

COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL: UM ESTUDO À LUZ DA TEORIA DE ETIENNE WENGER

Grace Filipak Torres¹
Rosane Cardoso de Araújo²

RESUMO: Em nossa pesquisa, associamos o conceito de “comunidade de prática” de Etienne Wenger com um contexto musical específico: o evento Canja de Viola, realizado há mais de 20 anos na cidade de Curitiba. A nossa opção metodológica foi realizar um estudo de caso no ambiente da Canja de Viola por meio da utilização de dois instrumentos de coleta de dados em campo: entrevistas e observação participante. Como resultado, foi possível verificar que as relações do conceito de comunidade de prática musical com o campo em estudo puderam ser observadas, especialmente a partir da análise dos aspectos identitários e dos dados sobre a prática musical dos participantes do evento.

PALAVRAS-CHAVE: comunidade de prática, Canja de Viola, comunidade de prática musical.

ABSTRACT: *In our research, we have associated Etienne Wenger’s concept of “community of practice” with a specific musical context: the event called “Canja de Viola”, a meeting of guitar players that has been happening in Curitiba for more than twenty years on a weekly basis. The methodology applied was a case study at the very place where the “Canja de Viola” meetings occur, by employing two types of data collection: participant observation and interviews. As a result, we verified the relationship between the concept of community of musical practice and the study carried out at the meetings, especially on the basis of our analysis covering the identity aspects and the data regarding the musical practices of the musicians involved.*

KEYWORDS: *community of practice, “Canja de Viola”, community of musical practice.*

¹ Mestre em Música pela UFPR. Regente do coro feminino da APP Sindicato e do Grupo Seresteiros da AAPC (Associação dos Aposentados e Pensionistas da COPEL). É professora de piano na Paidéia Escola de Música e regente auxiliar do Coral do Colégio SION – Curitiba.

² Doutora em Música pela UFRGS. Professora do Departamento de Artes da UFPR.

INTRODUÇÃO

O conceito de ‘comunidades de prática’ foi formulado pelo pesquisador e teórico organizacional Etienne Wenger (1998a), integrando um esquema conceitual mais amplo, relacionado a uma teoria social da aprendizagem. Em poucas palavras é possível dizer que “comunidades de prática são grupos que compartilham um interesse ou uma paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo ainda melhor à medida que interagem regularmente³” (WENGER, 2007, p. 1, tradução nossa). Em sua teoria, Wenger (1998a) mostra que a aprendizagem é um fenômeno essencialmente social, que faz parte de nosso dia-a-dia, que não deve ocorrer mais de forma descontextualizada, separada das outras atividades da vida. Em Russell (2002; 2006) encontramos este conceito expandido para ‘comunidades de prática musical’, cujo enfoque se mostrou apropriado para o embasamento teórico e desenvolvimento desta pesquisa, que teve como foco um tradicional evento musical da cidade de Curitiba: o evento da “Canja de Viola”.

A Canja de Viola é um tradicional encontro semanal de violeiros e apreciadores de música sertaneja que acontece em Curitiba há mais de vinte anos. Realizado rotineiramente no minúsculo TUC⁴, no centro da capital paranaense, a Canja de Viola tem formato de programa de auditório, com um animador de palco que coordena as entradas e saídas daqueles que se apresentam durante o evento, que interpretam uma média de duas músicas. Ali se apresentam violeiros, cantores em duplas ou solistas, sanfoneiros, trovadores e outros fazedores de música todos os domingos, das 15h às 17h30min para mostrarem um pouco das canções, toques de viola e ponteados que cultivam.

Este trabalho, portanto, tem como objetivo apresentar o conceito de comunidade de prática musical, relacionando-o com o contexto desses encontros musicais, abertos tanto a aprendizes e amadores quanto a profissionais da música. A abordagem sobre esse fazer musical dos frequentadores da Canja de Viola inclui uma reflexão sobre identidades e a

³ “Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly”. Citação retirada do *site* oficial de Etienne Wenger. Disponível em: <<http://www.ewenger.com/theory/index.htm>> com conteúdo gerenciado pelo próprio autor. Acesso em: 11/11/2007.

⁴ O Teatro Universitário de Curitiba (TUC), equipamento urbano da administração municipal, fica no centro histórico da cidade e tem menos de 100 lugares na platéia. No período de coleta de dados relativo às entrevistas para este estudo, encontrava-se em reformas. A Canja de Viola ocorreu durante aproximadamente um ano na Sociedade Treze de Maio, clube com salão para bailes também no centro de Curitiba.

inserção dos participantes numa comunidade. Assim, procurou-se tratar do fazer musical de um grupo predominantemente adulto, que vive em uma metrópole e não convive cotidianamente por habitarem em lugares diversos da cidade ou na região metropolitana. Aos domingos, no TUC, assiduamente se encontram e compartilham um fazer musical, numa comunidade cujos membros têm relações de identificação social e cultural uns com os outros, reveladas e cultivadas e na prática musical que ali ocorre. O ‘local’ dessa comunidade, portanto, não é apenas geográfico: é também simbólico, nos encontros musicais propriamente ditos.

Para Sawaia (1999) a idéia de comunidade é justamente a de “bons encontros”. Segundo a autora, a comunidade é vista como ética e estética da existência humana, a partir da identidade, numa idéia que dialoga com os conceitos de Wenger (1998a). Assim, a partir desses conceitos, podemos considerar a Canja de Viola como uma comunidade.

1 COMUNIDADES DE PRÁTICA

Significado, prática, comunidade e identidade são conceitos-chave na teoria de Wenger (1998). O significado se refere à nossa experiência de vida e do mundo e a prática, aos nossos recursos históricos e sociais compartilhados. Comunidade refere-se às formações sociais nas quais as nossas iniciativas são definidas como dignas de prossecução e nossa participação é reconhecível como competência. Identidade tem a ver com várias modalidades de aprendizagem que criam histórias pessoais para nós em nossas comunidades. ‘Prática’ - caracterizada pelo engajamento mútuo, empreendimentos conjuntos e repertório compartilhado - é a fonte de coerência da comunidade.⁵ (RUSSELL, 2002, p. 2-3, tradução nossa).

