento das questões que a orientam teologicamente não será possível estabelecer uma análise eficiente dos discursos referentes à participação de Cleverson no programa *Altas Horas*. Sobre isso, é preciso salientar duas questões: primeiro, em nenhum momento, o músico se apresenta como uma referência do tipo de teologia que sua igreja defende, porém, veremos que muitas das discussões que serão entabuladas apontam diretamente para o tipo de ramo teológico que a denominação pertence. Segundo, o leque de doutrinas e costumes das igrejas pentecostais – das quais a AdBrás faz parte – é amplo e não seria coerente estabelecermos bases estritas para caracterizarmos essas alas do protestantismo brasileiro.

Para fomentarmos uma análise dos discursos referentes às questões apontadas, será necessário alocar os discursos religiosos dos envolvidos na polêmica, sejam aqueles presentes no instante em que o *acontecimento* ocorre, quanto aos que reagiram a ele. Existem pelo menos três vertentes pentecostais, que Mariano (1996) aponta como *clássica*,

⁸ A interação com uma determinada postagem – seja curtindo, comentando ou compartilhando – é o que caracteriza o *engajamento* (Castro, 2014). Sobre a opção *seguir* – daí o termo *seguidor* - ela é muito utilizada em perfis de famosos e personalidades e serve para designar o vínculo que possibilita receber as atualizações do usuário na *timeline*.

⁹ Existem diversos vídeos no Youtube em que Cleverson aparece tocando nos cultos dessa igreja.

¹⁰ Em referência à passagem do Evangelho na qual Jesus ordena seus apóstolos: “Ide por todo o mundo e pregai o evangelho a toda criatura” (Marcos 16:15)

¹¹ <http://www.adbras.com.br/s17/quem-somos>. Acesso em 1 fev. 2017.



neoclássica e *neopentecostal*. Não iremos nos aprofundar nas questões teológicas referentes a todas essas igrejas, bastando apontar a problemática referente ao caso em questão. Diante disso, optaremos por indicar algumas características que seriam básicas, se não para todas, pelo menos para uma boa parcela dessas igrejas.

Para os objetivos desse artigo podemos indicar que, sob certos aspectos, a AdBrás faz parte da vertente conhecida pelo termo *pentecostalismo clássico*, cujo período de formação e estabelecimento no Brasil

abrange o período de 1910 a 1950, que vai de sua implantação no país, com a fundação da Congregação Cristã no Brasil (em 1910, em São Paulo) e da Assembleia de Deus (1911, Pará), até sua difusão pelo território nacional. Desde o início estas igrejas caracterizaram-se pelo anticatolicismo, pela ênfase no dom de línguas, por radical sectarismo e ascetismo de rejeição do mundo. Não obstante suas oito décadas de existência, ambas mantêm bem vivos estes traços. A Congregação Cristã mantém-se irremovível. Já a Assembleia de Deus, desde 1989 cindida em dois blocos, mostra-se mais flexível diante das mudanças que estão se processando no movimento pentecostal ao seu redor e na sociedade abrangente. (Mariano, 1996, p. 25)¹²

Temos a indicação de que existe um movimento de flexibilização não apenas no interior das Assembleias de Deus, mas também em outras denominações e ocorre paralelamente a outra mobilização: no decorrer da década de 1970, surgiram igrejas que fazem parte de uma leva conhecida como *movimento neopentecostal*, que, ao contrário das vertentes *clássicas*, apresenta

poucos traços de seita, forte tendência de acomodação ao mundo, participam da política partidária e utilizam intensamente a mídia

¹² “A segunda onda, que nomeio de *pentecostalismo neoclássica*, teve início na década de 50 com a chegada em São Paulo de dois missionários norte-americanos da International Church of The Foursquare Gospel. Aqui, criaram a Cruzada Nacional de Evangelização e iniciaram, com grande êxito, o evangelismo baseado na cura divina, provocando a fragmentação denominacional e acelerando a expansão do pentecostalismo no país. Logo, fundaram a Igreja do Evangelho Quadrangular (1951, São Paulo). No seu rastro, surgiram Brasil Para Cristo (1955, São Paulo), Deus É Amor (1962, São Paulo), Casa da Bênção (1964, Minas Gerais) e inúmeras outras de menor porte. Esta onda caracterizou-se pela ênfase teológica na cura divina, pelo intenso uso do rádio (que, por sectarismo, até a década de 50 não era usado pelas igrejas pentecostais aqui existentes) e pelo evangelismo itinerante em tendas de lona”. (Mariano, p. 1996, p. 25).



eletrônica. Caracterizam-se por: (1) pregar e difundir a Teologia da Prosperidade, defensora do polêmico e desvirtuado adágio franciscano “é dando que se recebe” e da crença nada franciscana de que o cristão está destinado a ser próspero materialmente, saudável, feliz e vitorioso em todos os seus empreendimentos terrenos; (2) enfatizar a guerra espiritual contra o Diabo, seu séquito de anjos decaídos e seus representantes na terra, identificados com as outras religiões e sobretudo com os cultos afro-brasileiros; (3) não adotar os tradicionais e estereotipados usos e costumes de santidade, que até há pouco figuravam como símbolos de conversão e pertencimento ao pentecostalismo. (Mariano, 1996, p. 26)

Ao compararmos as definições dadas, é possível compreender que Cleverson está inserido em um contexto de fricção de cosmovisões que ora se interseccionam, ora se repelem. De um lado, denominações e grupos que aceitam certas misturas e hibridismos com a cultura entendida como *secular*; de outro, a rejeição desse contato, na busca pela pureza e pela vitória no conflito em que ambas as vertentes, independente da forma como organizam suas práticas, chamam de *guerra espiritual*:

[...] não existe nada que esteja fora da ação demoníaca. No futebol, na política, nas artes e na religião, nada escapa ao cerco do Diabo. [...] Satanás tem milhares de agências no mundo. [...] Por trás da religião, do intelectualismo, da poesia, da arte, da música, da psicologia, do entendimento humano e de tudo o que temos contato, Satanás se esconde. (Soares apud Vip, 2018, p. 89-90)

Essa questão pode ser melhor compreendida a partir da abordagem de modelos indicada por Keller (2014): o primeiro modelo de engajamento cultural é o modelo *transformacionista*, “que interage com a cultura principalmente frisando que os cristãos devem exercer suas profissões a partir de uma cosmovisão cristã e, assim, transformar a cultura”. Para o modelo da *relevância*, “o cristianismo é compatível de modo fundamental com a cultura circundante”. O modelo *contracultural* é “enfático ao ressaltar que o reino se manifesta primeiramente como uma comunidade eclesial em *oposição* ao mundo” e por fim, o modelo dos *Dois reinos*, em que, ao mesmo tempo em que vivem sem tentar



impor seus padrões bíblicos para a sociedade – formando o *reino comum* –, vivem também no *reino redentor*, ou seja, a comunidade eclesíastica, a igreja.

Os modelos apontados refletem como essas denominações – e por extensão, uma parte significativa de seus membros e frequentadores – constroem e interagem com o que chamamos de contexto. Essas tensões teológico-práticas ocorrem em um cenário caracterizado pela relativização de ideologias e da diluição de hierarquias, onde existe “uma integração, não sem atritos, da cultura religiosa às transformações sociais geradas dentro da dinâmica do capitalismo” (Mendonça, 2014, p. 32). Sobre isso, Volpe aponta que

a complexidade do mundo contemporâneo tornou imperativa a superação do preconceito (estético, racial, linguístico etc.) e, conseqüentemente a dissolução das fronteiras (entre alta e baixa cultura, popular e erudito, centro e periferia, local e global, etc.). A pluralidade de estilos, técnicas, práticas musicais performáticas – presenciais, virtuais e em redes interativas –, as novas possibilidades criativas das quais se diluem as categorias músico profissional x amador, músico com formação x sem formação, compositor x intérprete x ouvinte, e, ainda, as diversas modalidades expressivas que variam sua ênfase em elementos indissociáveis de seus valores culturais como comportamento, corpo, geração, tribos urbanas, cultura pop, resistências culturais locais, relações dinâmicas entre o local e o global¹³. (Volpe, [2011]2012, p. 159)

A partir desse entendimento, a arte definida como *religiosa*, apesar das tentativas de separação dos elementos compreendidos como *seculares*, não seria impermeável às configurações culturais de seu tempo. Em outras palavras, o objeto artístico – produzido por músicos como Cleverson – não pode ser analisado sem que se compreenda e se analise com tento, o emaranhado de relações e mediações que, ao encapsularem o ato musical, imprimem tamanha força gravitacional a ponto de fomentar a forma como se dará a recepção. Mais do que dizer que a teologia ou o contexto influenciam o objeto artístico, todos esses elementos estão enfeixados de forma indissolúvel, formando o que Ingold ([2011]2015) chama de *emaranhado*.

¹³ Apesar de ainda ser alvo de uma série de questionamentos sobre a capacidade de definir de maneira eficiente os diversos aspectos da sociedade hodierna, iremos eventualmente utilizar o termo *pós-modernidade* em nosso texto. Entretanto, será apenas como uma espécie de *facilitador conceitual* sem adentrarmos nas questões a respeito da contemporaneidade.



Por esse entendimento, é possível perceber que a música executada nas igrejas correspondem a enredados, cujos feixes alocam não apenas teologia, não apenas fé, não apenas um ato de *adoração* a uma divindade, mas que negociam significados com a cultura de sua época – e de outras épocas – e que se recobrem de influências que vão da música gospel australiana aos encadeamentos harmônicos da bossa nova, das poesias sinagogaís judaicas à versões de *hits* da música pop, de Bach aos tambores africanos. Diante disso, podemos adiantar que nos comentários registrados na página do músico em questão, raros eram os comentários problematizando a performance *musical* de Cleverson: em nenhum momento sua capacidade como artista é questionada, nem sua performance no programa é criticada estéticamente ou estilisticamente.

A esse respeito, podemos estabelecer uma analogia oriunda do espaço geográfico: é possível compreender *música* e *religião* – como elementos que se emaranham para organizar enunciados – através da relação *terra* e *céu* que, doravante, serão interpretados como uma relação de elementos enfeixados na construção do *meio ambiente*. Essa questão será de extrema valia para nossas conclusões, pois, ao invés de compreendermos o *mundo* dos atores como se fossem realidades já dadas e preenchidas, nossa preocupação será pontuar que as coisas não se organizam de antemão, elas estão *continuamente vindo a ser em torno*, ou seja, estão imersas em uma infinidade de processos formativos e transformativos.

Ao refletir sobre a questão *o que é a Terra?* Gibson (apud Ingold, 2015) estabeleceu que entre Terra e Céu existe o *chão*, formando uma espécie de *interface* entre os dois ambientes. Poderíamos pensar que, entre a música e os enunciados existe a religião, porém, optaremos pela visão ingoldiana, que propõe ultrapassar esse entendimento pela via heideggeriana. Ao ignorar o *chão* e questionar a divisão entre as substâncias sólidas – Terra – e o meio volátil – Céu – Ingold assevera que esses elementos

não seriam partes separadas do mundo que, se colocadas juntas, formam uma unidade. Cada uma, ao contrário, envolve a outra em seu próprio devir: a Terra é o céu tornando-se Terra, o céu é a terra tornando-se céu. A Terra vincula o céu aos tecidos das plantas e dos animais que apoia e alimenta; o céu varre a Terra em suas correntes



de vento e tempo. Um é impensável sem o outro. (Ingold, 2015, p. 175)¹⁴

É justamente essa compreensão que nos interessa, pois trataremos música e religião como emaranhados que se tornam enunciados, ficando praticamente impossível – e extremamente improdutivo – separá-los de maneira efetiva. Quanto mais se observa os enunciados, mais se torna difícil averiguar de maneira irrefutável onde começa a música e termina a religião nos discursos entabulados pelos atores. A perícia no instrumento, o valor simbólico do espaço que Cleverson agora ocupa, a religião, o estilo de tocar desse músico, nada disso pode ser descolado; nenhum desses elementos funciona como uma ligação rumo aos enunciados: a música surge como uma zona fracamente definida, menos como estratos, mas sim feita de mistura e entrelaçamento (Ingold, 2015).

