

Prática e aprendizagem musical em rodas de choro: um estudo sob a perspectiva das comunidades de prática

Comunicação

GTE 01 – Abordagens etnográficas de modos de aprendizagem musical

Pedro Ricardo Vicini Araujo
Universidade Estadual do Paraná – Unespar
pedro.ricardo.vicini@gmail.com

Flávio Denis Dias Veloso
Universidade Federal do Paraná – UFPR
flavioveloso@ufpr.br

Resumo: O presente artigo apresenta um recorte de uma pesquisa que investigou a prática e a aprendizagem musical em rodas de choro. Como fundamentação teórica, adotamos a teoria social da aprendizagem proposta por Etienne Wenger (1952-), com foco no constructo comunidades de prática – isto é, grupos de pessoas que compartilham um interesse comum por determinada atividade e que, por meio de interações socioculturais frequentes, desenvolvem e aprimoram seus conhecimentos e habilidades nessa área. O objetivo foi investigar aspectos da prática e da aprendizagem musical de instrumentistas em uma roda de choro, entendendo-a como uma comunidade de prática musical. Para tanto, foi conduzida uma etnografia que envolveu entrevista de grupo focal, gravação audiovisual e observação em campo. Os resultados permitiram identificar os elementos que caracterizam a roda de choro enquanto comunidade de prática musical, evidenciando como as atividades do grupo são desenvolvidas e como os participantes se organizam para a realização das rodas. Também foi possível observar fatores relacionados à aprendizagem social e ao engajamento significativo — do ponto de vista artístico, sociocultural e socioemocional — de instrumentistas nas práticas musicais coletivas no domínio do choro. Espera-se que as reflexões aqui apresentadas contribuam para o fortalecimento da prática do choro em espaços educativos, considerando que os benefícios dessa prática coletiva e informal podem enriquecer a formação de estudantes de música em diferentes contextos.

Palavras-chave: Rodas de Choro; Comunidades de Prática; Aprendizagem Informal.

Introdução

O choro (ou chorinho), gênero musical brasileiro, envolve práticas musicais comumente realizadas em conjunto, podendo ser em grupos pré-definidos ou em rodas de choro abertas. Tanto grupos quanto rodas de choro podem contar com diferentes formações

instrumentais e vocais. No presente trabalho, compreendemos “grupo de choro” como um conjunto instrumental/vocal com membros que atuam regularmente na produção artístico-musical. As “rodas de choro”, por sua vez, são entendidas como espaços de prática que se constituem como um evento no qual podem se reunir um grupo central juntamente com outros grupos e/ou musicistas para a prática coletiva e pública do choro.

Nas rodas, todos se reúnem por um motivo em comum: interpretar choros (como são chamadas as obras do gênero), prática que requer, entre outros saberes, habilidades criativas, interpretativas, estilísticas e técnicas. Merece destaque também a capacidade de trabalho em grupo, tendo em vista os diversos agrupamentos sociomusicais que a interpretação do choro pode demandar. As rodas podem ser realizadas de forma eventual/sazonal ou envolver encontros periódicos, muitas vezes semanais. Esses eventos podem contar com a mediação de um ou mais musicistas, mas não demandam obrigatoriamente um papel de liderança.

No que concerne à aprendizagem, as rodas de choro são caracterizadas, entre outros aspectos, por práticas informais. Esse tipo de aprendizagem envolve uma série de experiências pautadas na interação direta com o meio sociocultural. Autoras como Green (2012) e Arroyo (2001) abordam algumas das práticas informais características da música popular, destacando iniciativas de criação musical (arranjos e improvisações), transmissão oral – envolvendo ensinamentos compartilhados no próprio fazer musical, na prática, passando de musicista para musicista, sustentando a aprendizagem musical por meio das interações sociais –, e de independência do material musical notado, valorizando a habilidade de “tocar de ouvido”.

Nem sempre as atividades artístico-musicais nas rodas de choro envolvem remuneração ou qualquer recompensa material – sobretudo no caso das rodas abertas, onde muitas vezes o retorno consiste no prazer de fazer música, de “chorar” em grupo, e manter as relações sociomusicais com os membros ali presentes. Além disso, o interesse em promover o desenvolvimento musical (individual e coletivo) se revela como importante fator motivacional que sustenta o engajamento dos musicistas em comunidades de choro.