Para Wenger (1998a) a comunidade de prática é a corporificação (*embodiment*) de sua teoria social da aprendizagem. Quando o termo foi definido por ele e Jean Lave⁶, os dois passaram a enxergar comunidades de prática em torno de suas convivências cotidianas,

⁵ “Meaning, practice, community and identity are key concepts in Wenger's theory (ibid). Meaning refers to our experience of life and the world, and practice refers to our shared historical and social resources. Community refers to the social configurations in which our enterprises are defined as worth pursuing, and our participation is recognizable as competence. Identity has to do with the ways in which learning creates personal histories for us in our communities. "Practice"— characterized by mutual engagement, joint enterprise, and shared repertoire – is the source of coherence of community”. (RUSSELL, 2002, p. 2-3)

⁶ Referência ao trabalho que realizaram em parceria, disponível no livro: LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated Learning**: legitimate peripheral participation. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

como uma espécie de revelação de algo que sempre esteve aí, mas que, até então, não se tinha observado:

As comunidades de prática existem desde que os humanos aprendem juntos. Em casa, no trabalho, na escola, nos passatempos, todos nós pertencemos a comunidades de prática, normalmente a um número delas. Em algumas somos membros nucleares. Em muitas nós somos meramente periféricos. E nós percorremos inúmeras comunidades ao longo de nossas vidas.⁷ (WENGER, 2007, p. 3, tradução nossa).

A comunidade de prática vista como local de aprendizagem (*site of learning*) é central para a teoria proposta por Wenger, que tem quatro premissas fundamentais:

(1) Somos seres sociais. Longe de ser uma verdade trivial, este fato é um aspecto central da aprendizagem. (2) O conhecimento é uma questão de competência no que diz respeito a iniciativas às quais se dá valor - tal como cantar afinado, descobrir fatos científicos, consertar máquinas, escrever poesia, ser agradável ao convívio, crescer como menino ou menina, e assim por diante. (3) O saber é uma questão de participação na busca de certas iniciativas, ou seja, de um engajamento ativo no mundo. (4) Significado – a nossa habilidade de experienciar o mundo e nosso engajamento com isto como significativo – é o que, afinal de contas, a aprendizagem deve produzir.⁸ (1998a, p. 4, tradução nossa).

(2)

O conceito de comunidade de prática pretende funcionar como uma ferramenta de pensamento para nos ajudar a compreender e interpretar o mundo e estruturas formais, como as organizações, em diversos níveis:

(...) Wenger prepara o leitor para pensar num tipo específico de comunidade entendida como uma unidade cujos elementos constituintes (comunidade e

⁷ “Communities of practice have been around for as long as human beings have learned together. At home, at work, at school, in our hobbies, we all belong to communities of practice, a number of them usually. In some we are core members. In many we are merely peripheral. And we travel through numerous communities over the course of our lives”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 30/10/2007.

⁸ “(1) We are social beings. Far from being trivially true, this fact is a central aspect of learning. (2) Knowledge is a matter of competence with respect to valued enterprises – such as singing in tune, discovering scientific facts, fixing machines, writing poetry, being convivial, growing up as a boy or a girl, and so forth. (3) Knowing is a matter participating in the pursuit of such enterprises, that is, of active engagement in the world. (4) Meaning – our ability to experience the world and our engagement with it as meaningful – is ultimately what learning is to produce”. (WENGER, 1998a, p. 4).

prática) são importantes, mas cada um deles contribuindo para a especificação do outro. Temos, então, por um lado, uma tentativa de focar a reflexão em determinados tipos de comunidades e, por outro lado, uma procura de clarificação das relações entre prática social e comunidade. Através do conceito de comunidade de prática, entendido como um nível intermédio de análise, Wenger torna possível olhar a localidade da prática sem, no entanto, se ficar limitado a ela. (SANTOS, 2002, p. 3).

As comunidades de prática são formadas por pessoas interessadas em um processo de aprendizagem coletiva compartilhada em um domínio do esforço humano. Três elementos são fundamentais para caracterizá-las:

- a) o domínio – o interesse em uma competência compartilhada, valorizada pela comunidade, que distingue os membros de outras pessoas e as mantém juntas.

Paixão pelo domínio é crucial. A paixão dos membros por um domínio não é uma experiência abstrata, desinteressada. É frequentemente, uma parte profunda da suas identidades pessoais e um meio de expressar o que é o trabalho de suas vidas.⁹ (SNYDER & WENGER, 2004, p. 4, tradução nossa).

Nesta característica é especialmente importante, para este trabalho, destacar ainda que:

O domínio não é necessariamente algo reconhecido como ‘expertise’ fora da comunidade. Uma gangue juvenil pode ter desenvolvido todos os tipos de formas de lidar com o seu domínio: sobreviver nas ruas e manter algum tipo de identidade com que se pode viver. Eles valorizam a sua competência coletiva e aprendem uns com os outros, mesmo que poucas pessoas fora do grupo possam valorizar, ou mesmo reconhecer a sua especialização.¹⁰ (WENGER, 2007, p. 2, tradução nossa).

- b) a comunidade – em busca dos interesses no seu domínio, os membros engajam-se em atividades conjuntas e discussões, ajudam uns aos outros e

⁹ “Passion for the domain is crucial. Members’ passion for a domain is not an abstract, disinterested experience. It is often a deep part of their personal identity and a means to express what their life’s work is about”. (SNYDER & WENGER, 2004, p. 4).

¹⁰ “The domain is not necessarily something recognized as “expertise” outside the community. A youth gang may have developed all sorts of ways of dealing with their domain: surviving on the street and maintaining some kind of identity they can live with. They value their collective competence and learn from each other, even though few people outside the group may value or even recognize their expertise”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 30/10/2007.

compartilham informações. Assim, formam uma comunidade que interage e aprende em torno do seu domínio, construindo relacionamentos. “O sentimento de comunidade é essencial. Ele fornece uma base sólida para a aprendizagem e colaboração entre os diversos membros”.¹¹ (*Ibid.*, p. 4).

- c) a prática – uma comunidade de prática não é simplesmente uma comunidade de interesses; seus membros são praticantes e desenvolvem um repertório compartilhado de recursos: experiências, histórias, ferramentas, maneiras de resolver problemas recorrentes da prática, enfim, desenvolvem uma prática compartilhada.