Isto posto, a questão se desdobra em diversos registros que levam em consideração a) *quem é o músico*; b) *onde está o músico*; c) *com quem está*; d) *fazendo o quê*; e) *fazendo como*, ou seja, no tipo de postura que é esperada por alguém que, alocado em uma posição dentro de um contexto e dotado de um papel determinado por outros, estabelece uma série de práticas medidas e mediadas por valores específicos. Defendemos pois que, todas essas questões – e diversas outras, dificilmente rastreadas em sua totalidade – , surgem enfeixadas *dentro* do que chamamos de *objeto artístico*, formando uma espécie de maquinário, constituído de um emaranhado de mediações que, ao ser objeto de fruição dos atores, influencia a forma como a prática musical será recepcionada.

Para dar conta dessas questões, teríamos que refletir sobre uma série imensa de problemáticas, porém, no caso em questão, iremos apontar e focar nossos instrumentos de análise para uma estremadura específica: o lugar onde elas estão ocorrendo ou seja, o *ambiente virtual*. A partir da comunicação que estava sendo estabelecida nas interações entre o artista e o seu público nesse ambiente, poderemos estabelecer uma interpretação dos comentários que seriam os artefatos resultantes dessas interações. Esses contatos virtuais são resultantes de um processo interpretativo diante de um *acontecimento* e que, ao serem relacionadas com os elementos que constituem o evento, possibilitam a

¹⁴ “Earth and sky, then, are not two separate halves of the world that, if put together, add up to a unity. Each, rather, enfolds the other in its own becoming: the earth the sky in becoming earth; the sky the earth in becoming sky. The earth binds the sky in the tissues of the plants and animals it supports and nourishes; the sky sweeps the earth in its currents of wind and weather. One is unthinkable without the other.” (Ingold, 2011, p. 112-113).



construção de um posicionamento que pode orientar as atitudes do indivíduo *in loco* ou alhures.

Volpe (2004, p. 113) ressalta que nas últimas décadas, a musicologia busca transcender os limites da análise, “em favor de um entendimento mais amplo da música”. A esse respeito, podem ser observadas “diversas abordagens [que] têm buscado sentido na música não apenas como obra ou estrutura autônoma, mas sobretudo como linguagem ou enunciado situado num contexto sócio-histórico-cultural”. É no bojo dessas transformações da disciplina que nossa investigação busca seguir a postura hermenêutica adotada por Duprat (2007, p. 18) quando, ao evocar Gadamer em *Verdade e Método*, explica que “interpretação não é explicação de pontos obscuros de um texto e sim a busca das perguntas para as quais a obra já é uma resposta alternativa”.

Trilhando o mesmo meato, Volpe aponta para

uma interação mais efetiva da musicologia com as outras disciplinas. A transdisciplinaridade emerge da constante preocupação por alternativas que permitam a elaboração de um discurso musicológico que transcenda as fronteiras da própria disciplina, sem abandonar, no entanto, as especificidades técnicas da linguagem musical. Para tanto, é necessário ter sempre em vista a intra-disciplinaridade evocada por Duprat (2005), ou seja, intensificar a interação entre as sub-áreas da própria música. (Volpe, 2007, p. 116)

As especificidades do ambiente *virtual* e a possibilidade de implementar de maneira eficiente certos procedimentos metodológicos na análise de objetos não muito presentes nas abordagens da musicologia – caso dos discursos que, enunciados no ciberespaço, se referem à arte musical em suas mais diferentes práticas – serão os eixos da próxima seção. E a partir de nossas conclusões sobre esses aspectos, iremos apresentar nossa análise, seguida de nossas devidas considerações a respeito das questões indicadas.

II

Uma interação acontece quando, a partir de um determinado evento ou estímulo, o indivíduo, agindo sob os auspícios de uma série de atribuições de significado, acaba alocando sentido ao evento e assim, em decorrência dessa interpretação, *age mundo* (Blumer, 2013). Por esse viés, até mesmo a passividade perante algo seria uma ação



decorrente de um certo tipo de interpretação do que seria esse algo. Elas, as interações, são mediadas pelo entendimento que se faz das ações de um *outro* a partir de um posicionamento de si e com relação os eventos que ocorrem à sua volta. Apesar das ações serem compreendidas como reflexos de posicionamento que se aplicam apenas ao evento específico, uma interpretação pode se estender a outros eventos, assim como pode se modificar de situação a situação.

Uma interpretação ocorre sempre em relação à outras situações, lembranças de outros posicionamentos referentes a diversos eventos e também devido a pressão de determinadas *ideologias* que podem influenciar a compreensão e a consequente ação de um indivíduo – menos como estrutura e mais como organizadora de sentido¹⁵. As interações que serão analisadas aqui ocorrem nas chamadas *redes sociais online*¹⁶ que são locais alocados no ciberespaço¹⁷. Nesse ambiente, através da comunicação mediada por computador (CMC)¹⁸, se estabelecem contatos entre seres humanos cuja proveniência decorre de interesses, temas e valores compartilhados.

Os conteúdos e informações que circulam nas *redes sociais online* influenciam de maneira decisiva a forma como muitas pessoas se relacionam com os assuntos que fazem parte da cotidianidade: é a chamada *cultura da convergência*.

Cada vez mais permeada pela tecnologia, difundida e ubíqua, a vida e o dia-a-dia das pessoas se molda em torno de novos artefatos. As tecnologias de informação e comunicação permitiram o advento de vários desses artefatos: telefones, celulares, computadores, internet, câmeras digitais, filmadoras digitais, comunidades virtuais, identidades virtuais. Todo esse aparato tem mudado a maneira como as pessoas constroem a realidade, organizam seus grupos, se relacionam. (Noveli, 2010, p. 2)

¹⁵ Sobre a questão da interação, ver Coelho (2013).

¹⁶ Martino (2015) indica que existem discussões sobre a nomenclatura e definição dos termos *redes sociais online*, *redes sociais digitais* e *redes sociais* conectadas. Porém, discutir em detalhes esses termos e os benefícios e riscos oriundos de sua utilização está longe do escopo desse trabalho.

¹⁷ O ciberespaço seria um ambiente caracterizado pelo estabelecimento de comunicações abertas, pela interconexão entre meios de comunicação, pela troca de informações digitais à distância, pela possibilidade de diluição da noção tradicional de distância e espaço e acessado por indivíduos que, sem nenhum tipo de conhecimento técnico, podem ter acesso a um conjunto amplo de conhecimentos (Levy, 1999). As informações que circulam pelo ciberespaço formam uma *cibercultura* que seria “a reunião de relações sociais, das produções artísticas, intelectuais e éticas dos seres humanos que se articulam em redes interconectadas de computadores” (Martino, 2015, p. 27).

¹⁸ A partir desse ponto iremos utilizar a sigla CMC ao nos referirmos a esse tipo de comunicação.



Uma rede social é composta por basicamente dois elementos: os atores, que seriam as pessoas, instituições ou grupos – ou seja, os nós da rede – e as conexões – interações ou laços sociais. Na medida que ela se caracteriza por *laços sociais* que se estabelecem a partir da consciência de pertencer a um determinado grupo, temos que essa troca de informações potencializa *interações* e geram *ações*.

[...] quem participa das redes *on line* são seres humanos ligados às redes do mundo desconectado, e as interferências entre os dois ambientes, até certo ponto, são inevitáveis. Assim como o mundo real é levado para as redes sociais digitais, as discussões *online* têm o potencial de gerar atitudes e ações no mundo físico. (Martino, 2015, p. 58)

As interações surgem através da operacionalização das chamadas *mídias digitais*¹⁹ e se desenvolvem a partir da criação e utilização de perfis destinados a expressão dos indivíduos, a partir da articulação comunicacional com listas de outros perfis. Os indivíduos que constituem essas redes, ao produzirem conteúdos diversos, teriam a possibilidade de desenvolver uma “reputação pessoal, gerando assim a capacidade individual de atrair e manter relacionamentos tanto pessoais quanto profissionais” (Germano, 2014, p. 28). Nesse cenário extremamente conectado, tudo o que acontece no mundo virtual pode produzir efeitos na realidade e com isso, essa reputação, ao ser transplantada do mundo *on-line* para o *off-line*, fortalece identidades e serve como plataforma para determinadas ações.

Esse processo que Lévy (1996) chama de *virtualização*²⁰ seria um dos principais vetores de criação da realidade. Portanto, qualquer metodologia que tenha como objetivo analisar textos, fotos, vídeos e outras publicações que circulam nas *redes sociais online* deve levar em consideração as características do *ciberespaço*. Alguns autores (Hine, 2000; Kozinets, 2002 e 2012; Recuero, 2006), a partir de posicionamentos teóricos específicos, defendem que a investigação das relações sob a égide da CMC devem pautar-se em um

¹⁹ Apesar do largo emprego, é difícil encontrar uma definição consensual do conceito de *mídia*. Para Guazina (2007) ele é caracterizado por múltiplos significados, uma espécie de *conceito-ônibus*, que carrega sentidos ligados tanto ao passado de mero instrumento quanto o de canal ou meio de comunicação.

²⁰ Sobre o conceito de *virtualização*, é necessário indicar que o *virtual* não é o oposto do *real*: o virtual seria o oposto de *atual* pois ele existe como algo que *pode ser*. A partir do momento em que o *virtual* é acessado e se transforma em imagens, textos e sons, ele surge como um *ato*. Com isso, é válido admitir que existe uma articulação entre os mundos *real* e o *virtual*, pois o virtual existe enquanto possibilidade e se torna *visível* quando acessado – mas em nenhum momento deixou de ser *real*.



trabalho de campo similar ao que é feito por antropólogos e etnógrafos. Isso caracteriza a chamada *etnografia virtual* ou *netnografia*²¹. O imperativo desse tipo de metodologia é que

o pesquisador submerja no mundo que estuda por um tempo determinado e leve em consideração as relações que se formam entre quem participa dos processos sociais deste recorte de mundo, com objetivo de dar sentido às pessoas, quer esse sentido seja por suposição ou pela maneira implícita em que as próprias pessoas dão sentido às suas vidas. (Amaral, Natal & Viana, 2008, p. 35)

Busca-se, através de uma série de procedimentos específicos, “demarcar as adaptações do método etnográfico em relação tanto à coleta e análise de dados, quanto à ética de pesquisa” (Fragoso, Recuero e Amaral, 2011, p. 198-201). A netnografia pode ser compreendida tanto como uma transposição do método etnográfico para o estudo da CMC quanto como um esforço intelectual visando a criação de “descrições densas de práticas sociais de indivíduos ou redes de indivíduos (coletividades), com o propósito de entender diferentes aspectos de diversas culturas” que estão presentes no ciberespaço, lugar onde o pesquisador estabelece seu *trabalho de campo*. (Polianov, 2013, p. 2).

Como iremos indicar mais adiante é preciso cuidado ao definir o mundo virtual como um *campo* similar ao *campo* conforme entendido pelos antropólogos. Clifford (2014, p. 245) observa que “muitos estão fazendo pesquisa que pode ser definida como etnográfica. Mas não é “trabalho de campo” [*fieldwork*]. Ingold (2011, p. 243, tradução nossa) ilumina a questão ao dizer que “etnógrafos descrevem, principalmente por meio da escrita, como as pessoas de determinado lugar e determinado tempo percebem o mundo, e como atuam nele”. Para Ingold, a antropologia seria mais geral e comparativa enquanto a etnografia, mais acurada e sensível à experiência em primeira mão, através da convivência, da observação participante e da descrição. Esse tipo de posicionamento terá um peso decisivo nas escolhas metodológicas que faremos nesse momento.

²¹ Noveli (2010) aponta que o neologismo foi cunhado por um grupo de pesquisadores/as nos EUA, em 1995, para descrever um desafio metodológico: preservar os detalhes ricos da observação em campo etnográfico usando o meio eletrônico para *seguir os atores*. Existem discussões sobre a utilização dos termos *netnografia* e *etnografia virtual*, porém, evitando adentrar nessas polêmicas, iremos utilizar o termo *netnografia* apenas para facilitar a discussão, sem nos comprometermos com suas posições teórico-metodológicas.