Partindo do exposto, é possível relacionar as rodas de choro com o conceito de comunidade de prática, oriundo da teoria social da aprendizagem – proposta por Etienne

Wenger (1952-). Segundo o autor, comunidades de prática são “grupos que compartilham um interesse ou uma paixão por algo que fazem e aprendem como fazer melhor à medida que interagem regularmente” (Wenger *apud* Torres; Araújo, 2009, p. 2). As comunidades são formadas por pessoas interessadas em processos de prática e aprendizagem coletiva em um determinado contexto e domínio.

Segundo Torres e Araújo (2009), para que um grupo musical seja considerado uma comunidade de prática, é preciso que contemple três elementos: (1) o domínio (contexto específico, a exemplo das práticas interpretativas do choro), (2) a comunidade (agrupamentos sociais que atuam no domínio) e (3) a prática (experiências no domínio vivenciadas pelos membros da comunidade). A partir desses elementos, vemos que as rodas de choro apresentam potencial para serem entendidas como uma comunidade de prática musical.

O objetivo definido para esta pesquisa foi investigar aspectos da prática e da aprendizagem musical de instrumentistas em uma roda de choro, entendendo-a como uma comunidade de prática musical. Para alcançar esse objetivo, adotamos o método etnográfico, com a utilização de entrevista de grupo focal, gravação audiovisual e observação em campo – procedimentos conduzidos pelo primeiro autor, na condição de pesquisador-participante (cavaquinista da roda). O público-alvo deste estudo foi composto por instrumentistas integrantes de grupos e/ou frequentadores de rodas de choro da cidade de Curitiba, Paraná.

Aprendizagem social e as comunidades de prática

A teoria das comunidades de prática – postulada por Etienne Wenger (1952-) – é o elemento central da fundamentação desta pesquisa. As comunidades são formadas por pessoas interessadas em práticas e aprendizagens socialmente situadas, as quais atuam com regularidade e engajamento em um determinado domínio de produção cultural (Wenger, 1998) – a exemplo das práticas de choro (Bertho, 2019).

Três elementos são fundamentais para caracterizar as comunidades, sendo eles: a) o **domínio** – o interesse em saberes compartilhados, valorizados pela comunidade, que distinguem os membros de outras pessoas – a exemplo da prática do choro; b) a *comunidade* – em busca dos interesses no seu domínio, os membros se engajam em atividades conjuntas,

ajudam uns aos outros e compartilham informações e experiências; c) a *prática* – na comunidade, os membros são praticantes que desenvolvem um repertório compartilhado de recursos, vivências, ferramentas e formas de superar desafios da prática de modo cooperativo. A combinação desses três elementos constitui uma comunidade de prática, e é pelo desenvolvimento deles que se cultiva uma comunidade (Torres; Araújo, 2009).

Além desses três elementos, Wenger defende que uma comunidade de prática é constituída por três dimensões, a saber: (i) *engajamento mútuo*: interação entre os membros, marcada por fatores como colaboração, diversidade e negociação de significados e sentidos; (ii) *empreendimento conjunto*: compromisso compartilhado em torno de objetivos comuns, delineado a partir de acordos sobre o que fazer, como e por quê; (iii) *repertório compartilhado*: conjunto de recursos (linguagem, ferramentas, hábitos, símbolos) desenvolvidos ou adaptados pela comunidade ao longo do tempo (Farah, 2014).

Além dos elementos e das dimensões das comunidades de prática, Wenger (1998) elaborou cinco níveis de participação e pertencimento, quais sejam: (1) grupo nuclear, (2) adesão completa, (3) participação periférica, (4) participação transacional e (5) acesso passivo (Quadro 1).

Quadro 1: Comunidades de prática – níveis de participação e pertencimento.