A combinação destes três elementos constitui uma comunidade de prática e é pelo desenvolvimento deles em paralelo que se cultiva tal comunidade.

As comunidades de prática configuram-se de diversas formas:

Algumas são muito pequenas, outras muito grandes, muitas vezes com um grupo central e muitos membros periféricos. Algumas são locais e outras cobrem o globo. Algumas reúnem-se fisicamente, outras virtualmente. Algumas estão dentro de uma organização e outras incluem membros de diversas organizações. Algumas são formalmente reconhecidas, muitas vezes apoiadas com um orçamento, e algumas são completamente informais e até mesmo invisíveis.¹² (WENGER, 2007, p. 3, tradução nossa).

Wenger (1998a; 1998b) ainda elaborou as dimensões que dão coerência à prática dessas comunidades, que são o empenhamento mútuo (*mutual engagement*), o empreendimento conjunto (*joint enterprise*) e o repertório compartilhado (*shared repertoire*).

Para Wenger (1998a), participar é envolver-se socialmente, que é diferente de apenas fazer parte de uma equipe ou grupo e há diversas formas de participação e não-

¹¹ “The feeling of community is essential. It provides a strong foundation for learning and collaboration among diverse members”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 30/10/2007.

¹² “Some are quite small; some are very large, often with a core group and many peripheral members. Some are local and some cover the globe. Some meet mainly face-to-face, some mostly online. Some are within an organization and some include members from various organizations. Some are formally recognized, often supported with a budget; and some are completely informal and even invisible”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 11/11/2007.

participação nas comunidades de prática. Kimieck (2002), com fidelidade aos conceitos de Wenger, traduziu os diferentes níveis de participação e pertencimento:

- grupo nuclear – um pequeno grupo no qual a paixão e o engajamento energizam a comunidade;
- adesão completa – membros que são reconhecidos como praticantes e definem a comunidade;
- participação periférica – pessoas que pertencem à comunidade mas com menos engajamento e autoridade, talvez pelo fato de serem novatos ou porque eles não tem muito compromisso pessoal com a prática;
- participação transacional – pessoas de fora da comunidade que interagem com ela ocasionalmente para receber ou prover um serviço sem tornar-se um membro da comunidade;
- acesso passivo – um grande número de pessoas que tem acesso aos artefatos produzidos pela comunidade, como suas publicações, seu website ou suas ferramentas. (KIMIECK, 2002, p. 28-29).

Poderia-se afirmar, num primeiro momento, antes de conhecer o detalhamento desses níveis de pertencimento, que a Canja de Viola funciona como comunidade de prática apenas para alguns freqüentadores mais engajados. Com o detalhamento acima, percebe-se que inclusive a não-participação faz parte da natureza da comunidade de prática.

Na Canja de Viola, por exemplo, fazem parte do grupo nuclear o apresentador/animador dos encontros e o sonoplasta (funcionário da fundação Cultural de Curitiba colocado à disposição do evento), que são quem efetivamente lutam para que a Canja de Viola continue a existir e ganhe cada vez mais espaço e estrutura técnica; já a adesão completa acontece com os freqüentadores mais antigos, assíduos, de bom desempenho musical e que trazem também idéias e iniciativas para a comunidade, além de serem referência para os outros e para o público; a participação periférica ocorre com os que têm uma freqüência menos assídua, dos novatos e do público; a transacional tem como exemplo, pesquisadores, cujo envolvimento com determinada situação dá-se apenas temporariamente, e, por fim, o acesso passivo fica com as pessoas que sabem da existência dos encontros da Canja de Viola e falam de sua importância social, mas à distância.

Nós não só produzimos nossas identidades pelas práticas com que nos ocupamos, mas também nos definimos por práticas com que não nos ocupamos, Nossas identidades não só são constituídas pelo que somos, mas também pelo que não somos. Ou seja, nossas relações nas comunidades de prática envolvem participação e não-participação, e nossas identidades são moldadas pelas combinações entre participação e não-participação. (KIMIECK, 2002, p. 26).

As comunidades de prática existem formando constelações de práticas (WENGER, 1998a) tendo sempre em comum as características mencionadas anteriormente de engajamento mútuo, empreendimento conjunto e o repertório compartilhado. As pessoas podem integrar mais de uma comunidade de prática, sendo indivíduos ativos na troca de informações, no relato de experiências a serem aproveitadas, etc. No caso da comunidade em estudo, a Canja de Viola, observou-se que ela integra uma constelação de comunidades de prática em um mesmo domínio, fato documentado no filme “Curitiba ao som da Viola – uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba” (PORTES, 2008). Há diversos espaços na cidade, envolvendo muitas dezenas de pessoas, onde é possível praticar a música sertaneja voluntariamente, com uma boa estrutura técnica, público garantido, ambiente agradável e a indispensável rede de relacionamentos. Uma parte dos frequentadores da Canja de Viola frequenta alguns desses lugares também.

2 NATUREZA DA PESQUISA E METODOLOGIA

... Os métodos quantitativos supõem uma população de objetos de observação comparável entre si e os métodos qualitativos enfatizam as especificidades de um fenômeno em termos de suas origens e de sua razão de ser. (HAGUETTE, 1987, p. 55).

A presente pesquisa é apresentada como um trabalho qualitativo que, de acordo com Gil (1999) e Haguette (1987), trata do aprofundamento de um determinado objeto, pouco explorado ou até mesmo desconhecido. Segundo Yin (2005), “a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos” (p. 20). Neste sentido, o delineamento da pesquisa é o do estudo de caso descritivo, para o aprofundamento do campo empírico proposto.

O evento da Canja de Viola, por ser uma prática comunitária que se mantém há mais de vinte anos em Curitiba, ao mesmo tempo tem história e atualidade, sendo um ambiente propício para desenvolver essa estratégia de pesquisa. Assim, o que se propôs como objeto de estudo nesta pesquisa foi o fazer musical que ocorre na Canja de Viola, abordado em campo por meio da observação participante e de entrevistas com alguns dos sujeitos envolvidos na prática musical dessa comunidade.

