



Comunidades de prática musicais na pandemia: distanciamentos e virtualizações em três contextos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: SA-3. Etnomusicologia

Renan Moretti Bertho

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – renanbertho@gmail.com

Flávio Rodrigues

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – f263863@dac.unicamp.br

Resumo. Nosso ponto de partida é o impacto da pandemia de Covid-19 em um grupo de taiko, em uma roda de choro e em uma *session* de música tradicional irlandesa. Em diálogo com Étienne Wenger, entendemos esses grupos como comunidades de prática musical e buscamos compreender os processos de virtualização que aconteceram quando suas atividades presenciais foram interrompidas. Para tanto, dialogamos com autores da antropologia da cibercultura, e traçamos uma reflexão sobre os novos engajamentos e fazeres, tanto na prática musical compartilhada dos grupos, quanto em nosso processo etnográfico de observação, participação e escrita.

Palavras-chave. Comunidade de prática. Pandemia. Taiko. Choro. *Irish session*.

Communities of Musical Practice during Pandemic: Distancing and Virtualizations in Three Contexts

Abstract. Our starting point is the impact of the Covid-19 pandemic on a *taiko* group, a *roda de choro* and a traditional Irish session. Drawing on Étienne Wenger's theory, we understand these groups as communities of musical practice and seek to understand the virtualization processes that took place when their activities were interrupted. Therefore, we dialogue with anthropology of cyberculture, and trace a reflection on new engagements and actions, both on the musical practice of the groups, as well as in our ethnographic process of observing, participating and writing.

Keywords. Communities of practice. Pandemic. *Taiko*. *Choro*. Irish session.

1. Introdução

Esse trabalho observa o impacto da pandemia em três práticas musicais: um grupo de taiko, uma roda de choro e uma *session* de música tradicional irlandesa. Nosso ponto de partida é a suspensão das atividades presenciais desses grupos por conta de medidas preventivas à Covid-19, mais especificamente o *lockdown* e o distanciamento social. Se, por um lado, o cotidiano presencial desses grupos foi interrompido, por outro, os(as) participantes organizaram encontros virtuais, mantendo os vínculos sociais e as práticas musicais. Para tanto, eles(as) experimentaram as possibilidades e os limites de diferentes plataformas digitais. Logo, nosso objetivo é compreender esse processo de virtualização, observando as estratégias que se deram em diferentes contextos, bem como a influência dessa nova realidade nas performances musicais. Tal situação levanta alguns questionamentos: o que levou cada grupo a construir seu respectivo processo virtualização? Quais as características desses processos? E ainda, porque optaram por se organizar dessa maneira?

Além da recente adaptação aos ambientes *online*, outro ponto que une esses três grupos é que, guardadas as devidas proporções e peculiaridades, eles podem ser entendidos como comunidades de práticas musicais (KENNY, 2017; WENGER, 1999; WENGER; WHITE; SMITH, 2009). Grosso modo, trata-se de grupos de pessoas que, através de interações contínuas, se juntam para trocar e construir saberes por meio de uma determinada prática. No caso das comunidades musicais aqui observadas, argumentamos que elas tiveram parte das interações e das práticas transpostas para meios digitais. Esse ponto nos leva a uma relação direta entre as consequências da pandemia, as conjunturas de cada grupo e a nossa atuação enquanto etnomusicólogos, nesses espaços.

Antes da pandemia, nós, ambos os autores, realizávamos pesquisas de campo presencial e foi nesse contexto de proximidade e participação ativa nas comunidades que as relações com esses três atores foram forjadas. No entanto, com a suspensão das atividades presenciais e o surgimento dos encontros *online*, nossas pesquisas etnográficas foram condicionadas a novas perspectivas. Assim como diferentes processos de virtualização surgiram nos grupos musicais, os nossos métodos de pesquisa etnográfica também foram, de certo modo, virtualizados – sobretudo no que diz respeito às ferramentas e técnicas utilizadas para registrar as recentes atividades virtuais. Nesse ponto, dialogamos com temas contemporâneos, como etnografia virtual (SEGATA, 2020; SEGATA; RIFIOTIS, 2016) e antropologia da cibercultura (MILLER; SLATER, 2004)

Nosso argumento é que os três grupos que estudamos vivenciaram, cada qual à sua maneira, intensos processos de virtualização, de natureza instantânea, dinâmica e circunstancial. Esses processos orientaram, por um lado, novas performances e modos de fazer musical e, por outro, novos paradigmas da pesquisa etnográfica. Notamos ainda que essas novas práticas são virtualmente coletivas e presencialmente individuais, de modo que a música produzida nesse contexto articula, simultaneamente, realidades *online* e *offline*.