1) Grupo nuclear	Pequeno grupo no qual a paixão e o engajamento energizam a comunidade.
2) Adesão completa	Membros que são reconhecidos como praticantes e definem a comunidade.
3) Participação periférica	Pessoas que pertencem à comunidade. Mas, por estarem iniciando a prática e o compromisso pessoal com a comunidade, apresentam-se menos engajadas.
4) Participação transacional	Pessoas de fora da comunidade que interagem com ela ocasionalmente para receber ou prover um serviço, sem se tornar um membro da comunidade.
5) Acesso passivo	Grande número de pessoas que têm acesso aos artefatos e produtos culturais elaborados pela comunidade.

Fonte: baseado em Wenger (1998), Torres e Araújo (2009) e Farah (2014).

Com a teoria das comunidades de prática, Wenger propõe uma perspectiva onde aprendemos a partir dos nossos contextos de vida e experiências socioculturais no mundo, reforçando a ideia de que aprender é um processo inerente ao ser humano e suas interações. Aprender é um fenômeno social (Wenger, 1998).

Método e resultados

Uma etnografia em uma roda choro

A etnografia consiste em um delineamento metodológico voltado à compreensão de grupos sociais em seus contextos, considerando suas instituições, interações sociais, práticas culturais, objetos produzidos, sistemas de crenças, entre outros fatores (Angrosino *apud* Ataides; Oliveira; Silva, 2021). A partir desse método, definimos o contexto, as ferramentas e as estratégias de pesquisa, conforme descrito a seguir.

I. Contexto e participantes da pesquisa¹: Trata-se de uma roda de choro composta, em sua maioria, por participantes oriundos da disciplina Prática de Choro em Conjunto de um conservatório da cidade de Curitiba, Paraná. Apenas três membros — o regional principal, responsável por manter a roda caso não compareçam outros participantes — recebem contribuição financeira pela prática. Na maior parte das vezes, porém, a roda se enche de convidados e músicos da região interessados na prática musical coletiva, sem remuneração. Nessa roda, não são compartilhados ensinamentos sob uma perspectiva pedagógica formal. A prioridade é tocar choro em grupo, e seus membros aprendem e se desenvolvem a partir da prática e de princípios da aprendizagem informal.

II. Coleta de dados: Foram utilizados os seguintes instrumentos de coleta – entrevista coletiva (grupo focal) com os musicistas (Quadro 2), observação presencial das práticas (registrada em diário de campo) e gravação audiovisual de uma roda de choro.

Quadro 2: Roteiro da entrevista de grupo focal.

I. Conhecendo o perfil dos entrevistados (respostas individuais)

1. Qual é a sua idade e há quanto tempo toca seu instrumento?
2. Há quanto tempo toca choro e, em poucas palavras, como começou?

II. Conhecendo o grupo/roda e o envolvimento dos seus participantes (respostas coletivas)

3. Há quanto tempo o grupo desenvolve as suas práticas? Como começou?
4. Ao longo das atividades do grupo (do início até o momento), quais foram os principais desafios enfrentados?
5. Como são organizados os materiais/repertórios para a prática?

III. Explorando aspectos específicos das comunidades de prática (respostas coletivas)

¹ No tocante aos **procedimentos éticos**, as informações referentes aos participantes deste estudo foram mantidas em absoluto sigilo, assegurando-se o anonimato dos colaboradores da pesquisa, dos seus grupos de choro e instituições de vínculo.

6. Considerando as funções desempenhadas pelos participantes, quais são os papéis assumidos pelos musicistas?
Exemplo: coordenar as atividades, definir agenda, selecionar repertório, participar enquanto intérprete, providenciar instrumental e demais recursos...
7. Existem preocupações a respeito do desenvolvimento das habilidades musicais dos musicistas participantes?
Exemplo: músicos mais experientes ensinando músicos iniciantes.
8. O que sustenta o engajamento do grupo para a realização das rodas de choro?

Fonte: os autores.

III. Seleção e análise dos dados: Transcrição textual da entrevista, organização e seleção dos dados. Criação de categorias de análise com base no referencial teórico. Organização e seleção dos dados das observações realizadas em campo. Interpretação dos dados em diálogo com a literatura especializada.