Sobre o entendimento da internet, os estudos netnográficos se pautam em três abordagens distintas: a) como *cultura*, b) como *artefato cultural* e c) como *tecnologia midiática geradora de práticas sociais*. Como *cultura*, a internet seria um espaço distinto do mundo real e os estudos costumam focar o contexto cultural dos fenômenos; como *artefato*, a internet se amalgama com mundo real e através dessa perspectiva, as análises buscam compreender como os atores sociais utilizam e se apropriam da internet a partir de um certo contexto particular; já a terceira perspectiva procura compreender não apenas as dimensões simbólicas, mas também as dimensões materiais que são relacionadas à internet.

Kosinets (2002) organizou o corpo de procedimentos da netnografia que seria composto por cinco procedimentos: *entrée*, *coleta de dados*, *análise/interpretação*, *ética de pesquisa* e *validação com os membros pesquisados*. Sobre isso, Noveli explica que

O procedimento de *entrée* constitui a formulação da pergunta de pesquisa e a identificação da comunidade online de interesse para o estudo. [...] A coleta de dados envolve copiar diretamente os dados da *homepage* ou do site da comunidade em questão e a observação das interações e dos sentidos da comunidade e dos seus membros. [...] A análise e a interpretação se referem à classificação, análise de codificação e contextualização dos atos comunicativos [...]. No que diz respeito à ética de pesquisa, o pesquisador precisa cumprir várias atividades para garantir a idoneidade da pesquisa, dentre elas: se apresentar para a comunidade, garantir confiabilidade e anonimato aos indivíduos pesquisados, buscar e incorporar os *feedbacks* da comunidade, ter uma posição cuidadosa quanto à questão de informações públicas/privadas e conseguir consentimento informado. [...] deve-se realizar o *member check*, ou seja, a validação do relatório de pesquisa junto aos indivíduos pesquisados, para ter mais validade das interpretações acerca de observações realizadas, e permitir aos pesquisados apresentarem suas opiniões sobre o que foi escrito, se está coerente ou não com a realidade que eles vivem. (Noveli, 2010, p. 6-7)

Com relação à coleta e análise dos dados, a netnografia não se apresenta como uma receita ou como protocolos a serem seguidos, mas seria uma ferramenta para a pesquisa



que não se pode separar do seu contexto, sendo, portanto, considerada adaptativa. Com isso a análise dos dados se pauta na interpretação de significado e assume uma forma descritiva e interpretativa²². Tavares e Paula, ao discutir a questão da observação participante no ambiente *virtual*, sugerem que os pesquisadores

realizem as adaptações necessárias para o contexto *on-line*, tais como: a) já que não é possível observar diretamente as pessoas pesquisadas, a natureza da observação muda; b) as notas de campo e os relatos dos resultados também mudam, já que a capacidade tecnológica para registrar eventos e interações é diferente; c) competências diferentes são requisitadas dos pesquisadores para analisar e compreender os dados *on-line*, já que os materiais textuais e visuais são diferentes de pessoas agindo e falando; d) as netnografias tendem a privilegiar os textos em detrimento dos fenômenos visuais, e; e) os usos de som e de movimentos são pouco analisados nos trabalhos atuais. (Tavares e Paula, 2014, p. 1630)

Enquanto decidíamos quais as questões e os procedimentos a serem implementados, percebemos que nossa proposta não se adequava plenamente ao tipo de empreendimento que caracteriza o método netnográfico. Chegamos a essa conclusão devido à divergências envolvendo a prática da *imersão* em uma certa comunidade – ou seja, os procedimentos que envolvem o trabalho de campo e a confirmação de conclusões através do *member check*.

Kosinets (2002) defende que o período mínimo para o trabalho de campo seria de seis meses a um ano de imersão, porém, optamos por uma *observação não participante* que duraria um mês – de 01 a 30 de setembro do ano de 2016. Optamos por esse período devido a dois motivos: primeiramente, seria o período em que o músico participaria de um evento chamado Expo Music²³ – com isso teríamos condições de observar *in loco* a

²² Os trabalhos de Amaral, Natal & Viana (2008), Noveli (2010), Santos & Gomes (2013), Polianov (2013) e Ferro (2015), apresentam um amplo panorama sobre as principais discussões sobre o assunto. Nesses textos estão devidamente anotadas as principais polêmicas envolvendo: a) a utilização dos termos *etnografia virtual*, *etnografia digital*, *netnografia*; b) as conexões e desconexões entre a etnografia *clássica* e a *digital*; c) os procedimentos utilizados nas pesquisas etnográficas e netnográficas e d) as *vantagens* e *desvantagens* da utilização do método netnográfico.

²³ A Expomusic ocorre anualmente e “traz as principais novidades do setor de música, áudio, som, iluminação e tecnologia de entretenimento. Um diversificado *mix* de produtos que reúne o maior poder de compra do País, recebendo a visitação dos mais expressivos e influentes compradores deste segmento. Ponto de encontro do mercado da música, a EXPOMUSIC reúne importadores, fabricantes, distribuidores, lojistas, músicos, luthiers, dj’s, profissionais de áudio e iluminação,



construção de uma imagem pública direcionada para a participação no referido evento. Em segundo lugar, devido ao grande volume de informações que estaria à disposição na página de Cleverson, seria necessário delimitar o *corpus* documental a ser analisado.

Com relação ao *member check*, não iríamos validar nossas conclusões com os *atores*, ou seja, as pessoas que estabeleceram interações naquele ambiente virtual específico, devido às contigências de minha posição de pesquisador e *insider* – assim como Cleverson, eu também sou músico e protestante praticante – e ponderei que tal procedimento poderia ficar prejudicado. Nesse primeiro momento não queremos chegar a conclusões definitivas. Nos interessa estabelecer condições para, futuramente, estendermos a análise a outros pontos emblemáticos em uma situação de pesquisa futura. Diante dessas questões, nosso artigo não estará pautado de maneira inequívoca na implementação de uma etnografia aplicada ao ambiente virtual: o que faremos será efetuarmos alguns procedimentos que são oriundos desse campo, porém, sem estabelecermos compromissos metodológicos mandatários.

Neste sentido, buscaremos estabelecer um diálogo entre campos diferenciados em favor de um conhecimento antropológico amplo e comum sem nos prendermos a uma única abordagem. La Barre (2012) ao apontar os resultados da convergência entre a sociologia e a etnomusicologia aponta que, a partir dessa confluência, a música – e seus possíveis significados – seria compreendida não como um reflexo das estruturas sociais ou confirmação dos valores de um grupo: performances, significados e sentidos são organizados a partir de relações, *processos* de significado social, capazes de gerar entendimentos que vão além dos seus aspectos sonoros.

Portanto, ao mesmo tempo que seria socialmente construída e negociada, a música agiria como uma “ferramenta de ação social e não mais como expressão de subjetividades, excepcionalmente dotadas de conhecimento, sensibilidade e, em certos casos, técnica” (Araújo, 2011, p. 20)²⁴. Compreender a música a partir de uma estreita conexão com diferentes formas de expressão e em relação com as dimensões mais gerais do social e/ou da cultura, é o que fundamenta os procedimentos da etnomusicologia – e por extensão, da

empresários e um público aficionado por este universo”. Disponível em <http://www.expomusic.com.br/2016/afeira.asp>. Acesso em 23 jan. 2017.

²⁴ Aqui Araújo (2011) está dialogando com o conceito de *cultura como recurso* oriundo das reflexões de George Yudice. Cabe apontar que nesse momento nos colocamos em sintonia com o campo da etnomusicologia, que para Bastos (2004, p. 4) se caracteriza pelo “resultado de um dos encontros entre as ciências humanas – no caso, a antropologia – e a música”. Para corroborar nosso posicionamento recorreremos às reflexões que Travassos (2013) implementou ao apresentar um balanço da etnomusicologia no Brasil: uma das características do campo da etnomusicologia é a interação ativa com um amplo panorama de temas, métodos e objetos, que potencializa os estudos sobre as músicas mediatizadas da era industrial e pós-industrial.



antropologia cultural (La Barre, 2012)²⁵. Teríamos com isso uma *etnografia da música* onde mais do que o registro dos sons, se busca perceber como eles são “apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (Seeger, 2008, p. 239).

Isso significa que é necessário o pesquisador implementar uma série de procedimentos baseados na percepção de como os atores compreendem as suas próprias relações com a *música* e, com isso, chegar a uma *compreensão da compreensão*. Barros, ao tratar das possíveis relações entre a esfera social e o gosto, observa a complexidade da questão ao dizer que

Falar que a música é inevitavelmente parte da esfera social no sentido em que vem sendo discutido aqui não significa, entretanto, dizer que as associações que cada ator faz da música com o social sejam necessariamente claras, diretas, simples, conscientes ou unívocas para ele próprio, e muito menos significa dizer que uma obra pode ser “decodificada” facilmente. Muito pelo contrário, estão em jogo aí múltiplos significados e formas de sentir a música em relação aos quais é bastante difícil estabelecer uma avaliação definitiva e completa. (Barros, 2011, s. n.)

Destarte, queremos reafirmar nossa conexão com a postura hermenêutica de Duprat (2007) e Volpe (2017). Nossa investigação segue na mesma senda apontada pela pesquisadora, ao indicar que existem dificuldades na criação de uma *língua franca* analítica que “permita a comunicabilidade entre as diversas vertentes teóricas e áreas de conhecimento”. A referida senda é o permanente questionamento disciplinar:

O que é música enquanto objeto: o que é “interno” e o que é “externo” à música: quais as fronteiras entre o objeto e seu entorno/ contexto/ cultura/ prática cultural/ prática social/ uso social/ função social/ efeito sensorial (Volpe, 2017, p. 171).

²⁵ “O fato de permear tantos momentos na vida das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos” (Pinto, 2001, p. 223).



A musicóloga enceta a questão com a seguinte afirmação:

Tenho advogado o esforço intra-, inter- e transdisciplinar em diversas ocasiões e gostaria de insistir em suas implicações, não somente no campo das ideias, mas também institucionais: “Enquanto a transdisciplinaridade constitui um desdobramento inevitável da atualização teórico-conceitual e metodológica da Musicologia, para a Teoria Musical constitui um esforço de reconfiguração de sua identidade disciplinar” (*apud* Volpe, 2012). Estamos tocando, portanto, nas “estruturas do saber”. (Volpe, 2017, p. 174)

O estimado musicólogo, ao tratar em seu texto dos meandros que compõem algumas das reflexões empreendidas no decorrer da organização da *Hermenêutica*²⁶, arremata nossas disposições, ao indicar os limites e a carga de potência que constituem a interpretação:

Isso suscita o acesso aos sentidos da obra que, aliás, jamais deixará de ser polissêmico. Daí o próprio sentido que toma o “círculo hermenêutico”, ou seja, o destino de, em nossa finitude, procedermos sempre à reinterpretação do pensamento gerado em nossa História. Na síntese de Ernildo Stein [*Racionalidade e existência*, 1988; *Aproximações sobre Hermenêutica*, 1996], não temos acesso aos objetos por via do significado, mas sim de um mundo histórico e cultural. A estrutura lógica nunca dá conta inteiramente do conhecimento. A par da forma lógica dos processos cognitivos, precisamos da interpretação. A filosofia, ele acrescenta, já é sempre hermenêutica; sempre temos que interpretar. (Duprat, 2007, p. 18)

III

Apesar dos labirintos a serem atravessados nessa questão, nos parece fundamental perceber que a utilização da propaganda é uma tática eficiente para orientar uma possível

²⁶ No trecho em questão, Duprat reflete sobre a obra *Verdade e Método*, de Gadamer.



recepção do público²⁷. Poderíamos indicar diversas outras situações onde ela estaria agindo como um fotóforo, potencializando afetos e iluminando o caminho para se chegar a uma determinada produção artística. Se no século XIX eram as litografias²⁸ e se na década de 1950 as capas de discos que colaboravam para imprimir valor²⁹, atualmente a internet pode ser apontada como um meio extremamente eficiente para a construção e fortalecimento de uma imagem pública específica.