2.1 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Para esta investigação foram utilizados como instrumentos de coleta de dados em campo a observação participante e entrevistas. Para Yin (2005), a utilização de mais de uma fonte de evidência é essencial em estudos de caso, para garantir mais confiabilidade à pesquisa. Além destes dois instrumentos aplicados no campo, foi possível encontrar algumas outras fontes de evidências produzidas fora do ambiente desta pesquisa, descritas em item específico, que funcionaram como auxiliares à interpretação dos dados coletados em campo, garantindo, portanto uma maior confiabilidade ao estudo realizado.

2.2 SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Para fins desta investigação foram selecionados, de início, dez freqüentadores da Canja de Viola, seguindo a definição de alguns critérios específicos, conforme recomendados por Gil (1999). O autor sugere a seleção de entrevistados com características significativas para o contexto do estudo proposto.

Diante dessas recomendações, e tendo em vista o prévio conhecimento de muitos dos freqüentadores da Canja de Viola, os critérios para selecionar os entrevistados foram observados a partir das seguintes características:

- a) faixa etária ampla: Frequentam o evento desde jovens até senhores na faixa dos setenta anos. Entrevistar o mais velho e o mais novo;
- b) o amador/aprendiz e o profissional: Como já foi retratado anteriormente, o evento admite aprendizes, amadores e profissionais em seu palco. Entrevistar

um amador ou o aprendiz mais recente e um profissional que viva de seu fazer musical;

- c) entrevistar um semi-profissional, ou seja, alguém que tem outra profissão, mas, ao mesmo tempo, é considerado “bom” na música a ponto de também ganhar algum retorno financeiro por meio dela.
- d) entrevistar alguém que seja uma liderança ou figura significativa para a comunidade.

Dos dez entrevistados pré-selecionados para o trabalho de campo, oito foram selecionados posteriormente à coleta dos dados, para as transcrições e interpretação, uma vez que muitas das características, informações e experiências relatadas nas entrevistas transcritas eram suficientemente semelhantes às das entrevistas não transcritas.

2.3 CARACTERIZAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Todos os entrevistados autorizaram que seus nomes artísticos fossem divulgados na pesquisa. A razão para isso é que, de acordo com a opinião dos frequentadores da Canja de Viola, quanto mais o nome de cada um aparecer em lugares e instâncias diferentes, melhor, para que tanto eles quanto a Canja fiquem um pouco mais conhecidos. Assim foram destacados os seguintes entrevistados (lembrando que as idades citadas referem-se aos anos de 2007/2008):

Rivamar (da dupla Leonil e Rivamar). Natural de Minas Gerais, 49 anos e semi-profissional na música.

Góes da Viola. Militar aposentado, 60 anos, músico amador e compositor. É natural de Minas Gerais.

Edson (da dupla Aderson & Edson). Auxiliar de escritório, 26 anos, concluiu o ensino médio recentemente. Músico amador que está se tornando semi-profissional, com compromissos musicais remunerados em alguns finais-de-semana. Natural de São José dos Pinhais.

Sorriso (da dupla Sorriso e Sorridente). Aposentado, 72 anos, sem profissão definida, exerceu diversas funções, de pedreiro a motorista de ônibus, além de ter tido programas de rádio na década de 80. Natural de Marilândia, região de Apucarana, norte do Paraná.

Sorridente (da dupla Sorriso e Sorridente). Genro do Sorriso, 50 anos. Entre outras coisas foi pintor, garçon, frentista, servente, carregador e, atualmente, é vendedor autônomo de suspiros e doces caseiros. Natural de Alfredo Marcondes, região metropolitana na zona rural de Presidente Prudente, interior de São Paulo.

Itararé. Este é o freqüentador da Canja mais antigo dos que foram entrevistados. Segundo ele, comparece nos encontros desde o início (há mais de 20 anos), com alguns intervalos de ausências mais ou menos prolongadas. É natural de Japira, interior do Paraná, próximo a Santo Antonio da Platina e Ibaiti, no chamado norte pioneiro.

Pedrinho e Terezinha (formam uma dupla). São casados há 35 anos, ele com 55 anos, ela com 48. Foi a música que os aproximou e foi fundamental na construção da identidade do casal: quando iniciaram o relacionamento, ele já cantava e tocava e ela, por ter se “apaixonado pelo toque do violão dele¹³”, começou a aprender a cantar, a ouvir música com mais atenção no rádio, até que se transformaram em dupla sertaneja. Ela é zeladora, ele é serralheiro, ambos naturais de Curitiba.

3 CANJA DE VIOLA: UMA ANÁLISE DO CAMPO EMPÍRICO

A partir da observação dos dados empíricos coletados no campo do evento Canja de Viola, optou-se por uma delimitação da observação de duas categorias, para a caracterização da Canja de Viola como uma Comunidade de Prática Musical: a observação

¹³ “Eu me apaixonei pelo toque do violão dele...”. Declaração de Terezinha gravada na entrevista realizada para a pesquisa.

de processos identitários e a observação de elementos significativos da prática musical dos participantes.

Segundo Wenger¹⁴, para que uma comunidade possa ser caracterizada como comunidade de prática, é necessário que apresente as três características fundamentais, descritas anteriormente:

- a) o domínio (que identifica a comunidade pelos interesses e competências que distinguem seus membros de outras pessoas e comunidades);
- b) a comunidade em si (que a partir do interesse comum faz os membros engajarem-se em atividades, discussões, ajuda mútua e compartilhamento de informações);
- c) a prática (em que se desenvolve o repertório compartilhado de recursos, experiências, histórias, ferramentas, numa interação sustentada ao longo do tempo, caracterizando um processo de aprendizagem).

A definição de comunidade de prática tem, portanto, forte relação com questões das identidades, no que diz respeito aos caminhos que criam histórias pessoais, nas diversas comunidades de que fazemos parte ao experienciar a vida e o mundo. Essas experiências, por sua vez, nos fazem construir e estar sempre negociando significados, ou seja, aprendendo (RUSSELL, 2002).