O primeiro autor do presente artigo atuou como pesquisador-participante, visto que, na posição de cavaquinista, participa regularmente das atividades da roda de choro investigada. Entendendo como infrutífera e utópica a busca por uma imparcialidade no desenvolvimento de pesquisas dessa natureza, os autores, em função da integridade na produção acadêmico-científica, mantiveram rigor ético e metodológico na condução do estudo em campo empírico e na análise dos dados.

Conhecendo a roda de choro enquanto uma comunidade de prática

O grupo investigado consiste em uma roda de choro aberta que acontece regularmente em um dos centros culturais da cidade de Curitiba. Essa roda conta com o subsídio de um estabelecimento que a acolhe, fornecendo equipamentos de som, energia elétrica, mesas, cadeiras e um cachê, destinado ao regional principal (núcleo da roda). O regional faz parte do *grupo nuclear* e é formado por um instrumento solista, um acompanhador (cordas) e um pandeiro, que precisam estar presentes em todas as rodas para garantir sua realização. O grupo conta ainda com outros integrantes nucleares e musicistas de *adesão completa*, que apreciam tocar choro e participam frequentemente dos encontros. Grande parte desses participantes são alunos oriundos da prática de choro promovida por um conservatório da cidade.

Com anos de atividade, a roda se tornou uma das mais frequentadas da Curitiba, sendo valorizada por músicos experientes que participam de forma transacional, visitando e se integrando aos encontros — o que enriquece a experiência geral dos participantes. A roda

também é frequentada por iniciantes, em uma dinâmica de participação periférica, na qual os membros se desenvolvem, aprendem normas e tradições da roda, criam vínculos e praticam o repertório.

A coleta de dados foi realizada no segundo semestre de 2024, durante uma roda de choro aberta. Era uma tarde de sábado ensolarada e a roda estava cheia. A entrevista grupal foi conduzida com os sete participantes que permaneceram até o final da roda (Quadro 3). Além da entrevista, também foram feitas anotações em um diário de campo e realizada uma gravação audiovisual durante o desenvolvimento das atividades daquela tarde.

Quadro 3: Perfil e experiências musicais dos participantes da pesquisa.

Participantes	Perfil e experiências musicais no âmbito do choro
1) Violonista, masculino, 37 anos.	Toca violão há vinte anos e choro há onze. Oriundo da prática de choro do conservatório, também é formado em bacharelado no instrumento, possui uma pós-graduação e participa de festivais de música com a temática violão e choro.
2) Saxofonista, masculino, 27 anos.	Toca saxofone tenor há cinco anos. É oriundo da classe de saxofone e da prática de choro do conservatório. Participa de festivais de choro.
3) Cavaquinista², masculino, 70 anos.	Começou tocando violão, mas toca cavaquinho há nove anos. Pratica choro desde o início de seus estudos no instrumento. É oriundo da prática de choro do conservatório. Participa de festivais e eventos de choro na cidade.
4) Pandeirista, masculino, 39 anos.	Toca pandeiro há cinco meses. Começou no choro com o violão, depois passou para o clarinete e, atualmente, também toca pandeiro. Toca choro há dois anos. É aluno de um curso de graduação em música, onde participa de outra roda de choro. Participa de festivais e eventos de choro na cidade.
5) Guitarrista, masculino, 54 anos.	Toca guitarra há quarenta anos. Ao longo de sua trajetória, integrou alguns grupos que tocavam choro, embora não estudasse o gênero com frequência. Recentemente, decidiu manter um repertório e se aprofundar no estudo do choro. Participa de diversos eventos musicais na cidade, alguns deles com foco no choro.
6) Flautista, feminino, 44 anos.	Toca flauta transversal há dezoito anos. É oriunda da classe de flauta e da prática de choro do conservatório.
7) Bandolinista, masculino, 29 anos.	Toca bandolim há dois anos, mas iniciou sua trajetória no choro com o eufônio. É formado em um curso de graduação em música e é oriundo da classe de bandolim do conservatório. Participa de festivais e diversos outros eventos de choro.

Fonte: dados da pesquisa.