Porto (2014, p. 30) aponta que “qualquer pessoa pode fazer do seu perfil público no *Facebook* um elemento-chave em sua estratégia de marketing pessoal e, a partir dessa premissa, podemos indicar que uma postagem pode desenvolver e reestruturar a percepção da realidade, criando uma posição e permitindo que alguém ou algo ocupe um lugar distinto e valorizado na mente das pessoas (Kotler, 1996). Postar um conteúdo nas redes sociais, a despeito das intenções do autor, funcionaria como um ato de *posicionamento* e eventualmente isso acaba gerando engajamento.

Os atores são conscientes das impressões que desejam criar e dos valores e impressões que podem ser construídos nas redes sociais mediadas pelo computador. Por conta disso, é possível que as informações que escolhem divulgar e publicar sejam diretamente influenciadas pela percepção de valor que poderão gerar. (Recuero, 2009, p. 118)

A partir desse entendimento, podemos dividir os posts da página de Cleverton Silva em cinco tipos:

a) Textos e imagens que sinalizam direta ou indiretamente para mensagens de cunho religioso: é o caso do dia 1º de setembro de 2016 quando uma imagem com o texto “Deus é fiel” seguida de um *emoticon* de um coração.

²⁷ Indicaremos dois extremos dessas discussões: Adorno (1999, p. 77) aponta “as reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição” pois a “apreciação consciente dos ouvintes é teleguiada” (Adorno, 1999, p. 88). Se por um lado a visão adorniana questiona a capacidade crítica dos ouvintes, Hennion (2011, p. 258-259) indica que “as obras “fazem” o olhar que se lança sobre elas, e o olhar faz as obras”.

²⁸ O depoimento de Richard Wagner (1813-1883) é um exemplo dessa questão: o compositor acreditava que sua vida tinha sido modificada ao ouvir, perplexo, a Sétima Sinfonia de Beethoven (1770-1827). Porém, a perplexidade surgiu devido ao “impacto adicional da fisionomia de Beethoven, como mostrada em litografias da época, bem como o conhecimento de sua surdez e de sua vida solitária e isolada. Logo surgiu em mim uma imagem da originalidade mais sublime, a nada comparável”. (*apud* Blanning, 2011, p. 48).

²⁹ Em nossa dissertação de mestrado (Souza, 2015), analisamos os textos das capas de discos de João Gilberto (1931-) e apontamos como esses escritos – e uma série de outros fatores – poderiam influenciar e organizar a imagem que o público deveria ter do artista e de sua música.



b) Postagens onde o conteúdo privado é postado em uma página profissional: nesse grupo, estão alocadas postagens onde o tema é a família de Cleverson e também podem ser observadas mensagens de cunho motivacional e/ou passional.

c) Posts que promovem os trabalhos – gravações, workshops e shows – em que Cleverson participa como baterista: nesse caso, temos desde fotos de capas de discos, registros de performances em cultos de igrejas como a *Assembleia de Deus do Brás* – postagem do dia 04 de setembro – até a atuação em eventos sem ligação com o mundo religioso – caso da postagem do dia 17 de setembro que trata de sua participação no programa *Altas Horas*.

d) Conteúdos com propaganda/convite das apresentações de Cleverson, dos instrumentos que ele usa/ganha, de artistas que ele admira e até mesmo propagandas políticas³⁰.

e) Postagens com *assuntos sem ligação direta com a música* temos posts sobre assuntos diversos, como por exemplo, a participação do Brasil nas olimpíadas.

Devido ao grande número de informações que poderiam ser coletadas, optamos por estabelecer alguns *filtros* como intuito de definir e organizar a coleta e análise dos materiais. Iremos nos ocupar apenas com os posts que preenchem esses três requisitos: a) publicações em que a *música* seja o eixo responsável pela estruturação do conteúdo; b) posts constituídos pelo binômio *foto - legenda*; e c) comentários que deram origem a outros comentários, formando uma interação triádica³¹, sendo o primeiro o *comentário matriz* e os outros seriam *comentários resposta*.

Sobre a necessidade de filtros, justificamos o seguinte: a) alguns dos posts receberam centenas de comentários; b) publicações sem comentários permitem análises baseadas apenas na contabilização das *curtidas* e *compartilhamentos*, o que não satisfaz os interesses desse trabalho; c) precisávamos nos ater as publicações que estabelecessem conexões com o assunto *música*. Não iremos nos fiar apenas em uma análise quantitativa – contabilizando o número de *curtidas*, *compartilhamentos*, *seguidores* e *visualizações* –

³⁰ Dois exemplos: no dia 10 de setembro foi postado um *banner* com título, endereço e horário de um workshop de Cleverson – junto da legenda “Conto com sua presença” seguido de emoticons de *notas musicais*. Já no dia 29 de setembro o músico gravou um vídeo onde faz campanha para um candidato a vereador.

³¹ A interação triádica foi analisada por Simmel (2013) e esse nos parece ser a estrutura interacional mais indicada para nossos objetivos.



pois, apesar de nos indicarem certas ocorrências, não seriam suficientes para dar conta das relações entre os usuários de uma rede social.

Após estabelecermos os limites da coleta de dados e o período de tempo em que iríamos *imersos* no ambiente virtual, os próximos passos seriam: extrair todos os posts feitos por Cleverson em sua página profissional no *Facebook* e depois definir quais seriam objeto de nossa análise. No período em que realizamos essa pesquisa, a página profissional de Cleverson colocou *no ar* cerca de 62 fotografias e 11 vídeos e, após utilizarmos os filtros, definimos que apenas **dois** posts formados pelo binômio *foto - legenda* seriam analisados³².

Nossa escolha está fundamentada no fato de que a fotografia é uma ferramenta de engajamento extremamente eficiente e no *Facebook*, elas geram mais *likes* do que qualquer outro tipo de conteúdo como textos, vídeos e links (Porto, 2014). A fotografia seria o meio mais instantâneo de transmitir informação e mesmo as postagens mais inócuas – como por exemplo, as que tratam de aspectos religiosos e as postagens de caráter privado – possuem uma significativa carga comunicacional. Com relação as postagens, elas não aparentam ter sido feitas por uma equipe profissional, porém, não temos condições de apontar quem seria o responsável pelas postagens³³.

As fotografias que compõem todas essas postagens têm como tema a participação do baterista no programa *Altas Horas* da Rede Globo e todas possuem legendas. Podemos dizer que elas funcionam a partir do que Rancière (2012) chama de *curto circuito de studium e punctum* e dessa forma, orientam a recepção e formam uma *realidade* que acaba contribuindo para a formação/manutenção de uma imagem pública específica³⁴. Temos aqui a questão da *virtualização*, pois, as postagens de Cleverson reforçam a sua imagem de *digital influencer*, ou seja, alguém que usa suas ações *online* para influenciar as percepções e atitudes de seu público no mundo *online* e no *offline*.

³² Um dos vídeos preenchia os requisitos estabelecidos pelos filtros, porém, no espaço desse texto não teríamos condições de analisar os mais de 800 comentários que ele recebeu, por isso, nosso enfoque será direcionado aos posts com fotografia. Apesar da exclusão, nada impede de que esses dados sejam citados e utilizados durante a análise.

³³ No caso de Cleverson, não existe uma sinalização que possibilite a identificação da autoria das postagens como acontece por exemplo em outras páginas: Porto (2014) aponta que na página profissional da apresentadora Xuxa as postagens feitas pela equipe são marcadas com a grafia *Equipe X* enquanto as postagens feitas pela própria apresentadoras não são sinalizadas.

³⁴ Barthes (2011) estabelece que toda fotografia possui dois níveis de informação: o *studium* que seria o aspecto informativo de uma imagem, o mais *óbvio* ele se organiza a partir da soma dos elementos visuais que compõem a fotografia e as percepções anteriores mais básicas do observador. E o *punctum* que é a compreensão fundamentada na *força da pensividade*, ou seja, as informações que eu posso *intuir* a partir da mesma fotografia. Rancière (2012) aponta que eventualmente ocorre um *curto circuito* entre *punctum* e *studium*, ou seja, a imagem transmite uma certa ideia, mas o entendimento mais amplo apenas é alcançado quando certos saberes – como o histórico, o contextual e ideológico – são utilizados em conjunto com a textura material da foto.



Imagem 1. Postagem no Facebook de Cleverton Silva, 17 set. 2016, com a tela de apresentação do programa Altas Horas, de Sérgio Groisman, transmitido pela Rede Globo de Televisão.

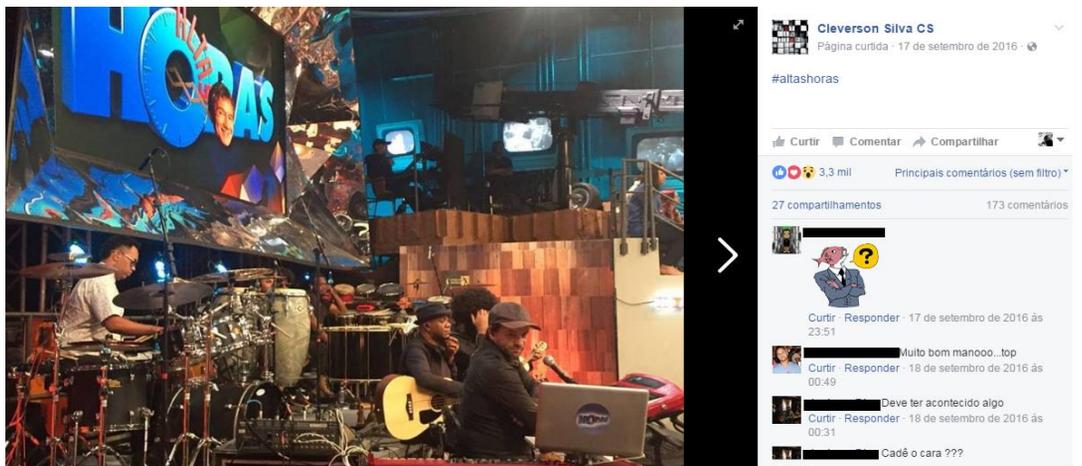


Imagem 2. Postagem no Facebook de Cleverton Silva, 17 set. 2016, com a imagem da banda que acompanhou Ivette Sangalo no programa Altas Horas.



Com relação a *Imagem 1* ela mostra a tela de apresentação do programa Altas Horas. Na *Imagem 2* temos o músico em companhia de seis outros membros da banda de Ivete Sangalo. Não temos muito a dizer sobre a primeira imagem a não ser que ela indica o lugar onde o músico se apresentará. Para os objetivos de nossa investigação ela não trará nenhum tipo de indicação mais particular, o que não ocorrerá a respeito da segunda imagem: nela todos os outros músicos estão vestidos de preto, exceto Cleverson que está com uma camisa estampada onde o tom predominante é o branco. A postura dos músicos é relaxada – exceto por um dos músicos que olha em direção à tela de um computador, sem demonstrar nenhum tipo de tensão –, mas a de Cleverson indica duas atitudes: ou ele está conferindo os detalhes do instrumento ou então está apenas segurando as baquetas. Em ambas ele aparenta estar muito concentrado. Não temos como identificar sua intenção naquele momento, mas a diferença entre ele e os outros músicos é evidente.

É indicativo a percepção de que a foto não é uma *selfie* de Cleverson, ou seja, ela foi tirada por uma outra pessoa que não é identificada e, ao que parece, a foto foi cedida à Cleverson, porém não temos como comprovar isso já que a foto não possui créditos. Esse tipo de foto aponta para um momento de informalidade e de certa despreocupação: ao observarmos a página de Cleverson temos que, em ambientes de trabalho, geralmente as fotos são de quatro tipos: a) *selfies* ou seja, fotos tiradas pelo próprio Cleverson e podem ser antes-durante-depois de um espetáculo; b) fotos pré-show, ou seja, antes do início do espetáculo: podem ser closes do *kit*, ou seja, do instrumento e acessórios que serão utilizados ou fotos mostrando o(s) músico(s) se preparando para tocar; c) fotos pós-show: podem ser closes do *kit*, ou seja, do instrumento e acessórios que foram utilizados ou fotos em que o(s) músico(s) posando para a câmera após a execução do espetáculo; d) fotos do(s) músico(s) *em ação*, ou seja, tocando. A foto de Cleverson seria do segundo tipo o que, aparentemente, demonstra que não houve nenhum tipo de preocupação da parte do músico em organizar uma rotina, visando produzir conteúdos a serem utilizados nas redes sociais.