2. Apontamentos teóricos

Comunidade de prática é um grupo de pessoas que compartilha de um interesse, um conjunto de problemas ou uma paixão por um tópico e que seus membros aprofundam seus conhecimentos e especialidades nesta área por meio da interação contínua. Dessa forma, se colocam como co-praticantes e o resultado dessa interação contínua é a apropriação de um fazer comum. A noção de comunidade de prática nasceu a partir de uma abordagem social da aprendizagem. O aprender, dessa forma, se configura como a forma pela qual um grupo de pessoas, a partir de ferramentas que proporcionam seu engajamento mútuo e a criação de um empreendimento conjunto, absorvem e compartilham um repertório de saberes, fazeres, costumes, comportamentos, etc. Um ponto importante das comunidades de prática é a noção de periferia no aprendizado. Ou seja, as pessoas se engajam com a prática em níveis diferentes de comprometimento, de acordo com as aspirações pessoais e a negociação do papel de cada membro no grupo. Aprender, portanto, é um “se tornar” no mundo e relaciona noções de pertencimento e identidade determinando as formas como somos vistos dentro da comunidade (WENGER, 1998).

O uso desses conceitos para analisar grupos e organizações musicais vem crescendo nos últimos anos. Na Irlanda, por exemplo, Ailbhe Kenny (2016) observa as seguintes comunidades de prática musical: *Limerick Jazz Workshop*, *County Limerick Youth Choir* e *Online Academy of Irish Music* – sendo esse último uma escola virtual. O foco da autora é explorar as relações entre identidades, comportamentos e funções que se dão por meio de interações sociais e musicais em cada uma dessas comunidades. Kenny argumenta que esses grupos criam e negociam modelos sustentáveis para garantir o aprendizado e a participação musical. Essas comunidades, portanto, garantem sua sobrevivência por meio de ações comuns, constantes e regulares desempenhadas por intermédio de seus participantes. Tais conceitos podem ser replicados em diversas formações musicais: uma banda de amigos, uma orquestra comunitária, ou um grupo de choro; todos se enquadram como comunidades de

prática uma vez que adotam processos semelhantes na construção e na negociação dos saberes, identidades e fazeres.

A exemplo da *Online Academy of Irish Music* (*ibid*, p.87-90), notamos que comunidades de prática também existem no meio virtual. Nesse contexto, as comunidades se valem de diferentes ferramentas e técnicas digitais para promoverem a interação e a construção de experiências e conhecimentos compartilhados entre os participantes (WENGER et. al., 2009). Comunidades de prática virtual são uma realidade em diversas áreas, sendo estudadas sobretudo de acordo com modelos das esferas organizacionais, como demonstrado por Alexandre Ardichvili (ARDICHVILI, 2008) que busca compreender o funcionamento e as exigências necessárias para o sucesso dessas comunidades no mundo corporativo.

Notamos que os três grupos descritos nesse artigo passaram por um processo de virtualização. Esse fato nos leva a abordar os ambientes virtuais como uma mediação entre o *online* e o *offline*, bem como as implicações dessa mediação na prática musical das comunidades aqui estudadas. Para Miller e Slater (2004), a internet é um termo variável e não deve ser entendida por uma única via. Logo, as etnografias realizadas em ambientes *online* precisam incluir também as experiências e os contextos *offline* (*ibid*, p.43-45), de modo que as fronteiras entre “mundo virtual” e “mundo real” sejam borradas (SEGATA, 2022, p.11). Em outras palavras: “a etnografia posiciona e situa a cibercultura para o lugar onde ela é produzida e significada cotidianamente, ou seja, nas práticas, experiências e sensibilidades da vida vivida e não daquela imaginada” (SEGATA; RIFIOTIS, 2016, p.10).