Explorando a roda de choro e suas práticas

Para que um grupo social se enquadre no conceito de comunidade de prática, é preciso que os membros pratiquem coletivamente em determinado domínio, reunindo repertórios compartilhados, engajamento mútuo e empreendimento conjunto – dimensões

² O cavaquinista aqui mencionado não é o primeiro autor da pesquisa. O primeiro autor (pesquisador-participante) não atuou como entrevistado, mas sim como entrevistador.

que garantem coerência à prática da comunidade (Torres; Araújo, 2009). No contexto da roda de choro, a reunião (encontros periódicos), as interações dos musicistas para a realização das atividades e seus comportamentos sociomusicais são componentes fundamentais da prática.

Dados da entrevista permitem analisar aspectos das atividades do grupo, como a organização e registro das rodas realizadas: “[O pandeirista], até um tempo atrás, até ele ter filho, tinha uma planilha com quem veio naquele [dia]” (Bandolinista, entrevista). Nessa documentação, os membros anotavam quem, naquele dia, esteve envolvido na prática, e quais músicas tocaram. Isso mostra uma preocupação com o registro dos encontros e com a *gestão da prática*, aspecto alinhado ao conceito de *repertório compartilhado* – dimensão das comunidades de prática que diz respeito aos costumes e hábitos consolidados no grupo.

A *seleção do repertório musical* também é uma ação que se enquadra no conceito de repertório compartilhado. No contexto investigado, os instrumentistas se organizam por meio de um grupo no aplicativo *WhatsApp*, onde definem as músicas em uma dinâmica coletiva característica das comunidades de prática. Nesse sentido, existe uma preocupação em contemplar músicas diferentes a cada roda, explorando um repertório que não seja tão conhecido e tocado, visando fomentar a diversidade musical. O Bandolinista assume que esse é um desafio para o grupo: “[Uma das maiores dificuldades para o grupo agora é] fazer a galera tocar outro repertório, [risos], mudar o repertório lado A [mais familiar] para um negócio mais lado B [menos conhecido] (Bandolinista, entrevista coletiva).

Manter a *periodicidade das práticas* em uma comunidade é essencial (Wenger *apud* Torres; Araújo, 2009), especialmente em rodas de choro, agrupamento em constante atualização de membros, repertórios e práticas. É preciso estar presente nos encontros para acompanhar as mudanças e progressos do grupo. Sobre isso, o Violonista e o Guitarrista expõem o que para eles é uma dificuldade: “[...] no meu caso [é] a regularidade, conseguir vir sempre, acompanhar o desenvolvimento do repertório. Porque toda semana o pessoal vinha de música nova tirada e eu voltava dali duas ou três semanas; perdia o trem...” (Violonista, entrevista). “Eu acho que o desafio é manter uma roda sempre [em atividade]. Porque a periodicidade é o que dá o repertório em comum, entende. Então, com o tempo, você vai vendo: ‘ah, esse toca aquele tema, vou estudar aquele tema’. E aí, aos pouquinhos, a coisa vai [se desenvolvendo]” (Guitarrista, entrevista).

Com a constante participação dos membros de adesão completa e nuclear, e com as visitas de musicistas de participação periférica, é comum que a roda seja composta por instrumentistas em diferentes níveis de expertise. Esse fato ocasiona mudanças, adaptações e adequações no repertório musical, de acordo com quem esteja presente na roda. Sobre esse aspecto, o Cavaquinista (membro de adesão completa) diz: “A roda começou bem calminha, as músicas bem lentinhas, daí começou a aumentar o andamento. Eu sempre escolho as músicas mais calminhas, mais lentas. Então, essa é uma dificuldade. Tenho que estudar um pouco mais” (Cavaquinista, entrevista).

Com a pluralidade de músicos em níveis diferentes, foi preciso um esforço coletivo para adequar a prática a todos os participantes. A Flautista diz que uma das dificuldades foi: “[...] abranger o maior número de músicas no repertório em comum [...] ter um repertório em comum [entre os participantes]. Acho que isso é o maior desafio para que todos participem” (Flautista, entrevista em grupo). A comunidade tem como uma de suas características, pensar em conjunto para solucionar determinado problema. Nessa fala da Flautista, podemos analisar o interesse da comunidade em superar os desafios da seleção de repertórios. Vemos uma das dimensões das comunidades de prática, o engajamento mútuo, que diz respeito a forma de atuação dos participantes dentro da comunidade, envolvendo trabalho individual e coletivo para solução de problemas (Farah, 2014).