Sobre as legendas, a da *Imagem 1* diz “Obrigado @ivetesangalo pela oportunidade de fazer uma participação no programa #altashoras”, seguida de três tipos de emoticons: mãos em posição que indicam uma atitude de *oração*, de reverência e uma série de figuras musicais. A legenda da *imagem 2* é lacônica: #altashoras. Com relação as curtidas, a *imagem 1* teve 3,2 mil curtidas e a *imagem 2* teve 3,3 mil. A diferença entre o número de curtidas pode ser explicada pelo apelo visual das fotografias utilizadas: as fotografias onde o músico aparece chamam mais atenção e suscitam maior engajamento e isso se conecta com o tipo de legenda que foi postado pois, em geral, os usuários do *Facebook* preferem



curtir imagens, as quais são geralmente acompanhadas de descrições curtas (Porto, 2014, p. 113).

As duas postagens deram origem a 297 comentários que, como já indicamos, não serão analisados em sua totalidade³⁵. O primeiro comentário no post sobre a participação no programa *Altas Horas* foi feito às 22:55 pelo próprio perfil de Cleverson: o texto era “Passa hj” seguido de três emoticons – mãos em posição de oração, de confirmação e com o sinal de positivo. Os seguidores postaram nove comentários, a maioria – sete deles – com mensagens de incentivo como por exemplo “Vai ser tooop meu mestre”, “muito bom”, “estarei assistindo, referência”, “Meus parabéns Querido, que deus te abençoe nesse projeto, um grande abraço, fika na paz”. Todas elas refletem o entendimento de que aquela seria uma situação de reconhecimento público e, a julgar pela utilização de expressões como “referência”, “Grande Cleverson” e “Top”, os seguidores deixam explícito o fato de considerarem Cleverson é um excelente instrumentista.

A polêmica começou no oitavo comentário quando um dos seguidores de Cleverson – chamaremos de *seguidor 1* – postou a frase “Se ilude não #Cleverson #Silva”. Para quem possui as chaves de compreensão necessárias para o contexto, a *ilusão* poderia acontecer em três sentidos básicos: a) Cleverson acreditar que estaria em caráter fixo na banda da cantora, o que seria uma *ilusão*; b) Cleverson se *iludir pela fama* devido a participação em um programa televisivo; e c) a *ilusão* de alcançar reconhecimento, mas às custas de um trabalho secular e não religioso, o que inexoravelmente

reflete a separação operada na modernidade entre o sagrado e o secular, como domínios distintos. No entanto, as fronteiras entre esses domínios não são fixas, e o estudo da música gospel deixa evidente essa tensão, principalmente quando observamos que a tensão entre sagrado e secular não pode ser vista apenas como um conflito entre o religioso e o profano, mas se reveste de outros sentidos que essas palavras também adquirem na modernidade (Carvalho, 2014, p. 7).

O acesso a outras interpretações seria possível, mas apenas como desdobramento dessas três vias. Quinze minutos depois, um outro seguidor – que chamaremos de *Seguidor*

³⁵ Sobre os comentários, iremos transcrever o texto do jeito que eles foram postados no *Facebook*, sem correções, visando apresentar as interações como elas ocorreram no ciberespaço. Além disso, devido a questões éticas já apontadas por Kozinets (2002), os nomes dos responsáveis pelos comentários não serão apresentados.



2 – girou uma das chaves de interpretação e respondeu: “Iludir? *Seguidor 1* paga as contas do cara daí ele vive só pra tocar na igreja, aliás é somente uma participação e claro que um cara da bagagem desse Cleverson Silva não vai se iludir parceiro!”. As respostas ao comentário de Cleverson pararam por aí até que, um outro perfil, o do *Seguidor 3* postou – não como resposta direta ao comentário do *seguidor 1* – que

Um médico, tem como dever salvar a vida de quem quer que seja.
Um advogado, defender culpados ou inocentes, criminosos ou não.
Um Juiz, julgar a qualquer um. Porque será que só o músico tem que ser crucificado? Deus te abençoe amigo, pois só ele pode te julgar... só ele tem te abençoado. Sua intimidade com deus só pertence a você e a ele. Quem estiver incomodado, para de te seguir e pronto.
Meu ponto de vista!

Esses dilemas refletem uma oposição entre o sagrado e o secular que remonta a períodos anteriores a contemporaneidade, mas é a partir do contexto da pós-modernidade que essas distinções foram sendo dinamitadas ao extremo. Os limites entre esses posicionamentos estão sendo cada vez mais negociados pois as próprias categorias que fundamentas essas oposições estão sendo questionadas e transmutadas. A religião, que poderia ser tratada como *ideologia*³⁶, seria um elemento fundamental na visão de mundo que os seguidores de Cleverson apresentam e, a partir dela, constroem posicionamentos para dar sentido à participação do músico no programa.

Aqui, nos reportamos aos modelos que Keller (2014) aponta em sua obra *Igreja Centrada*. Nela, o autor aponta que a partir de meados do século XVII, os cristãos utilizavam a abordagem que ele, numa interpretação particular, chama de *pietismo*, onde se ignorava a cultura *secular* e se buscava dar atenção apenas a prática proselitista e de crescimento interior, numa indiferença com relação aos entornos culturais. Nessa época, pastores e missionários eram os modelos de referência para os fiéis. Entretanto, em meados do século XX, mais precisamente na década de 1940, o protestantismo começou a redefinir sua

³⁶ O conceito de ideologia é ainda hoje uma questão controversa e cientes dessa dificuldade, iremos evitar a sua utilização de maneira efetiva. Porém, podemos indicar um possível entendimento do termo oriundo das reflexões de Althusser (1974). Para ele, a ideologia deve ser entendida como a relação imaginária de indivíduos e suas reais condições de existência. Essa relação, ao mesmo tempo imaginária e real, constitui sua *verdade* e estará refletida em seus atos, portanto, ao mesmo tempo em que é imaginária e carregada de conteúdo simbólico, a ideologia se materializa nos atos concretos, e as relações vividas, nela representadas, envolvem a participação do indivíduo – ou do grupo – em determinadas práticas, moldando as suas ações.



maneira de se relacionar com a cultura secular, estabelecendo a partir daí “perspectivas sobre o existencialismo, os filmes de Fellini e de Bergman, as letras de Led Zeppelin, e a arte de Jackson Pollack na época em que alunos de faculdades cristãs eram proibidos de assistir até mesmo filmes da Disney” (Keller, 2014, p. 222).

Sobre essa questão, Lima (2009, p. 11) ao tratar das relações entre a música religiosa *sagrado* e a *música secular*, apresenta uma abordagem parecida com a do *seguidor 1*:

Com certeza, os pontos em comum não as tornam homogêneas e, por causa disso, de maneira alguma deveria o cristão ter uma postura de acomodação diante de suas fontes de influência. A música secular e a cultura pertencem a esse universo e não devem nortear os princípios comportamentais daquele que busca segurança e autenticidade espiritual nestes tempos. Entretanto, não se pode negar a inevitável relação do homem com sua cultura e nem os pontos comuns existentes entre a cultura e o cristianismo³⁷.
(Lima, 2009, p. 11)

Mais do que criticar a performance artística de Cleverson, o que surge nos comentários são defesas de posturas relacionados à uma imbricação entre música e religião. Partindo disso, é preciso organizar o contexto da polêmica de acordo com os termos em que os atores estipulam, apontando nossa análise para os elementos que estão inscritos nos limites em que os discursos estabelecem. Com isso, teremos um conjunto eficiente de chaves que darão acesso ao teor do post de Cleverson e da substância que constitui o cerne dos posicionamentos dos seus interlocutores, ou seja, as possíveis perspectivas que os atores possuíam ao enunciar certas ideias.

Como elemento a orientar nossa abordagem, faremos um aporte do que se pode chamar de *biosemiose*, em particular, o conceito de *Umwelt* [traduzido por *mundo próprio* ou *automundo*] de Uexküll (1947). Apesar de seu enfoque nas questões biológicas, o conceito pode ter serventia nas questões que estamos tratando aqui. Uexküll defende que existe uma relação vital entre a maneira como cada organismo interpreta as coisas que ocorrem no seu mundo próprio (*Umwelt*) e seu mundo circundante (*Umgebung*), que ao

³⁷ Como já dissemos, essas questões não são recentes: Wittman (2011) aborda como os conflitos entre as interações que ocorreram entre jesuítas e indígenas no Brasil do século XVI e mostra como desde o início dos contatos, aconteceram negociações entre as esferas do sagrado e do secular e paralelamente, vozes – como a de Manuel de Nóbrega (1517-1570) – surgiram para reprovar essas relações.



mesmo tempo que interage com o organismo, é desdobrado a partir da percepção e do comportamento – o que confirma nossa escolha pelo emaranhamento que enfeixa elementos específicos, transformando-os em uma realidade que se organiza processualmente. Temos que, mais do que uma realidade dada, Uexküll convida o pesquisador a soprar uma bolha de sabão ao redor de cada criatura para que ela represente seu mundo, repleto de percepções que apenas ela conhece.

O termo *Umwelt* pode ser aplicado para destacar as diferentes formas de agir e de perceber no mundo, mundo esse formado pelo que ele chama de *mundo de percepção*, de caráter receptor e o *mundo de ação*, de caráter efetivador. O mundo de percepção seria tudo o que o sujeito percebe em seu entorno e que provoca em si uma série de sensibilidades que, depois de serem experienciadas, provocam uma ação no mundo formando assim um ciclo funcional que caracteriza o *mundo próprio*.

Independente do emaranhado com que estejam enfeixados, diante de um mesmo objeto – no nosso caso, diante dos mesmos enunciados – os seres estabelecem relações diferentes. O exemplo do carrapato pode indicar que a biologia seria a régua definidora do tipo de percepção que o organismo possui ou seja, ele estaria limitado pelas ferramentas biológicas que possui, entretanto, kantianamente falando, a) o organismo não funciona como uma máquina pois ele é capaz de se auto-organizar; e b) suas diferentes partes não são isoladas, mas formam uma unidade compacta: “a subjetividade é uma propriedade fundamental do organismo. Assim, todo animal vive um mundo particular de significação. O mundo-próprio, então, propõe sempre um sujeito que possui um ponto de vista particular no meio” (Souza, 2012, p. 19).

Basicamente, o conceito de *Umwelt* aponta para as percepções e experiências radicalmente distintas entre os seres, contudo, esses universos paralelos contam com elementos comuns. Em nossa investigação, a análise netnográfica terá a função de uma ferramenta extremamente eficiente para colorir o que chamaremos de *objetos de interesse*, ou seja, aquilo que organiza o *mundo próprio* dos atores. Uexküll utiliza o carrapato como exemplo meridiano de sua teoria:

Os carrapatos (Ixodinae), pequenos insetos relativos aos acarinos, se fixam em organismos de sangue quente para se alimentar. São capazes de viver sem alimento por muitos meses, mas necessitam de sangue para gerar ovos fecundados. Possuem apenas três receptores (“órgãos perceptivos”), que podem captar três diferentes



“signos perceptivos”: (1) signos olfativos causados pelo ácido beta-oxibutírico [ácido butírico], que pode ser encontrado no suor de todos os organismos de sangue quente; (2) signos táteis como o induzido pelo couro peludo dos mamíferos e (3) signos temperaturais produzidos pelo calor das áreas dérmicas lisas. Cada signo se refere a uma resposta específica iniciada pelo signo. (Uexküll, 2004, p. 26)

A esse respeito, temos que, para outro autor, a percepção do ácido butírico

é um sinal característico do mundo-próprio do carrapato, e é biologicamente relevante para ele. A ação do carrapato se dá a partir da percepção desse sinal, e de todos os sinais que estão em volta desse sujeito, o ácido butírico é o que tem relevância para sua sobrevivência. A percepção desse sinal característico se dá no mundo-de-percepção do carrapato e o comportamento a partir daí no mundo-de-ação (Souza, 2012, p. 16).