Assim, entendemos que os processos de virtualização apresentados a seguir estão diretamente vinculados aos contextos presenciais *offline*, de modo que o mundo “real” e o “virtual” se constroem e se interpenetram mutuamente. Ou seja: “há um reconhecimento do relacionamento complexo e nuançado entre os mundos *online* e *offline* que produz as estruturas normativas desses dois mundos” (MILLER e SLATER, 2004, p.48). No caso dos três grupos aqui estudados, estamos diante de comunidades de práticas musicais que tiveram suas atividades suspensas por conta da pandemia, motivo pelo qual os(as) participantes buscaram meios virtuais para dar seguimento e garantir a continuidade de suas práticas. Isso nos permite pensar a hipótese de que, se não houvesse uma pandemia global, os contextos *online* não fariam tanto sentido, ou ainda, talvez nem existissem. Porém, diante das necessidades estruturais que as comunidades de prática possuem em manter as suas interações sociais, conforme demonstrado anteriormente, os(as) participantes desses grupos passaram a utilizar a internet como uma possibilidade para mediar seus fazeres e práticas musicais.

3. Contextos etnográficos

3.1 Taiko

O taiko é um termo usado para se referir a um instrumento de origem japonesa e que, no Brasil, também denomina a prática do *wadaiko*, apresentações de grupos contemporâneo de tambores. No Japão, o termo se refere de maneira genérica a diversos membranofones que estão presentes em manifestações cênicas e musicais, como a música de corte imperial (*gagaku*) e o teatro *noh e kabuki*. O taiko também tem seu uso ligado à guerra, aos rituais e cerimônias religiosas e até mesmo à marcação das horas do dia em algumas vilas. Na final da década de 50, no entanto, o músico japonês Daihachi Oguchi, inspirado pela bateria de jazz ocidental, propôs uma reimaginação do uso do instrumento, colocando-os como protagonistas das apresentações, formando grupos de tocadores com diferentes tambores e adicionando coreografias e movimentos marciais à prática. Nascia então os *kumi-daiko*, ou grupo de tambores contemporâneos, que se desenvolveram ao longo do século XX para se tornarem uma apresentação voltada para palcos e entretenimento (BENDER, 2012). A prática do taiko na cidade de Atibaia (SP) foi inserida no ano de 2002, com a vinda do *sensei* Yukihsa Oda ao país, por intermédio da *Japan Intenational Corporation Agency* (JICA). Oda viajou por diversas colônias japonesas pelo país ensinando a forma de tocar da escola Kawasuji, da província de Fukuoka, e foi responsável, ainda em 2002, pela fundação do Kawasuji Seiryu Daiko, grupo de tocadores de Atibaia (RODRIGUES, 2017).

O grupo de Atibaia é dividido em diversas turmas, de acordo com a idade dos participantes. A observação aqui apresentada aconteceu no grupo Master, que acolhe os tocadores adultos, com faixa etária entre 18 e 70 anos. Aproximadamente 10 pessoas participaram com frequência das interações, entre homens, mulheres, descendentes e não descendentes de japoneses.

As interações semanais do grupo de taiko de Atibaia sofreram um processo forçado de virtualização em duas partes distintas, que chamarei aqui, a título de diferenciação, de anacrônica e sincrônica. No processo anacrônico, o grupo no aplicativo de troca de mensagens *WhatsApp*, antes uma ferramenta periférica e pouco usada pelos praticantes, foi alçada ao centro da comunidade, uma vez que se concretizou como a única forma de interação possível. Mensagens de apoio, saudades e outras foram compartilhadas pelo grupo, a fim de manter a conexão entre os membros. Com o passar do tempo e a inviabilidade da volta aos

treinos presenciais, os *sensei* começaram a enviar pela plataforma vídeos para que os membros do grupo pudessem assistir e reproduzir em casa. A estratégia, no entanto, teve pouca resposta visível dos membros do grupo. A prática do taiko em casa traz diversos desafios: a falta do instrumento por parte dos praticantes, o barulho gerado e possíveis incômodos com a vizinhança, e a falta de *feedback* imediato dos colegas e *sensei*. Dessa forma, a parte anacrônica da experiência se concretizou numa tentativa frustrada de manter a comunidade ativa. A *sensei* Akina Aoyama nos conta:

A gente ficou meio perdido mesmo, porque foi muito de repente. A gente [*senseis* e coordenadores do grupo] se conversou e teve a ideia de mandar os vídeos. Fomos no escuro, sem saber como as pessoas iam reagir: se iam fazer, se não iam fazer. Mas preferimos tentar a ficar parados. Para ser sincero, não funcionou muito. Muitos disseram que estavam com dificuldade de fazer. Querendo ou não, fazer sozinho, vendo o vídeo, não tem aquela motivação, né?