3.1 IDENTIDADES: EIXOS DE VÍNCULO À COMUNIDADE

“- E a música mais bonita é a música caipira, não é? A mais bonita...!”
(TEREZINHA)

Sawaia (1999), dialogando com as ciências sociais em artigo direcionado a estudiosos da psicologia social comunitária, apela para que se considere, ao mesmo tempo, identidade como permanência e transformação, tratando-os como par dialético, para não incorrerem em falhas de análise ou realizarmos práticas equivocadas e estanques. A autora conclui o estudo dizendo:

¹⁴ Disponível em: <www.ewenger.com/theory>. Acesso em: 30/10/2007.

A estética da existência deve ser regulada pelo princípio de comunidade, que define uma ética através de bons encontros, que se alimenta da diversidade, sem temer o estranho, pois é ligar-se ao outro sem o despotismo do mesmo, caracterizada pela mutualidade em vez de poder desigual, como arte de dar e receber prazer. (SAWAIA, 1999, p. 24).

A partir deste pensamento, torna-se significativo trazer para a análise também este conceito, que envolve a idéia de estética da existência, por serem muito ligadas a estéticas as identidades dos entrevistados e dos participantes da Canja de Viola, de um modo geral. Uma existência ligada à ruralidade, mas plena de estética pela música em si e pela própria poesia de exercer essa identidade ‘sertaneja’ em Curitiba, uma cidade que parece não se identificar com essa ruralidade possível para uma metrópole.

Wenger (1998a) destaca ainda que a identidade da comunidade de prática é definida pelo domínio compartilhado de interesses. No caso do objeto em análise, portanto, a prática musical no domínio da música sertaneja define a identidade deste grupo.

3.2 CULTIVANDO MÚSICA SERTANEJA NA METRÓPOLE: IDENTIFICAÇÃO COM A RURALIDADE

As falas a seguir revelam e enfatizam a importância da Canja de Viola como espaço necessário ao exercício de identidades sociomusicais dos que a freqüentam, público e músicos:

Eu acho muito bom... é uma coisa que incentiva tanto a música..., aqui dentro de Curitiba, a música sertaneja que é tão pouco... tão pouco, digamos assim, incentivada... digamos assim, nos grandes centros, tão pouco incentivada, mas, com esse espaço que já acontece há mais de vinte anos, (...) digamos aquele incentivo de sempre estar buscando a música sertaneja, sempre estar lembrando, sempre trazendo à tona as raízes nossas, que é a raiz do sertanejo, da roça, que é aquilo que vem de herança mesmo. (EDSON).

É, a Canja de Viola é uma opção que a gente tem... a gente aqui de Curitiba tem essa opção da seguinte maneira: como existem poucos lugares pra divulgar a música sertaneja, a música regional, então a Canja de Viola, como é um procedimento de mais de 20 anos, e onde se reúne tudo quanto é tipo de música e cantores, então é uma opção que a gente tem. (PEDRINHO).

E revelam também um certo sentimento de responsabilidade para com a continuidade desta prática, rica em valores para eles:

Pois olha... essa Canja de Viola... sabe o que aconteceu? Eu vim do norte do Paraná, em 76 eu cheguei aqui em Curitiba. E daí a gente andava cantando por aí e aquele que morreu, o Siqueira, tava num festival lá em Mandirituba. Daí eu fiquei conhecendo ele, e naquela época ele apresentava a Canja de Viola... foi em 84.... por aí. (...) É, bem no começo da Canja, quando começou. Daí ele convidou pra eu vir, pra participar da Canja de Viola e eu já morava aqui no centro. Onde eu morava já era perto do local onde era a Canja! E daí, naquele tempo, a gente foi lá, cantou, e fizemos amizade... e estamos até hoje batendo aí! Foi morrendo um, morria outro, e morria... e nós não paramos com o barco! (ITARARÉ).

3.3 OS BONS ENCONTROS: A COMUNIDADE

As entrevistas, de um modo geral, reforçam a idéia da comunidade como sendo um espaço de bons encontros (SAWAIA, 1999) e que fornece abrigo às identidades musicais, ligadas a uma ruralidade (pertencimento), através do repertório compartilhado de experiências, conforme indicam Wenger (1998a) e Russell (2002; 2006). Neste sentido alguns participantes declaram: “E gosto, e venho! E venho porque gosto mesmo! Não venho por dinheiro, não venho por nada... (...) Encontrar os amigos, os outros violeiros... Eu já cansei de a gente não poder cantar e vim participar sempre... (SORRISO).

Participo porque é onde se encontra os amigos, a gente que sente saudade lá do interior, a gente que já também vem da lavoura, então, a gente precisa da raiz, a gente que trabalhava nos lados e escutava nas emissoras, a programação que tocava sertanejo, que tinham muita audiência na época de criança ainda... Então, a Canja da Viola é onde eu achei o melhor lugar assim, pra se encontrar os amigos violeiros, aqueles que cantam os repentes, outros fazem a sua trova, então, eu achei muito importante e aí comecei a freqüentar, e já vai pra mais de cinco anos que a gente já tá freqüentando a Canja da Viola... (RIVAMAR).

A Canja de Viola pra mim, na verdade, começou como um encontro de amigos. Eu fui trazido na Canja de Viola por uma amiga que cantava. E aconteceu também que eu tocava violão e cantava em casa... por influencia dos meus avós e acabei gostando... isso há sete, oito anos atrás. (...) Daí, nessa época eu acabei gostando do espaço e tô até hoje! Sempre que eu posso eu venho, to junto aí

com o pessoal... virou, na verdade, uma grande amizade com o pessoal... o Gaúcho e todo mundo que participa do projeto aí... (EDSON).

A comunidade constrói identidades, as identidades unem a comunidade. A expressão “a nossa família sertaneja” é repetida pelo apresentador da Canja muitas vezes em todos os encontros. Acredito que, com esse gesto, eleito entre outros como representativo de sua conduta, ele acabe sendo uma espécie de catalisador, um dos elementos que auxilia na manutenção da *sensação de comunidade*, destacada por Wenger (1998a) como fundamental para a eficiência de uma comunidade de prática.