Os membros do grupo mostram-se compreensíveis a respeito das dificuldades individuais. Assim, a escolha do repertório é realizada de forma plural e democrática, em uma dinâmica de negociação de interesses baseada nas necessidades/possibilidades individuais e coletivas – aspecto inerente ao clima social e interpessoal das rodas de choro, conforme propõe Bertho (2019). Assim, argumentação e negociação caracterizam não apenas o processo de definição do repertório musical, mas as tomadas de decisão e a resolução dos diversos desafios enfrentados no grupo.

Blacking (*apud* Bertho, 2019, p. 9) argumenta que “ao observarmos práticas musicais coletivas, estamos diante de elementos muito mais densos e profundos do que simplesmente o fator sonoro. Logo, o estudo e a análise da coletividade presente nestas práticas deve estar atrelado às relações que se dão entre os envolvidos, tanto quanto à sonoridade produzida por esses sujeitos”. Nessa direção, Goodman (2002, p. 165, tradução

nossa), acerca do universo da prática em grupo, reforça que “as relações sociais e musicais entre os musicistas estão sempre se desenvolvendo para que cada grupo constitua continuamente um novo espírito, o que provavelmente é o que torna as práticas de conjunto musical tão empolgantes”.

Corroborando a ideia de que a roda de choro, enquanto comunidade de prática, é um ambiente social de aprendizagem, o Violonista expõe exemplos sobre como acontece a aprendizagem informal na roda de choro, destacando fatores como a comunicação não verbal (sonora e gestual) e a imitação. “[A prática do grupo] não é um ensinamento formal assim né, é algo que é transmitido. Você vê a pessoa fazendo e você vai reproduzir. Chega alguém mais velho [e mais experiente], por exemplo, faz uma frase diferente, aí você ‘opa, vou pegar essa aqui’. Então, é o aprendizado nesse sentido, informal e de transmissão oral mesmo. Não é um: vem aqui que vou te mostrar como é” (Violonista, entrevista).

Observando os vídeos da roda, foi possível analisar um momento no qual o pandeiro é passado para uma musicista de participação transacional (pessoas de fora da comunidade que interagem com ela ocasionalmente), que assume o instrumento em uma música que ela não conhecia. Durante a execução, a pandeirista não executou diversos “breques” (convenções estruturais). O Bandolinista, que estava logo ao lado, começou a dar sinais para ela, sinalizando com a mão, com a cabeça, com diversos gestos, demonstrando onde seriam os breques. Como o choro é composto em forma rondó e cada uma das partes se repete ao menos uma vez, houve chances para que ela acertasse – o que ocorreu, de fato. Percebe-se que aqui foi realizada uma comunicação gestual direta entre os membros, aspecto discutido por Toni e Veloso (2022) e Goodman (2002) como comportamentos sociais característicos do fazer musical em grupo.

A roda de choro terminou. O céu, que antes estava azul e ensolarado, se transformou em um cenário noturno. Os músicos guardam seus instrumentos e eu os convido para uma rápida entrevista dentro do bar no qual, em frente, acompanhei com olhos e ouvidos investigativos a roda de choro nas três últimas horas.

Partindo do recorte proposto para esse artigo, foi possível analisar aspectos do fazer musical em conjunto na seara da música popular e caracterizar o grupo investigado como uma comunidade no domínio das práticas interpretativas do choro. Pôde-se compreender

como os participantes atuam coletivamente, propondo e organizando os repertórios “para que todos participem” – como cita a Flautista –, atuando sob a perspectiva do empreendimento conjunto. Todas as três dimensões – repertório compartilhado, engajamento mútuo e empreendimento conjunto – foram contempladas, revelando as potencialidades da teoria de Wenger para a análise e compreensão do fazer sociomusical em rodas de choro.