Já num segundo momento, foi inserida a prática por meio de uma plataforma de videoconferência, o *Google Meets*. Embora as dificuldades técnicas ainda eram muitas, como a incapacidade dos praticantes se ouvirem todos ao mesmo tempo, do uso de taiko improvisados e problemas de conexão e/ou bateria, os praticantes se ajudaram e negociaram as possibilidades da prática sincrônica de forma que ela pudesse se concretizar numa abordagem mais bem-sucedida. “No começo foi bem desafiador e está sendo, por ser uma nova forma de trabalhar completamente diferente do ao vivo. Por ser um trabalho em grupo tem muita coisa para adaptar, muita coisa que funciona e que não funciona”, nos conta o *sensei* Fumio Abiko.

3.2 Choro

Choro é um gênero instrumental da música popular brasileira surgido no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX. Historicamente, esta música vem sendo praticada no formato de rodas, isto é, grupos de músicos amadores e profissionais que se unem pelo prazer de tocar juntos. Geralmente, as funções harmônica, melódica e rítmica dessa música se dividem em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone entre outros) e acompanhadores (violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Atualmente, essas rodas são encontradas em diversos estados e países, sendo que, no interior de São Paulo, muitas surgiram apenas na última décadaⁱⁱ.

Em Ribeirão Preto (SP), a roda de choro promovida pelo projeto Choro da Casa acontece toda segunda-feira, às 21h, em uma praça no centro da cidade. O projeto é formado

por jovens músicos de variadas classes sociais e de faixa etária entre 20 e 70 anos. Horas antes da roda, os integrantes do projeto oferecem oficinas de instrumento gratuitas e abertas a toda população. São aulas coletivas de cavaco, violão e pandeiro, com o objetivo de promover o choro e formar público para as atividades do projeto. Além das rodas e das oficinas, o Choro da Casa promove ainda um festival anual, apresentações temáticas e concertos de caridadeⁱⁱⁱ.

Recentemente o Projeto Choro da Casa foi contemplado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC/ICMS), uma iniciativa da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, SEC-SP (SEC-SP). Em anos anteriores, os recursos do ProAC foram utilizados para realização de shows e festivais; entretanto, em 2021, por conta da pandemia, parte da verba foi direcionada para ações *online*, veiculadas nas redes sociais do Choro da Casa. O lançamento dessa série de atividades ocorreu em março e desde então algumas ações estão em fase de adaptação e avaliação por parte dos organizadores. Com intuito de suprir as rodas de choro presenciais, que aconteciam às segundas-feiras na praça XV de Novembro, os integrantes do Choro da Casa passaram a organizar uma *live* no *Youtube* com duração de uma hora. Na descrição do evento encontramos as seguintes informações:

Atenção, chorões! Quem quiser participar e tocar, pode entrar neste link no navegador (não precisa instalar nada, apenas aceitar as permissões de câmera e microfone, depois completar nome e entrar): <https://streamyard.com/3vpvbfexgb>
Esta é a *live* semanal, toda segunda às 21h, realizada pelos integrantes do Choro da Casa e amigos, compartilhando músicas, discos, experiências, entrevistas e curiosidades do Choro.

A primeira roda nesse formato aconteceu em 15 de março de 2021 e contou com a participação de seis integrantes do projeto: quatro participaram desde o início e dois entraram posteriormente – essa dinâmica informal e espontânea é uma característica das rodas de choro presenciais. Conforme apontado na descrição do evento, a proposta era que os interessados em participar acessassem o encontro ao vivo. Entretanto, os organizadores estão constantemente avaliando e adaptando o formato dessa atividade:

[...] o intuito dela [*live*] foi fazer uma roda e todo mundo tocar e o pessoal começou a desanimar, né? Começou a entrar pouco. Agente tá mais ouvindo música do que tocando. Mas lembrando, pessoal: não vamos deixar de entrar aqui pra tocar não! Não precisa ficar tímido. A gente parou também, eu o Guilherme e o Luís porque só dava nós três tocando aqui tocando toda hora. Então a gente falou: “Vamos ouvir umas músicas diferentes, umas raridades e mostrar pra galera” (PEREZ, Alexandre. 2021, 29’15 – 30’00’)^{iv}.