O *Umwelt* poderá ser pensado como ferramenta heurística para compreender as fontes, buscando compreender porque certos elementos discursivos serão supervalorizados em detrimento de outros. Assim como a música era relevante para o *Umwelt* de Cleverson, era a religião que estruturava os discursos de muitos dos seus interlocutores, mesmo que eles estivessem falando sobre o mesmo assunto. Não queremos assentar nossa abordagem na semiótica, mas podemos estabelecer que os aspectos sonoros não poderão ser considerados como “signos perceptivos” para muitos desses atores, o que nos faz repensar a maneira como eles recepcionam o *post* de Cleverson.

À medida em que os enunciados são estabelecidos – tanto por Cleverson quanto pelos seus interlocutores – poderemos identificar como as disputas entre a cultura religiosa e a cultura secular, as ideias teológicas, o capital simbólico que a participação do músico no programa traria e as demandas profissionais e cotidianas funcionam como “sinais característicos do mundo próprio”, nem sempre se conectando às intenções originais do autor do *post*. A religião, que para Cleverson poderia ser um elemento acessório, serviu de elemento fundamental para os discursos empreendidos pelos interlocutores e isso não pode ser ignorado pelo musicólogo. Pensar o *Umwelt* – desde que com os ajustes que



propomos – pode ajudar a definir como cada indivíduo percebe uma *qualidade* em certos feixes do enunciado, e com isso, estabelece sua própria compreensão de mundo.

A respeito dos *posts*, ou seja, os documentos-ação, Bloch (2001, p. 79) anota que “os textos ou os documentos [...], mesmo os mais aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los”, ou seja, as demandas surgem a partir do momento em que o pesquisador se depara com um problema e busca resolvê-lo. Diante disso, é necessário compreender em que nível os discursos, as práticas musicais e a recepção das obras artísticas se acoplam e para isso, a obra de Bakhtin (2011) nos indica caminhos possíveis. Para o russo, a palavra é o fenômeno ideológico por excelência e sua concretização só é possível quando incluída em um contexto histórico real: por ser ideológica, ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um *horizonte social*: existe sempre um interlocutor, ao menos potencial e o locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido.

Portanto, todo discurso é feito visando o *outro*, mesmo que ele não esteja presente ou identificado:

Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém. [...] Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação aos outro, isto pe, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. [...] A palavra é o território comum do leitor e do interlocutor. (Bakhtin, 2004, p. 113)

Os discursos também servem para afirmação de identidades, funcionando como

um recurso de que as pessoas lançam mão em suas vidas diárias, para interagir e se relacionar, para representar aspectos do mundo assim como para “ser”, para *identificar* a si e aos outros. Consequentemente, a linguagem é também resultado desse uso social. (Ramalho & Resende, 2014, p. 22)

Temos que os enunciados relacionados à música se apresentam enredados em um conjunto amplo de elementos que vão desde as relações de trabalho até conceitos



teológicos. Acreditamos que, diante da especificidade dos discursos que se apresentam, o musicólogo não pode ignorar a necessidade de encarar *netnograficamente* os enunciados concretos que se apresentam nas redes. Para a teoria dialógica, os enunciados concretos são formados pela parte material – verbal ou visual – e pelos contextos de produção, circulação e recepção e é justamente por isso que os discursos presentes nas redes sociais, ao lidarem com questões relacionados à música, devem ser tratados levando todo esse emaranhado de enunciados em consideração.

Esse tipo de compreensão norteia muitos dos procedimentos que estão presentes em diversos comentários presentes no post de Cleverson, porém, não temos condições de estabelecer um mapa definitivo sobre os diferentes argumentos utilizados nas postagens nem indicar como *todos* os seguidores tratam essa questão, porém, iremos indicar alguns dos *comentários resposta* e a partir deles, apontaremos algumas possibilidades de compreensão.

A [Redacted] Não entendo as pessoas muitos trabalham em empresas que o dono é maçonaria, da macumba ninguém critica, ai quando um músico toca com algum cantor do mundo, começar as críticas.
Curtir · Responder · 11 · 17 de setembro de 2016 às 13:17 · Editado

[Redacted] Fato man
Curtir · Responder · 1 · 17 de setembro de 2016 às 16:29

B [Redacted] Show... Parabéns!!!! Comentários de pensamentos ignorantes e limitados de inteligência e percepção são desconsiraveis!!!! Faça o que vc faz Cleverson como sempre com excelência!!!!
Curtir · Responder · 2 · 17 de setembro de 2016 às 16:43

[Redacted] Completamente apoiado, é isso aí
Curtir · Responder · 18 de setembro de 2016 às 11:22

C [Redacted] Isso aí Cleverson, você é referência, estilo Daniel na Babilônia, não liga para os caras não, duvido que um deles não aceitaria tocar em rede nacional.
Curtir · Responder · 9 · 17 de setembro de 2016 às 10:08

[Redacted] Te falar, cara... Eu não aceitaria não, mídia nenhuma me tira da promessa de Deus
Curtir · Responder · 2 · 17 de setembro de 2016 às 15:25

[Redacted] Pensamento diferente do meu, mas não tenho nada contra não
Curtir · Responder · 17 de setembro de 2016 às 18:30

[Redacted] Nada contra ele tocar com ela tô até assistindo apesar de naun assistir globo Mas comparar com Daniel aí já é de mais Daniel foi levado cativo foi obrigado
Curtir · Responder · 17 de setembro de 2016 às 23:17

D [Redacted] cleverson vc continua sendo referência pra mim, tive o prazer de estudar com vc e conhecer sua família e pude ver o compromisso que vc tem com Deus e sua família, antes da música, seu trabalho é esse pra vc continuar a levar os mantimentos pro seu lar, todos nós trabalhamos no meio secular, Deus me deu um talento na minha área em que atua profissionalmente, nem por isso deixo de ser luz na empresa que trabalho.
Isso aí vai lá e faça a diferença daquele serve a Deus e dos que não servem.
Parabéns mano, que Deus continue te honrando!!!
Curtir · Responder · 1 · 17 de setembro de 2016 às 15:19

[Redacted] Agora eu sei o por que da pegada top
Curtir · Responder · 1 · 18 de setembro de 2016 às 00:54

Imagem 3. Comentários matriz e comentários resposta à postagem intitulada Imagem 1.

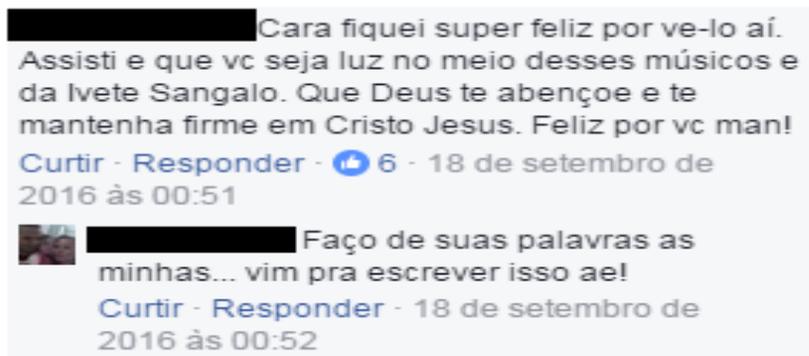


Imagem 4. Comentário matriz e comentário resposta à postagem intitulada Imagem 2.

Podemos perceber como o *Umwelt* desses indivíduos se estrutura: a perícia de Cleverson já seria uma pré-disposição de quem comenta, sem a necessidade de nenhum tipo de problematização. Já a religião, partícula secundária no post feito pelo músico, ganha corpo e se transforma no sinal característico do mundo próprio dos interlocutores, definindo a pauta que será discutida no decorrer dos comentários. A questão que se apresenta não é apenas porque a religião seria a pauta principal – é plausível pensar que ela poderia ter sido simplesmente deslocada, como de fato foi para Cleverson e Ivete –, mas porque dentre várias possibilidades, porque justamente *ela* foi a definidora dos enunciados. A resposta para isso está na conexão – estabelecida da parte do investigador, mas que se apresenta ignorada pelos que estabelecem os discursos virtuais – entre a estruturação do *contexto* em que essas interações ocorrem, na análise dos documentos e de seus *enunciados* e na identificação dos *emaranhados* que compõem a *Umwelt* dos atores. Como já pontuamos, mais do que dar respostas, queremos estabelecer as perguntas a serem feitas.

Nos comentários, Cleverson é identificado como uma *autoridade* cujo status se fundamenta na perícia com o instrumento: “Faça o que vc faz Cleverson como sempre com excelência”, “Isso ae Cleverson, você e referência” e “Você continua sendo referência pra mim”. Isso não ocorre *apenas* pelo poder da propaganda, mas pelo que Castro (2014) chama de *cacho de dados*: a credibilidade de uma informação encontrada na internet depende de outras confirmações feitas em outros meios. Para que a compreensão da imagem de Cleverson seja coerente com a imagem que se projeta no ciberespaço, é necessária a confirmação dessa mesma *autoridade* a partir das performances que o músico estabelece no mundo *off-line*.



Entretanto, o que se percebe é que em nenhum momento os comentários entram em detalhes sobre a performance de Cleverson *naquele dia*. Temos, portanto, a indicação de que os atores, ao se depararem com o produto do fazer artístico, ignoram qualquer tipo de reflexão *puramente* estética. O teor e o conteúdo dos comentários analisados indicam que, mais do que as relações entre os sons, são as relações de trabalho pautadas no binômio *prática profissional/religião* que norteiam a recepção dos indivíduos. Esse entendimento se conecta com o que Ingold (2015) chama de *malha*: para esse pesquisador, toda ação é resultado de uma interação de forças, pois as coisas estão imersas em uma espécie de campo de força criado pelas correntes do meio que as cerca. Em resumo, só é possível compreender a performance de Cleverson deixando de percebê-la como um objeto separado do meio, das mediações e das diversas linhas de malha em que ela ocorre.

Os comentários “você é referência, estilo Daniel na Babilônia”, “pude ver o compromisso que vc tem com Deus” e “Que Deus te abençoe e te mantenha firme em Cristo Jesus” refletem as conexões de Cleverson com a religião e só podem ser explicados por ela. Na malha que comporta a agência – ou seja, a performance de Cleverson – os atores não percebem vibrar *apenas* o fio da estética: o que ocorre é uma conjunção de linhas que vibram, sendo que uma delas é o fio que podemos chamar de *religião*. Isso faz todo o sentido, ao analisarmos como se organizam os discursos sobre a perícia, aqui entendida como *virtuosismo*:

Dentre os diversos conceitos que se têm sobre o músico, um que se destaca pela sua quase aceitação universal: é o de que o músico traz um talento, um “dom”, algo que é inato, de natureza quase sobrenatural. Não é por acaso que esse conceito, apesar de forte e bastante enraizado, seja específico dessa atividade humana. Tudo o que o homem ainda não consegue explicar ganha uma aura de sobrenatural, de algo recebido divinamente, ou de algo decorrente de questões biológicas. (Schoeder, 2004, p. 78).

Temos aqui uma conexão entre performance e religiosidade e é esse tipo de acoplamento que organiza uma boa parte da recepção das postagens de Cleverson, estabelecendo os contornos das interações entre esses atores. A partir do momento que alguns deles percebe que as posições defendidas – de maneira direta ou indireta – por Cleverson coadunam com os mesmos princípios que eles defendem na esfera privada,



muitos se sentem à vontade para potencializar afirmações e estabelecer, através dos posts, uma série de posições em um determinado campo.

Aqui, novamente a *virtualização* pois, muitos buscam nas ações que Cleverson estabelece no mundo *online* as credenciais para a validação de suas ações no ambiente *offline*. Um dos seguidores diz que teve aulas com Cleverson e na resposta, um outro seguidor diz “agora eu sei o por que da pegada top”, ou seja, o seguidor confirma que a boa performance artística do primeiro – *pegada top* nesse caso significa uma execução do instrumento acima da média – é decorrente da conexão com a referência, no caso, Cleverson. Em diversos outros comentários, os seguidores disseram que sofriam o mesmo tipo de crítica em suas comunidades religiosas e se posicionavam a favor de Cleverson. Em algumas postagens, fica claro o entendimento de que se Cleverson sofria esse tipo de censura, mesmo sendo um músico famoso, os desconhecidos poderiam esperar tolhimentos ainda piores.