Conclusão

Neste trabalho, investigamos aspectos da prática e da aprendizagem musical de instrumentistas em uma roda de choro, entendendo-a como uma comunidade de prática musical. Para tanto, realizamos uma etnografia baseada em observação em campo, gravação audiovisual e entrevista de grupo focal com musicistas em uma roda de choro. A fundamentação teórica se apoiou em conceitos da teoria social da aprendizagem de Etienne Wenger, especificamente o construto comunidades de prática.

Como resultado, foi possível analisar os elementos que caracterizam a roda de choro enquanto comunidade de prática musical, compreendendo como as atividades do grupo são desenvolvidas e como os participantes se organizam para a realização das rodas. Também foi possível observar fatores pertinentes à aprendizagem social e ao engajamento significativo – do ponto de vista artístico, sociocultural e socioemocional – de instrumentistas no fazer musical coletivo no domínio do choro.

No tocante ao elemento *comunidade*, os dados sugerem, entre outros aspectos, que a participação na roda é marcada pela adesão voluntária dos participantes; por experiências comuns de formação e prática no âmbito do choro que antecederam o ingresso no grupo; e pela diversidade de níveis de formação e habilidades dos musicistas. Essa participação é fomentada pelas relações pessoais, de amizade e parcerias entre os participantes, e pelas aprendizagens informais vivenciadas na roda de choro.

Sobre o elemento *domínio*, os achados indicam que o choro, enquanto gênero musical e fenômeno cultural singular, apresenta particularidades interpretativas, criativas e técnicas, conforme apontado por alguns entrevistados. Os dados reforçam que o fazer musical coletivo no choro envolve a definição de papéis (funções) para cada musicista,

exigindo desses artistas habilidades relacionadas a criação de arranjos, improvisação, percepção musical ativa, comunicação não verbal (sonora e gestual), entre outros fatores. Foi observado como as interações sociomusicais na roda de choro promovem a aprendizagem de novas convenções (sonoras e gestuais) e novos repertórios.

Por fim, no que concerne ao elemento *prática*, os resultados apontam que o grupo organiza seu repertório e atividades musicais de forma maleável, de acordo com as necessidades e características dos participantes da roda. As práticas na roda são acessíveis a quem atende aos requisitos básicos para tocar choro. Por meio do diálogo entre os dados dessa etnografia e a literatura especializada, foi possível analisar como costumes e hábitos presentes nessa roda de choro se assemelham às realizações observadas em outras rodas, revelando iniciativas intrinsecamente relacionadas à prática do choro.

O choro, gênero musical reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, possui inegável importância artística, cultural e formativa, dada sua inserção histórica, os fenômenos e experiências musicais envolvidos em sua prática e as abordagens coletivas informais que ocorrem no cerne das rodas. Sob essa perspectiva, esperamos que os resultados aqui discutidos contribuam para a valorização das rodas de choro enquanto instâncias de aprendizagem musical social e culturalmente situada.

Referências

ARROYO, Margarete. Música popular em um Conservatório de Música. *REVISTA DA ABEM*, [S. l.], v. 9, n. 6, p. 59-67, 2014. Disponível em:
<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/441>.

ATAÍDES, Fernanda Barros; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; SILVA, Anair Araújo de Freitas. A etnografia: uma perspectiva metodológica de investigação qualitativa. *Cadernos da FUCAMP*, v. 20, n. 48, p. 133-147, 2021. Disponível em:
<https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2601>

BERTHO, Renan Moretti. Interação e coletividade: apontamentos etnográficos sobre uma roda de choro. *Orfeu*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5-26, 2019. Disponível em:
<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/105965252553040401201905>.

FARAH, Isabela Achkar de Mendonça P. *Empresa Junior da PUC-Rio: uma comunidade de prática?* 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Administração de Empresas) –

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Administração, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23388/23388_1.PDF.

GOODMAN, Elaine. Ensemble performance. In: RINK, John (Org.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 153–167.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *REVISTA DA ABEM*, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61–80, 2012. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/104>.

TONI, Anderson; VELOSO, Flávio Denis Dias. *Prática musical em conjunto: um olhar ao ensino e à aprendizagem*. Curitiba: InterSaberes, 2022.

TORRES, Grace Filipak; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Comunidade de prática musical: um estudo à luz da teoria de Etienne Wenger. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 4, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1599/939>.

WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.