3.4 O PÚBLICO: INTEGRANTE DA COMUNIDADE

Esta primeira declaração faz parte da história de vida do entrevistado e refere-se a uma experiência ocorrida na sua juventude, antes de existir a Canja de Viola. Mostra o importante papel de um público participativo, fundamental no processo de consolidação das escolhas musicais do sujeito, além de motivadora para a continuidade da prática que definirá, posteriormente, sua identidade como músico:

É porque nós começamos cantar uma música, aí naquela música a duas vozes deu certo. Aí nós fomos treinando mais, aí o pessoal foi incentivando... ‘Ah, é bom vocês cantarem, é bom vocês treinarem, vocês cantam bem, tem voz boa...’ (SORRIDENTE).

Na Canja de Viola, o público também integra a comunidade musical, tecendo comentários e críticas diretamente aos músicos e cantores que se apresentam, numa atitude curiosamente (ou coincidentemente) similar aos índios Ayoré do Chaco Boreal em suas reuniões musicais, como descreve Estival (2006).

É, tem espaço pra todo mundo... até pra pessoas ouvirem... tem ambientes aí que nós estamos tocando, como a Canja da Viola mesmo, (...) que tem espaço, tem auditório, isso é muito bom. E aí as pessoas vêm pra nos ouvir, tem uns que gostam, outros que não gostam do material, mas é como se diz... os gostos não são iguais, não é? (...) É um direito de todo mundo, chegar aqui e falar ‘não

gostei da sua música? ... mas já tem dez que falam 'nossa, gostei demais!' ... e é isso que nos ajuda na nossa área musical. (GÓES DA VIOLA).

Apesar de o evento ser aberto para quem quiser assistir, há um bom número de freqüentadores assíduos como platéia, que acabou estreitando laços entre si e com os tocadores. Na visão de Wenger (1998a), este nível de participação é fundamental.

Frith (1996) diz que o próprio ato de ouvir é também uma *performance*, no sentido de ser uma experiência de sociabilidade e de construção de significados que o ouvinte faz para si mesmo ao escolher o que ouvir e como ouvir.

A minha opinião é que realmente.... é uma amizade que o povo tem, isso aí é uma diversão muito boa, que, você veja, tem gente que mora aí nessas vila e não tem uma diversão, não tem nada pra assistir lá, então, o que eles fazem, eles vem assistir.... isso é tudo gente do norte, gente que gosta de música caipira, gauchesca, e eles vem na Canja. E tem por aí também diversos lugar aí que o povo canta. Mas o povo também já acostumou na Canja. Então, tamos aí, não é? Tá pra mais de vinte anos de Canja... (ITARARÉ).

3.5 CANJA DE VIOLA: UMA COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL EM CURITIBA

Na Canja de Viola, a sensação de comunidade, sempre lembrada por Wenger (1998a) como importante para o bom andamento da prática, está em diversos níveis, desde o sentir-se “em casa”: “Em primeiro lugar, porque a gente gosta. Um lugar que a gente vem e se sente bem... passa o domingo e a gente nem vê passar a hora! E a gente vem porque gosta de cantar!” (TEREZINHA).

E o papel do apresentador como membro nuclear e integrador da comunidade:

Pra mim é mesma coisa que eu to em casa. Mesma coisa. E, esse apresentador aí ta batendo *record* na Canja da Viola. (...) O Gaúcho, o Gaúcho... outros apresentador não apresentava mais de seis meses... de ano pra trás. O Gaúcho já tá com... mais de quatro anos. Pois é, se a senhora ver bem o jeito do Gaúcho apresentar, é sensacional. Parece que ele nasceu pra aquilo. Então é igual a nós... e ele não é só apresentador, ele é animador. Não, porque quem canta não é apresentador. (...) Porque se a pessoa não é cantora, é só apresentador. Mas se ele é cantor também, e ele canta ali também, ele é animador. (...) Isso... Família sertaneja... e ele... é maravilhoso, ele sabe agradar o povo. (SORRISO)

A comunidade é tida como especial por oportunizar a prática não-profissional no domínio, ao contrário de outros espaços que exigem um grau mínimo de profissionalismo:

É, a gente pode se apresentar, o pessoal começa a conhecer a gente, o nome da dupla também, já vai pegando conhecimento, e a gente... é um lugar onde a gente pode passar uma tarde tranqüila aí conversando como pessoal e cantando... é muito bom. (...) É o divertimento do pessoal, das duplas, porque eles vêm aí e cantam e se alegra uma tarde do final de semana, então tem aonde ir, tem um lugar pra ir cantar... (SORRIDENTE).

Olha, pra mim é uma maravilha (sorrisos). Queria dizer, é uma maravilha! Que é uma coisa que está nos ajudando plenamente! É um prazer, chegar os domingos, 'ah, vou pra Canja da Viola, vou tocar, vou'... Ah, é uma coisa boa. (GÓES DA VIOLA).

O próprio Wenger (1998a) destaca que diversas comunidades de prática que existem, às vezes há muito tempo, simplesmente ainda não imaginam que a característica informal de suas práticas possa ter se tornado objeto de estudo e de uma teoria.

A seguir, visões dos próprios participantes sobre a Canja de Viola como uma comunidade de prática, apesar de não a chamarem (ainda?) assim: “(...) É pra todo mundo, pra quem tá aprendendo agora, pra quem já sabe, pra profissional, pra todo mundo.” (TEREZINHA).

É, tem muitas duplas aí que vivem da música e então eles vem mesmo... eles vem conhecer também. (...) Só que eles é mais difícil deles virem aí, mas esses novos, amador que tá começando agora, então eles vem todo domingo. Aí, tem gente aqui da Canja da Viola que já gravou disco e tá fazendo sucesso por aí. E começou na Canja da Viola... (SORRIDENTE).

A Canja de Viola, como nós estávamos comentando, é o maior encontro da música sertaneja do sul do país aqui..., que é um super-*karaokê*... Quem tem um CD, divulga o CD; quem não tem CD, toca com *playback*, quem não tem *playback*, toca na madeira mesmo, no instrumento; quem não tem instrumento, alguém acompanha, não é? Sem aquela responsabilidade de ser profissional, ou não... então eu acho que é a escola da música... que abrange todos os ritmos... acho que é a escola da música aqui no Paraná...