Os que concordam com a atitude de Cleverson se baseiam em três pontos: o interdito deveria ser uma regra aplicada em outras profissões, não apenas para os músicos, que esse é um trabalho como qualquer outro e que ele seria um exemplo para todos os outros profissionais que atuam naquela situação específica. Por outro lado, o comentário que questiona a prática de Cleverson indica uma compreensão de que a “promessa de Deus” estaria condicionada a rígidos padrões de conduta e o músico, ao tocar música não religiosa, com pessoas não cristãs e em um ambiente que não é o de culto, estaria em estado de rebelião contra Deus e por isso, perderia a sua “promessa”.

Em um dos *comentários resposta* o seguidor cita o personagem Daniel, um dos maiores profetas da história judaica – e conseqüentemente cristã. Ele era um jovem que foi levado cativo para a Babilônia, após o rei Nabucodonosor atacar a cidade de Jerusalém em 605 a.C. Em diversas ocasiões, a lealdade ao seu Deus foi colocada à prova e em uma das suas histórias mais conhecidas, Daniel é sentenciado a morte na cova dos leões por defender sua fé. A comparação com Cleverson é utilizada por um dos seguidores, com o sentido de que ele estaria na *Babilônia* – nesse caso, Babilônia poderia ser tanto a Rede Globo quanto a banda da cantora Ivete Sangalo – mas teria condições de manter sua postura irrepreensível, assim como Daniel. Porém, um dos seguidores não concorda e acha a comparação forçada: “Mas comparar com Daniel aí já é demais”.



A identificação que um dos seguidores faz com a *luz* é sugestiva³⁸. Ela ocorre de maneira indireta pois o seguidor utiliza a intertextualidade para se alinhar ao tipo de situação em que Cleverson se encontra. Ele diz que “todos nós trabalhamos no meio secular” e ao apontar que Deus tinha lhe concedido um *talento* – ou seja, um dom específico de origem espiritual – ele defende que “nem por isso deixo de ser luz na empresa que trabalho”. As conexões nos parecem extremamente óbvias: Cleverson, assim como o seguidor, possui um talento dado por Deus e ao dizer “Isso aí vai lá e faça a diferença daquele [que] serve a Deus e dos que não servem” o seguidor estrutura a conexão com sua referência e confirma nossos pressupostos.

Na segunda postagem – *Imagem 2* – temos apenas um único comentário a ser analisado. O comentário *matriz* expressa felicidade por ver Cleverson participando do programa e deseja que ele seja *luz* enquanto estiver no meio dos músicos da banda: procedimento semelhante ao que ocorreu no que falamos sobre a postagem anterior. O comentário *resposta* apenas confirma o posicionamento do comentário *matriz*. Assim como um dos comentários da postagem anterior, nessa temos a presença de conceitos extraídos da Bíblia que servem como fundamento para as premissas dos seguidores da página: ao escrever que Cleverson seria “luz no meio desses músicos e da Ivete Sangalo” o seguidor em questão desvenda uma das questões que apresentamos alguns parágrafos atrás.

Diante disso, podemos inferir que a imagem de Cleverson que se estabelece nas redes sociais é a de um músico extremamente competente e cujas habilidades estariam acima da média, ao mesmo tempo em que ele seria um exemplo de cristão. Apesar do poder dessa imagem e do tipo de força gravitacional que ela imprime em algumas das interações analisadas, existem desvios, discursos que rejeitam a participação do músico no programa.

³⁸ Imagem 3, exemplo D. Metáforas envolvendo *luz* não são incomuns na Bíblia e os sentidos são os mais diversos. O significado que nos parece mais efetivo – tendo em vista o comentário do seguidor na postagem de Cleverson – seria oriundo de possíveis conexões entre passagens bíblicas como essas: “Vocês são a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade construída sobre um monte. E, também, ninguém acende uma candeia e a coloca debaixo da vasilha. Ao contrário, coloca-a no lugar apropriado e, assim ilumina a todos os que estão na casa. Assim brilhe a luz de vocês diante dos homens, para que vejam as suas boas obras e glorifiquem ao Pai de vocês, que está nos céus.” (Mateus 5:14-16). “Este é o julgamento: a luz veio ao mundo, mas os homens amaram as trevas, e não a luz, porque as suas obras eram más. Quem pratica o mal odeia a luz e não se aproxima da luz, temendo que as suas obras sejam manifestas. Mas quem pratica a verdade vem para a luz, para que se veja claramente que as suas obras são realizadas por intermédio de Deus.” (João 3:19-21). “Pois assim o Senhor nos ordenou: Eu fiz de você luz para os gentios, para que você leve a salvação até os confins da terra.” (Atos dos Apóstolos 13:47). O comentário se estrutura pela seguinte lógica: quem é cristão seria *luz* e quem não é cristão estaria em *trevas*. Cleverson portanto, seria a *luz* e todos os outros indivíduos seriam atingidos pela luz que está no músico. Os termos podem soar pejorativos e ofensivos para alguns, porém, para o autor do comentário orientar sua lógica pela dicotomia *luz x trevas* faz todo o sentido.



Porém, é necessário atentar que, mesmo essas negativas, ao mesmo tempo que questionam a conduta de Cleverson *nessa* situação, acabam confirmando a *virtualização* pois, em nenhum momento a perícia do músico é questionada, a crítica é direcionada para *aquela* situação específica e até mesmo quem discorda de Cleverson, concorda que ele, justamente por ser um *cristão exemplar*, deveria recusar compactuar com as práticas daquele ambiente.

Temos, portanto a influência da imagem pública de Cleverson – ele é reconhecido com um músico excepcional, influente e bastante requisitado por artistas de diversos nichos de mercado – influenciando o tipo de comentário que é entabulado pelos seguidores o que, longe de fragilizar sua posição diante do evento em questão, acaba fortalecendo-a pois nesse caso quem questiona também confirma e quem confirma acaba reforçando a imagem recebida. Nessas interações, todos comentários do tipo *matriz* apoiam a atitude de Cleverson. Já as respostas seguem diferentes linhas: dos seis comentários *resposta* temos três que concordam com a atitude de Cleverson, dois que discordam, um que concorda em parte e um comentário que não apresenta nenhum posicionamento sobre a questão.

Paralelamente a isso, presenciamos que, nesse caso, dois eixos fundamentam e dão lastro à recepção do evento em si: em menor grau, a perícia no instrumento e em maior grau, o seu status de *cristão exemplar*, justamente os mesmos eixos que organizaram o discurso de apresentação do músico feito pela cantora Ivete Sangalo. Isso viabiliza a utilização do conceito de *virtualização*, já que a imagem transmitida a partir de certos posicionamentos no *ciberespaço*, de diferentes formas acabam sendo assimiladas pelos seus *seguidores* nos diversos contextos e cenários em que eles transitam. Ainda sobre as interações, elas seguem dois caminhos: *seguidor-postagem* e *seguidor-seguidor*: como em nenhum momento a página de Cleverson respondeu a qualquer comentário feito nas postagens, a interação *artista-seguidor* não ocorre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletirmos sobre como um artista se posiciona no ambiente virtual, foi necessário compreender as características do chamado *ciberespaço* e o funcionamento dos mecanismos que compõem a *virtualização* e as *interações* que ocorrem nesse ambiente. Identificamos que os discursos empreendidos nas redes sociais são transpassados em cinco sentidos: a) pela imagem pública que é construída *fora* das redes sociais; b) pela imagem pública que é construída em uma rede social; c) pela confirmação do *online* a partir do *off-*



line e do *online* a partir do *off-line*, numa operação de reforço de ambos os sentidos; d) pelas premissas oriundas de *ideologias* – caso da religião – e também e) pelas condições imediatas – poderíamos chamar de *contexto* – em que as interações ocorrem.

Conceituaremos a participação de Cleverson no programa como um *acontecimento*, uma aparição que suscita tensões, solapa esquemas estáveis, causa “horror e o espanto”, uma intrusão traumática de algo que permanece inaceitável para uma certa visão de mundo predominante pois em sua excentricidade, modifica o arcabouço pela qual indivíduos percebem e se envolvem com o mundo³⁹. Nossa proposta, ao indicar que Cleverson seja compreendido como um *acontecimento* é indicar que uma *ação* ocorrida em um *instante*, ao ter sua existência confirmada diante de um horizonte de experiências e, ao ser interpretada como algo que produz efeitos – espalhando rastros no tempo e recebendo do(s) indivíduo(s) uma importância específica – dá origem a um *acontecimento*. Por extensão, toda leitura histórica que se baseia nessa operação “não é mais redutível ao acontecimento estudado, mas considerada em seu vestígio, situada numa cadeia acontecimental”, ou seja, qualquer discurso sobre o acontecimento “conota uma série de acontecimentos anteriores, o que dá importância à trama discursiva que os religa no enredamento” (Dosse, 2013, p. 207).

Portanto, ao ser inserido em uma *trama*, o acontecimento atravessa diferentes outros acontecimentos, registrados em diferentes temporalidades, conectando o tempo do indivíduo a temporalidades maiores, a contextos maiores, inserindo-o no pulsar da historicidade, possibilitando a *ação*, compreendida como o enraizamento derradeiro da atividade de temporalização. É necessário indicar que o acontecimento precisa ser compreendido em sua relação com diversos elementos, desde as complexidades que estruturam as durações mais longas, passando pelas conjunturas, pelos rastros que ele deixa nas gerações.

Sewell (2017, p. 231) indica que um acontecimento seria “uma sequência ramificada de ocorrências” que são reconhecidas como algo “notável” pelos contemporâneos e que resulta em uma “mudança de estruturas”. Por essa via teórica, um acontecimento constituiria uma “virada”, uma mudança nas “estruturas que governam a conduta humana.

³⁹ Ingold (2017, p. 125-126) chama atenção para a capacidade de se abrir para o mundo através do *espanto*, um sentimento de admiração oriundo de perceber o nascimento de *um* mundo e que, em contrapartida, impulsiona o indivíduo à *ação*: “Em contrapartida, os que estão verdadeiramente abertos para o mundo, embora perpetuamente espantados, nunca estão surpreendidos. Se esta atitude de espanto sem surpresa os deixa vulneráveis, também é uma fonte de força, resistência e sabedoria. Pois, ao invés de esperarem que o inesperado ocorra, e de serem apanhados em consequência disso, ela os permite responder, no mesmo momento, ao fluxo do mundo com cuidado, julgamento e sensibilidade”.



Entender e explicar um acontecimento, portanto, é especificar qual a mudança estrutural que ele ocasiona” (Sewell, 2017, p. 222). Ao mesmo tempo, um acontecimento incita um agir, seja no espaço público, seja no espaço simbólico: um modificar o mundo nos moldes de Ricoeur (2010, p. 168) quando ele diz que “os acontecimentos são o que os seres atuantes fazem ocorrer e, conseqüentemente, partilham a contingência própria à ação. [...] O os acontecimentos são o que os indivíduos fazem ou sofrem”.

Coutinho (2011) aponta que todo fato artístico também é um fato político, pois expressa no plano do discurso, diferentes conteúdos e ideias, que apesar de não serem declaradamente políticos, constituem *lôcus* de linguagens ou formas de expressão que conferem identidade a diversos grupos sócio culturais, como por exemplo, nação, comunidade e determinados grupos comportamentais. Com relação a isso, o caso de Cleverson é emblemático pois mostra de maneira efetiva como a compreensão dos limites entre o sagrado e o profano no ofício artístico, longe de serem questões de tempos passados ainda estão presentes no ambiente hodierno.

As interações que foram analisadas aqui ocorreram no *ciberespaço*, porém, são oriundas de tensões que se arrastam por séculos e que dificilmente chegarão a um termo. Apesar da dificuldade em categorizar de forma eficiente as relações e as desconexões entre o que é arte *religiosa* e o que seria arte *secular*, acreditamos ter tocado em pontos nevrálgicos dessa problemática que foi abordada a partir do contexto da chamada *pós-modernidade* e das questões que estão em seu bojo. A partir de uma análise baseada – mas não definida em sua totalidade – pelos procedimentos da netnografia, identificamos de que forma um artista participa de sérias disputas envolvendo ideologias que, se não estruturam mundos de maneira totalizante, imprimem uma força gravitacional tamanha nos indivíduos que chega ao ponto de influenciar suas atuações dentro e fora das redes sociais.