3.3 *Irish sessions*

Muitas das características observadas nas rodas de choro são encontradas em *sessions* de música tradicional irlandesa. Ambas são encontros de músicos que acontecem em ambientes informais, como praças e bares. O repertório é constituído por músicas instrumentais desafiadoras, exigindo apurada técnica por parte dos músicos, que constantemente estudam seus instrumentos em ambientes externos aos encontros. Apesar dessas semelhanças estruturais, as sonoridades produzidas nas *sessions* são altamente distintas e peculiares, pois utilizam instrumentos típicos irlandeses, como *uilleann pipes*, *tin whistles* e *bodhràns*, para tocar gêneros como *jigs*, *reels* e *hornpipes*^v. Na cidade de Dublin, diferentes *sessions* acontecem ao longo da semana na sede da *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*^{vi}. O grupo que se reúne às terças-feiras é formado por músicos amadores e/ou iniciantes, de classe média e de faixa etária entre 50 e 90 anos. Antes da pandemia, os encontros duravam cerca de três horas e eram coordenados por Denis O’Callaghan, que no alto dos seus 94 anos não media esforços para liderar o grupo.

Esse grupo era composto por cerca de dezenove músicos amadores e durante a pandemia adotaram uma gestão democrática e decidiram tudo de forma colaborativa em um grupo de *WhatsApp*. Inicialmente, eram trocadas informações gerais entre os participantes: “Você e sua família estão bem?”; “Vocês têm tocado durante a quarentena?” e assim por diante. Num segundo momento, surgiram propostas para realização de reuniões virtuais. Então decidiram realizar encontros no mesmo dia e horário das atividades presenciais, ou seja, terças à noite utilizando um software chamado *Zoom*. A principal limitação observada nesse encontro foi a impossibilidade de mais de uma pessoa tocar e transmitir o áudio simultaneamente. Por conta da latência das conexões de internet^{vii}, não era possível sincronizar o áudio entre os participantes; logo se mais de uma pessoa tocasse ao mesmo tempo o resultado sonoro estaria comprometido por cortes, chiados e/ou notas atrasadas. A solução encontrada para contornar essa situação foi que apenas um participante poderia tocar de cada vez. Ou seja, se alguém estivesse tocando, os demais deveriam desativar os seus respectivos microfones para não interferir. Cada participante escolhia uma música para tocar com o seu microfone aberto, enquanto isso os demais acompanhavam com seus microfones fechados. Por conta desse revezamento, todos os participantes experimentavam a sensação de tocar com o microfone aberto e tinham a oportunidade de conduzir a prática musical.

Alguns integrantes tiveram dificuldades com o uso do *Zoom*, e recorreram ao grupo de *WhatsApp* para conseguir informações e ajuda para configurar o software. Outros

participantes apreenderam funcionalidades específicas e auxiliaram questões técnicas, como por exemplo a melhora da qualidade sonora. Um dos integrantes, inclusive, compartilhou com o grupo diretrizes da *Royal Irish Academy of Music* para otimizar o uso e a experiência do software^{viii}.

4. Considerações finais

Ao apontar uma série de tendências uniformizadas e de discursos hegemônicos sobre a Covid-19, Jean Segata salienta que “é preciso descolonizar a pandemia” (SEGATA, 2020, p.9). Para tanto, o autor pensa os desafios, os limites e as potencialidades da pesquisa etnográfica no contexto pandêmico e afirma que é possível “compreender os efeitos da pandemia e oferecer avaliações e respostas mais fidedignas às realidades distintas onde ela [a pandemia] ocorre”. No entanto, para que essa descolonização da pandemia ocorra é necessário considerar uma série de fatores, entre os quais destacamos os conhecimentos e formas culturais localizadas. Por meio da descrição dos processos de virtualização, o presente trabalho apresentou as realidades de três comunidades de prática musical e como essas se organizaram para sobreviver à pandemia.