É, eu até comentei com o Allan, que cada município tinha que ter uma Canja de Viola... pra poder dar um espaço pra pessoa poder aprender a se comportar num palco, usar o microfone, usar uma compostura mais adequada, aprender a

perder a timidez, porque você perde a timidez, entende? Às vezes tem uma pessoa, com o dom, com aquele talento e não mostra aquele talento porque tem vergonha. E a Canja de viola é uma escola em que se aprende... (...) E como é ao vivo, e não tem como cortar e são pessoas que não são profissionais, são amadores, então se torna mais difícil... então a gente vê a pessoa cantando e tremendo, mas não deixa de cantar. Então eu acho que isso daqui, a Canja de Viola, foi o melhor segmento da música sertaneja, todo esse tempo... somos felizes que tenha surgido em Curitiba...

(...) E o público também, não é? Que você sabe, pra cantar pra público, num palco, mas tem uma diferença: você cantou bem, o público aplaude, cantou mais ou menos, o público aplaude, se não cantou, saiu... eles aplaudem do mesmo jeito. É tipo um incentivo, um quebra-gelo pra iniciar. Quem quer iniciar na vida de artista, seria o Canja de Viola o lugar pra vir. (PEDRINHO).

3.6 AS CONSTELAÇÕES DE PRÁTICA

A partir de sua história pessoal relacionada à prática musical, Itararé acha que há uma grande comunidade global dos artistas da música sertaneja:

Eu gosto de todos eles, são todos amigos... o artista, tudo que é tocador e cantador, todos são amigos. É um tipo duma corrente. Eu comparo isso aí, à mesma coisa de uma igreja, tem aquela corrente, sabe como é, tudo unido. E é bom assim. (...) Eu sou muito fã do Leléu, quando eu morei lá em São Paulo a gente conheceu toda essa turma, Leléu, Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco, toda essa turma aí a gente conheceu, proseava com eles, às vezes em circo a gente encontrava com eles, que estavam cantando também, então tinha aquela amizade... são um povo dado com todo mundo, e eles tem que ser assim porque eles precisam do povo, não é? Sem o povo eles não são nada... (risos) (ITARARÉ).

Em Curitiba há diversos espaços onde se pratica a música sertaneja. Participantes da Canja de Viola frequentam também alguns desses lugares, formando uma rede de práticas construídas a partir de escolhas com que se identificam. Além disso, os indivíduos têm também suas próprias constelações com amigos e familiares, ilustrando o fenômeno descrito por Wenger e explorado por Russell (2002) no campo da música a partir de sua experiência como pesquisadora nas Ilhas Fiji, em que estudou o canto coral como prática social daquela população:

De acordo com Wenger, comunidades de prática existem como constelações ou agrupamentos, tendo em comum um compromisso mútuo, ações em conjunto e repertórios compartilhados de conhecimento e habilidades. Um indivíduo ou grupo podem ser membros de mais de uma comunidade de prática dentro de uma constelação de comunidades de prática. Por exemplo, as práticas, repertório e habilidades compartilhadas por rapazes num coro de rapazes podem ser semelhantes aos compartilhados por membros de um coro de meninas. Ambos os coros são parte de uma constelação maior de comunidades de prática musical que inclui qualquer grupo organizado que se reúne para realizar *performances* musicais, tais como coros adultos e orquestras amadoras ou profissionais. Em resumo, os rapazes e meninas são membros de uma comunidade global de práticas, uma comunidade que inclui qualquer grupo de músicos que acham a *performance* musical uma maneira significativa de experienciar o mundo, que compartilham recursos históricos e sociais numa iniciativa que é definida como valorosa, em que participação é reconhecida como competência, e através da qual são criadas as histórias pessoais de indivíduos em suas comunidades.¹⁵ (2002, p. 3, tradução nossa).

Na sequência, alguns depoimentos que mostram participações em outras comunidades de prática experienciadas por freqüentadores da Canja:

Então tem hora que você erra, não é? Quando é um programa gravado, você conserta, mas quando é ao vivo, como a gente participa do Canja de Viola e participa também do Pampa & Sertão (...) Então, quando é ao vivo, você sabe, errou... Não tem concerto. (PEDRINHO).

E nesse intervalo aí é capaz que nós tenha umas quarenta músicas ou mais, que a gente vai aprendendo aos poucos... Então com ele eu tenho um monte de músicas, com outro, se eu vou cantar com outro, às vezes eu canto com meu irmão, já tem outro tipo de música, se eu for cantar com meu tio já tem outro tipo de música, então, cada dupla tem uma porção de músicas. Eu aprendi já... vixe, eu tenho muita música já... se eu tenho umas 80, 100 músicas já aprendidas eu acho que tenho, já. Tem bastante. (SORRIDENTE).

¹⁵ “According to Wenger, communities of practice exist as constellations, or clusters, having in common mutual engagement, joint enterprise and shared repertoires of knowledge and skills. An individual or group may be a member of more than one community of practice within a constellation of communities of practice. For example, the practices, repertoire and skills shared by boys in a boys' choir may be similar to those shared by members of a girls' choir. Both choirs are part of a larger constellation of communities of musical practice that includes any organized group that comes together to perform music, such as adult choirs, and amateur or professional orchestras. In short, the boys and girls are members of a global community of practice, a community that includes any group of musicians who find musical performance a meaningful way to experience the world, who share historical and social resources in an enterprise that is defined as having value, in which participation is recognized as competence, and through which the personal histories of individuals in their communities are created”. (Russell, 2002, p. 3).

Pedrinho revela na fala abaixo a existência de mais comunidades de prática, numa constelação, mas a sensação de anonimato, invisibilidade é presente, por conta de uma não-valorização social e política da música sertaneja praticada nesses lugares. A atenção da indústria do entretenimento está mais na direção de uma música tendendo para o estilo *country* e as práticas sociais com outras matrizes culturais, já mais antigas, não são sequer percebidas pelo poder público e por grande parte da população. Há políticas públicas para outras manifestações como o *rap*, o *rock*, a chamada MPB, grupos folclóricos que representam “etnias” dos imigrantes, a música erudita, manifestações diversas de cultura popular de outras regiões do país, etc. Fazendo uma livre interpretação diante de todo este processo de convivência com esta comunidade e das reflexões feitas para o trabalho, é como se Curitiba não se visse como uma cidade também sertaneja, tanto quanto ela é *rapper*:

E a coisa é assim, por que? Porque os políticos, as pessoas que tem condições de valorizar não valorizam a parte cultural aqui, sabe? Existe, você sabe, você ta freqüentando os lugares aí, você sabe: Três Fazendas, existem dois encontros no Três Fazendas que é toda terça e sexta, mas e quem é que sabe que existem esses encontros lá? É difícil. (...) O Bar do Valdo, o Recanto da Viola, lá, do Bueno e Bueninho, tem o encontro dos violeiros, que é ali (...) perto do Bar do Valdo também, então eu acho que isso devia de ser divulgado mais. Então eu acho que é o poder da política, sabe? (PEDRINHO).