Ouçamos novamente Uexküll:

O carrapato permanece inerte debaixo da ponta de um galho no mato. Sua posição permite-lhe despencar sobre um mamífero transeunte. Não há estímulo de todo ambiente que ele possa receber. Então se aproxima o mamífero de cujo sangue ele precisa (como alimento) para gerar sua progênie. E agora algo verdadeiramente estupendo acontece: de todos os fatores estimulantes produzidos pelo corpo mamífero apenas três – em uma



sequência específica – se tornam estímulos. Fora do mundo superproporcional, o carrapato é circundado por três brilhos estimuladores (signos perceptivos) como sinais luminosos no escuro e servem ao carrapato como faróis que infalivelmente o dirigem rumo a sua vítima. Não há dúvida de que esses são reflexos que sucessivamente substituem um ao outro e são induzidos por efeitos respectivamente físicos e químicos objetivamente mensuráveis. Aqueles, contudo, que se contentam com essa afirmação e acreditam que esta seja a solução do problema mostram tão-só que não viram o problema como um todo. O ponto em questão não é o estímulo químico do ácido butanóico, nem o estímulo mecânico (induzido pelo couro peludo), nem o estímulo temperatural, mas apenas o fato que daquelas centenas de fatores estimulantes produzidos pelo corpo mamífero somente três deles se tornaram portadores de pistas perceptíveis para o carrapato, o que levanta a questão ‘Porque só esses três e nenhum outro?’. (Uexküll (2004, p. 26-27)

Aqui chegamos ao ponto postremo de nosso texto: uma análise musicológica que encare os problemas localizados no ciberespaço, deve levar em consideração não apenas a *performance*, ou arrematar sua investigação com uma análise dos elementos estritamente sonoros – aponto para o esquema trifásico *harmonia-melodia-ritmo*, já ultrapassado porém constantemente utilizado nas análises musicais hodiernas – de uma performance ou obra musical, mas deve perceber o tecido socio-cultural, a “textura formada de uma miríade de finos fios firmemente entrelaçados” que, apesar de aparentar “uma superfície coerente e contínua” ou de aparentarem ser constituídos de “emaranhados em relações” na verdade, são eles próprios emaranhados (Ingold, 2015, p. 141).

A netnografia nos permitiu identificar que em certos casos, mais do que os sons, existem um complexo de elementos – que como já dissemos estão enfeixados – e que precisam ser *coloridos* para, dessa forma, serem percebidos pelo investigador e *peripasso* analisados de maneira eficiente. Temos, portanto, a possibilidade de analisar performances específicas visando a compreensão de eventos particulares a partir do manejo de um ferramental analítico eficiente. Não nos pareceu ser o caminho analítico mais operativo analisar a performance de Cleverson sem dar atenção a todo o emaranhado que constitui



sua atividade, sua ação nas redes e sua fé e essa abordagem pode ser aplicada à outros objetos em diferentes contextos. Diante das questões indicadas, encerramos nossa contribuição ao presente volume desta portentosa publicação, remetendo-nos às palavras de Volpe (2007): urge a necessidade de uma musicologia que, lidando com velhas práticas inscritas em um mundo de singularidades, interaja com nupérrimos aliados, visando potencializar-se ainda mais como disciplina e com isso, granjeando a resolução de problemas hodiernos.



REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. *Textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- Althusser, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1974.
- Amaral, Adriana; Natal, Geórgia; Viana, Lucina. “Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital”. *Sessões do imaginário. Cinema. Cibercultura. Tecnologias da imagem* (Porto Alegre: Famedcos/PUCRS), n. 20, p. 34-40, 2008.
- Araújo, Samuel. “Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: Polifonia ou Cacofonia?”. *Música e Cultura*, v. 6, p. 17-27, 2011.
- Bakhtin, Michael. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- Bakhtin, Michael. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- Barre, Jorge de La. “Sociologia e Etnomusicologia: um diálogo”. *Revista Antropolítica* (Niterói) n. 32, p. 115-128, 2012.
- Barros, Frederico. “A ‘interação’ musica: considerações sobre um experimento com compositores e ouvintes”. In: *IX Reunião de Antropologia do Mercosul*. Curitiba, 2011. Disponível em <https://ufrj.academia.edu/fredericobarros>. Acesso em 1 fev. 2017.
- Bastos, Rafael José de Menezes. “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. *Revista Antropologia em Primeira Mão*, n. 1, p. 4-20, 2004.
- Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- Blanning, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Blumer, Herbert. “A sociedade como interação”. In: Coelho, Maria Claudia. *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 75-90.
- Carvalho, Olívia Bandeira de Melo. “Música gospel: aproximações e conflitos entre o sagrado e o secular”. In: *Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Natal, 2014, p. 1-20. Disponível em http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401634827_ARQUIVO_ABA_2014.pdf. Acesso em 7 fev. 2017.
- Castro, Carolina Silva Coelho. *Organização.Com: O uso das mídias sociais como canais de construção da imagem das organizações*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Organizacional). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. 2014.



Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2014.

Coelho, Maria Claudia. “Apresentação”. In: Coelho, Maria Claudia. *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 13-45.

Coutinho, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

Cunha, Magali do Nascimento. *Vinho Novo em odres velhos: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religiosos evangélico do Brasil*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

Dosse, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador*. São Paulo: EdUnesp, 2013.

Duprat, Régis. “A musicologia à luz da hermenêutica”. *Claves* (Universidade federal da Paraíba), n. 3, p. 7-19, 2007.

Ferro, Ana Paula Rodrigues. “A Netnografia como metodologia de pesquisa: um recurso possível”. *Educação, gestão e sociedade* (Revista da Faculdade Eça de Queiroz). Ano 5, n. 19, p. 1-5, 2015.

Fragoso, S.; Recupero, R; Amaral, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

Germano, Luana. *Marketing pessoal: a consolidação de imagem e da reputação nas mídias sociais*. Monografia (Bacharelado Comunicação Social e Relações públicas). Centro Universitário Univates, Lajeado, 2014.

Guazina, Liziane. “O conceito de Mídia na Comunicação e na Ciência Política: Desafios interdisciplinares”. *Revista Debates* (Porto Alegre), v. 1, n. 1, p. 49-64, 2007.

Hennion, Antoine. “Pragmática do Gosto”. *Desigualdade & Diversidade* (Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio), n. 8, jan/jul 2011, p. 253-277

Hine, C. *Virtual Ethnography*. London: SagePublications, 2000.

Ingold, Tim. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres New York: Routledge, 2011.

Ingold, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

Keller, Timothy. *Igreja centrada: desenvolvendo em sua cidade um ministério equilibrado e centrado no evangelho*. São Paulo: Vida Nova, 2014.



- Kotler, Philip. *Administração de Marketing*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 1996.
- Kozinets, Robert. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage, 2010.
- Kozinets, Robert. “The field behind the screen: using netnography for marketing research in online communities”. *Journal of Marketing Research*, n. 39, p. 61-72, 2002.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- Lévy, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Lima, Valdecir Simões. “O cristão, a cultura e a música secular”. *Kerygm@*, ano 5, n. 1, p. 5-19, 2009.
- Mariano, Ricardo. “Os neopentecostais e a teologia da prosperidade”. *Novos Estudos (CEBRAP)*, n. 44, p. 22-44, 2016.
- Martino, Luis Mauro Sá. *Teoria das Mídias Digitais: Linguagens, Ambientes e Redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- Mendonça, Joêzer. *Música e religião na era do pop*. Curitiba: APPRIS, 2014.
- Montardo, Sandra Portella & Passerino, Liliana Maria. “Estudos dos blogs a partir da netnografia: possibilidades e limitações”. *Novas tecnologias da educação (CINTED-UFRGS)* v. 4, n. 2, p. 1-10, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. 1883. São Paulo: Hemus editora, 1985.
- Novelli, Márcio. “Do Off-line para o On-line: a netnografia como um Método de Pesquisa ou o que pode acontecer quando levamos a Etnografia para a Internet”. In: *Anais do XXXIV Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro, 2010, p. 1-17.
- Pinto Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia (São Paulo, USP)*, v. 44, n. 1, p. 221-285, 2001.
- Polianov, Beatriz. “Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet”. In: *Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Manaus, 2013, p. 1-15.
- Porto, Camila. *Facebook: Marketing*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF, 2012.
- Recuero, Raquel. *Comunidades em Redes Sociais na Internet: Proposta de tipologia baseada no Fotolog.com*. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.



Recuero, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Coleção Ciberultura. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 vols. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010.

Said, Edward W. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Santos, Flávia Martins dos & Gomes, Suely Henrique de Aquino. *Etnografia virtual: análise dos procedimentos metodológicos observados em estudos empíricos de ciberultura*. In: *Anais do VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura*. 2013. Sem paginação. Disponível em http://www.abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_1_Educacao_e_Processos_de_Aprendizagem_e_Cognicao/26054arq02297746105.pdf. Acesso em 31 jan. 2017.

Schoeder, Silvia Cordeiro. “O músico: desconstruindo mitos”. *Revista da ABEM*, n. 10, p. 109-118, 2004. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/368>. Acesso em 1 fev. 2017.

Seeger, Anthony. “Etnografia da música”. *Cadernos de campo* (São Paulo), n. 17, p. 1-348, 2008.

Sewell, William Hamilton: *Lógicas da história: teria social e transformação social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

Simmel, Georg. “A tríade”. In: Coelho, Maria Claudia. *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 45-74.

Souza, Elaine Cristina Borges. *A teoria de mundo-próprio de Jakob Von Uexküll: entre a metafísica e o naturalismo*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

Tavares, Wellington & Paula, Ana Paula Paes de. “A Netnografia como possibilidade metodológica para estudos no campo da EAD”. In: *ESUD 2014 – XI Congresso Brasileiro de Ensino Superior a Distância*. Florianópolis, 2014, p. 1622-1636.

Travassos, Elizabeth. “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil”. In: *Anais da XV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, 2002, p. 73-86. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/88>. Acesso em 1 fev. 2017.



Uexküll, Thure Von. “A teoria da *Umwelt* de Jakob Von Uesküll”. *Galaxia, revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura*. São Paulo: Educ, n. 7, p. 19-48, abril 2004.

Vip, Andréia. *Em nome de quem? A bancada evangélica e seu projeto de poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Volpe, Maria Alice. “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”. *Debates* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio), p. 113-137, 2004.

Volpe, Maria Alice. “Por uma nova musicologia”. *Música em Contexto* (Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília), v. 1, n. 1, p. 107-122, 2007.

Volpe, Maria Alice. “Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea”. In: Volpe, Maria Alice (org.). *Teoria, crítica e música na atualidade* (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, v. 2, [2011]2012, p. 157-163.

Volpe, Maria Alice. “Análise musical: intra e interdisciplinaridade”. In: Coelho de Souza, Rodolfo (org.). *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto "Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia Histórica, da Composição e das Práticas Interpretativas"*. Ribeirão Preto: USP-RP, 2012, p. 76-80.

Volpe, Maria Alice. “Teorias analíticas, críticas e culturais da música: conceitos, termos e apropriações interdisciplinares”. In: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise musical "Teoria e análise musical em perspectiva didática"*, Florianópolis, 2017, p. 169-178.

TIAGO DOS SANTOS DE SOUZA é músico (baterista) e doutorando em Musicologia (UFRJ). Mestre em Musicologia pela UFRJ e Historiador (UERJ). Atua profissionalmente desde 2007, acompanhando artistas e realizando oficinas, workshops e masterclasses. É professor de música na Starling Academy of Music (RJ) e na rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro. Também faz parte do corpo de colunistas do site *ritmismo.com*, da revista *Modern Drummer Brasil* (a mais tradicional publicação sobre bateria e percussão publicada no Brasil) e integra o *Casoy*, grupo musical que tem realizado shows em todo o Brasil com um repertório misturando jazz, MPB e rock.