Nesse sentido, notamos que os primeiros encontros virtuais foram organizados às pressas, quase que instantaneamente, demonstrando a importância da manutenção das relações sociais entre os integrantes dos grupos. Pouco a pouco, esses encontros se tornaram parte da rotina pandêmica, de modo que a produção sonora e a performance musical passaram a fazer parte desses momentos. Enquanto comunidades de prática musical, os grupos criaram formas de interação e de engajamento para manter a sociabilidade dos participantes, sendo que a troca de mensagens de cunho pessoal, observadas no grupo de taiko e nas *sessions*, podem ser uma ilustração disso. Enquanto isso as rodas de choro usaram de uma ampliação de seu musicar, menos focado na prática instrumental, embora ainda presente, e abrangendo curiosidades e experiências sobre o estilo em suas práticas semanais. O empreendimento conjunto desses grupos, portanto, agora era negociado além de suas próprias ambições, mas precisava levar em conta também as possibilidades que o grupo podia abarcar dentro do ambiente virtual.

A falta de aptidão ou aceitação desses meios e o conhecimento de uma certa “etiqueta” desse tipo de ambiente se tornaram, portanto, barreiras importantes no desenvolvimento das atividades do grupo nessa negociação de seus objetivos. Todos os grupos tiveram que criar respostas à incapacidade de tocarem e se ouvirem em tempo real. Ao

mesmo tempo, o domínio das plataformas, seja o *WhatsApp*, *Zoom*, *Google Meets*, etc., se tornou também parte do repertório compartilhado desses músicos. Muitos dos praticantes se quer conheciam tais aplicativos, o que mudou significativamente durante esse período. Para isso, no entanto, ocorreu um processo de aprendizado dos usos das plataformas digitais, algo que contribuiu para a melhora da qualidade técnica e da gestão dos encontros. Nesse ponto, retomamos o diálogo com Étienne Wenger, ao entendermos essa situação como um exemplo de periferia no aprendizado, sobretudo no que diz respeito aos níveis comprometimento e às aspirações pessoais dos membros do grupo.

Curiosamente, os três grupos organizaram as suas atividades *online* no mesmo dia e horário em que aconteciam os encontros presenciais antes da pandemia, mantendo assim um grau de regularidade e correspondência entre a agenda do mundo presencial e a prática nos ambientes virtuais. Porém, na contramão dessa busca pela similaridade com o mundo *offline*, observamos que as três comunidades criaram novos papéis a serem exercidos: *experts* de tecnologia buscaram plataformas e sugestões, ajudando e auxiliando os que tinham dificuldades de interação; participantes mais engajados agendaram os encontros *online* e compartilharam o link com os demais; e, evidentemente, ao longo dos encontros, não faltaram sugestões gerais, desde dicas para melhorar o enquadramento da câmera até solicitações para falar/tocar mais perto do microfone.

Em relação às performances musicais, notamos que a noção de ser ouvido sem o acompanhamento ao vivo e simultâneo dos companheiros, numa dinâmica “solo”, criou outras relações de escuta e de possibilidade. Em alguns casos, essa nova dinâmica contribuiu para a melhoria de aspectos técnicos musicais, como noção de tempo, o timbre do próprio instrumento, etc. Em outras situações, a exposição de tocar “solo” foi desastrosa, pois se houvesse algum erro e/ou trecho específico no qual o participante não possuísse destreza técnica, o erro seria evidente e os demais notariam imediatamente – situação muito diferente do que acontece nas *sessions* regulares, por exemplo. Precisamente nesse ponto, chamamos a atenção para a distinção entre práticas que são virtualmente coletivas e presencialmente individuais.

Por fim, vale ressaltar que, embora a prática virtual permita a possibilidade de abertura de sua periferia para fora de suas limitações geográficas, os grupos estudados não pareciam ter como foco a expansão de sua comunidade, mas sim a manutenção da mesma. Isso explica o uso, com exceção da roda de choro, de plataformas mais restritas de participação, onde o *link* para participação não foi compartilhado de maneira pública. Esse



tipo de abordagem visa também proteger os participantes de eventuais barreiras interpessoais, como o medo de críticas por sua performance. Com base nessas possibilidades, concluímos por hora que os processos de virtualização observados são flexíveis e dinâmicos, abrangendo desde a aprendizagem de novas habilidades até o compartilhamento de *links*.