O documentário etnográfico *Curitiba ao Som da Viola* mostra claramente essa constelação de comunidades de prática musical ao percorrer diversos pontos da cidade, indicados também a partir de participantes da Canja de Viola. O trabalho mostra o quanto esses espaços, onde acontecem encontros regulares em torno da música sertaneja, são ainda praticamente invisíveis para a cidade. Há ainda uma orquestra independente¹⁶, formada por estudantes e pesquisadores de música sertaneja, que é um exemplo de comunidade de prática também com vistas a pesquisas musicais, sem vínculo com qualquer instituição.

Recorrendo a uma comparação e viajando no tempo a partir de reflexões de Sant’Anna (2000), que em sua obra fala de um contexto histórico do caipira, em outra época e em outro lugar, vejo algo em comum perpetuando-se nessa sensação de

¹⁶ Referência à orquestra *Viola & Cantoria*, coordenada pelo violeiro e pesquisador Cláudio Avanso, em Curitiba.

invisibilidade na metrópole, recolhendo grupos que não geram uma boa movimentação econômica a espaços mínimos. De qualquer modo, mesmo sendo mínimos, os espaços são ocupados e vividos plenamente pelos nossos praticantes de música sertaneja.

A atmosfera criada pelo sentido de identidade é grave e palpante: acerca-se do sumário irremediável do nós-mesmos. Funda-se nesse momento de satisfação e bem-querência um clima de saber estético. Trazendo a poesia para um ato de presentificação, sua comunicabilidade enfeixa o círculo do viver o invivido. A ação estética é encontro de indivíduos livres, mesmo que ilusória ou sonhadoramente. E a esses indivíduos é liberada a oportunidade de continuar se iludindo ou sonhando, inclusive com a própria liberdade. Para o oprimido, a arte, a moda caipira são oportunidades concretas de emancipação. (*Ibid.*, p. 116).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de diversas fontes de evidências, mas principalmente através do trabalho de campo que envolveu a observação e entrevistas com alguns participantes, observa-se que os resultados foram mais significativos do que propriamente conclusivos, no sentido de serem possibilidades que foram abertas a outros e maiores aprofundamentos de interpretação e análise. O que respalda essa afirmação é, em primeiro lugar, que o objeto de estudo em si, a Canja de Viola, como prática social, foi ainda pouco estudada e revelou-se como um campo denso e fértil que pode propiciar mais pesquisas em educação musical, musicologia, psicologia social, antropologia, sociologia, etc.; em segundo lugar, a aplicação da teoria das comunidades de prática no campo da música com vistas à construção de possibilidades situadas (Russell, 2002) de recursos em educação musical é ainda praticamente inexplorada no Brasil. Por meio do tratamento dos dados empíricos foi possível constatar que o evento Canja de Viola é, de fato, uma comunidade de prática musical, o que tem respaldo especialmente na observação dos elementos identitários, que revelaram diversas características comuns entre os participantes, bem como os aspectos vinculados à prática musical dos mesmos. Em outras palavras, ambas as categorias observadas – identidade e prática – corroboram para a definição do grupo como uma “comunidade de prática”.

Por fim, acredita-se que algumas contribuições para a educação musical, bem como para outras sub-áreas da pesquisa em música, reveladas por esta pesquisa vão ao encontro de conclusões também alcançadas por Russell (2002; 2006) e Green (2001) no sentido de que a comunidade de prática musical é um espaço de aquisição e mesmo de criação de conhecimento, na qual a aprendizagem e prática da música se torna ainda mais significativa, por ser contextualizada.

REFERÊNCIAS

ESTIVAL, J. P. Memória, emoção, cognição nos cantos irade dos Ayoré do Chaco Boreal. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 315-332, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12/05/2007.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London: London University, Institute of Education, 2001.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1987.

KIMIECK, Jorge L. *Consolidação de comunidades de prática: um estudo de caso no PROINFO*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – PPGTE – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2002.

PORTES, Gustavo. (Direção) *Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba*. Curitiba, FCC: 2008. 1 DVD (32 min).

RUSSELL, Joan. *Sites of learning: communities of musical practice in the Fiji Islands*. Focus Areas Report. Bergen: ISME, 2002.

RUSSELL, Joan. Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 14, p. 7-17, 2006.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: UNIMAR, 2000.

SANTOS, Madalena P. *Um olhar sobre o conceito de 'Comunidades de Prática*. Universidade de Lisboa: Faculdade de Ciências, 2002. Disponível em <www.educ.fc.ul.pt/docentes/jfmatos/mestrados/fcul/aem/aem_ese/Santos2002.doc> Acesso em: 10/11/2007.

SAWAIA, Bader Burihan. Comunidade como ética e estética da existência. Uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. *Psykhé*, Santiago (Chile), v. 8, n.1, p. 19-25, 1999.

SNYDER, William M.; WENGER, Etienne. Our world as a learning system: a communities-of-practice approach. In: Conner, Marcia L.; Clawson, James G. (editors). *Creating a learning culture: Strategy, Practice, and Technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

_____. Communities of practice: Learning as a Social System. In: *The Systems Thinker*, Massachusetts: Pegasus Communications, Inc., v. 9, n. 5. 1998b. Disponível em: <www.ewenger.com/pub/index.htm>. Acessos em: 30/10/2007 e 11/11/2007.

_____. *Communities of practice - a brief introduction*. Disponível em: <<http://www.ewenger.com/theory/index.htm>>. Acesso em: 30/10/2007 e 11/11/2007.

YIN, Robert. *Estudo de Caso: planejamento e métodos*. 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.