Referências

- ARAGÃO, P. *O baú do Animal*, O. Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. 1ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Folha Seca, 2014.
- ARDICHVILI, A. Learning and Knowledge Sharing in Virtual Communities of Practice: Motivators, Barriers, and Enablers. *Advances in Developing Human Resources*, v. 10, n. 4, p. 541–554, 1 ago. 2008.
- BERTHO, R. M. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (mestrado em música)—Instituto de Artes, Campinas, SP.: Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- BERTHO, R. M. Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, p. 83–99, 4 set. 2019.
- BESSA, V. DE A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo, SP: Alameda, 2010.
- CAWLEY, J. Musical Development In Irish Traditional Music: An Exploration of Family. *Ethnomusicology Ireland*, v. 2, n. 3, p. 17, 2013.
- KENNY, A. *Communities of Musical Practice*. 1st edition ed. London New York: Routledge, 2017.
- MILLER, D.; SLATER, D. Etnografia on e off-line: cibercafés em Trinidad. *Horizontes Antropológicos*, v. 10, p. 41–65, jun. 2004.
- O’SHEA, H. Getting to the Heart of the Music: Idealizing Musical Community and Irish Traditional Music Sessions. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, p. 1–18, 2006.
- RODRIGUES, Flávio. Kawasuji Seiryu Daiko: tradição e cultura: os tambores japoneses ecoam por Atibaia. *Revista Atibaia Connection*, Atibaia, n.06, p.13-14, jul/ago, 2017.
- RODRIGUES, Flávio. Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do taiko na cidade de Atibaia e a quebra de estereótipos. Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2020. Disponível em <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/156/92>>. Acesso em: 16 de ago de 2021.
- ROSA, L. F. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. Tese (doutorado em música)—Escola de Comunicações e Artes: Universidade de São Paulo, 15 dez. 2020.
- SEGATA, J. A pandemia e o digital. *Revista Todavia*, v. 7, n. 8, p. 7–15, 2020.
- SEGATA, J.; RIFIOTIS, T. *Políticas etnográficas no Campo da Cibercultura*. Brasília; Joinville: ABA publicações ; Editora Letradágua, 2016.
- SMITH, T. *Ancestral Imprints: Histories of Irish Traditional Music and Dance*. Illustrated edition ed. Cork: Cork University Press, 2012.

WENGER, E. *Communities of practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.

WENGER, E.; WHITE, N.; SMITH, J. D. *Digital Habitats: Stewarding Technology for Communities*. [s.l: s.n.].

-
- i Para exemplos dos trabalhos dos autores junto às comunidades aqui analisadas, ver: *Academia do choro: performance e fazer musical na roda* (BERTHO, 2015) e *Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do taiko na cidade de Atibaia e a quebra de estereótipos* (RODRIGUES, 2020).
 - ii Perspectivas históricas sobre o choro, podem ser encontradas nos trabalhos de Virginia Bessa (BESSA, 2010) e Pedro Aragão (ARAGÃO, 2014). Estudos etnográficos recentes sobre essa música estão presentes nas pesquisas de Renan Bertho (BERTHO, 2019) e Luciana Rosa (ROSA, 2020).
 - iii As atividades do projeto podem ser acompanhadas em: www.youtube.com/projetochorodacasa, www.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa/ e www.instagram.com/choro_da_casa/ (último acesso em 27/06/2021)
 - iv Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xnpxc1JVyL4&t=1805s> (último acesso em 28/06/2021)
 - v Mais informações sobre música tradicional irlandesa podem ser encontrados nos trabalhos de Jéssica Cawley (CAWLEY, 2013) e Helen O'Shea (O'SHEA, 2006). Perspectivas históricas sobre essa música estão no livro organizado por Thérèse Smith (SMITH, 2012)
 - vi Trata-se de uma organização voltada para a promoção e preservação da cultural tradicional irlandesa. A tradução literal do nome dessa instituição seria Associação dos Músicos Irlandeses. Mais informações ver: <https://comhaltas.ie/>. Vale mencionar que há também uma filial da Comhaltas no Brasil, ver <https://www.comhaltasbrasil.com.br/> (último acesso em 09/06/2021)
 - vii Grosso modo, latência significa atrasos na comunicação entre diferentes agentes e/ou servidores. Trata-se da diferença de tempo que ocorre entre o início de um evento e o momento em que os seus efeitos se tornam perceptíveis. No caso das comunicações mediadas por internet, a latência é causada pelo atraso que um pacote de dados sofre ao percorrer o caminho entre um computador de origem e o computador de destino (fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Latencia> – último acesso em 31/05/2021)
 - viii O guia completo está disponível no seguinte endereço: <https://www.riam.ie/sites/default/files/media/file-uploads/2020-04/Zoom-Enhancing-sound-quality-updated-April-2020.pdf> (último acesso em 09/06/2021).