

MESTRADO EM SOCIOLOGIA

Os Choros Portuenses

As (re)configurações de uma cena translocal diaspórica

André Dallálio

M

2024



André Dallálio

Os Choros Portuenses
As (re)configurações de uma cena translocal
diaspórica

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia, orientada pela Professora
Doutora Paula Guerra.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2024

André Luís de Almeida Dallálio

Os Choros Portuenses
As (re)configurações de uma cena translocal
diaspórica

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia, orientada pela Professora
Doutora Paula Guerra.

Membros do Júri

Professor/a Doutor/a (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor/a Doutor/a (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor/a Doutor/a (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Dedicatória

A minha mãe, Márcia de Almeida, que sempre esteve do meu lado para que isto se tornasse possível.

Aos meus irmãos, Débora Dallálio e Sérgio Dallálio Junior, por serem meu apoio em todos os momentos.

As minhas sobrinhas, Rebeca Dallálio, Raquel Dallálio, Rafaela Dallálio, Ana Clara Dallálio, Lua Dallálio e Hope Dallálio, por serem o motivo da minha vontade de crescer cada vez mais.

Ao meu marido, Vinícius Garcia Miranda, pelo amparo e suporte.

Aos meus amigos, por tornarem a vida mais leve.

Em memória de meu pai, Sérgio Luiz Dallálio (1954-2017), pelo amor a boêmia e a música. A minha mãe de coração, Virgínia Queiroz Alice de Finis (1958-2024), por todo amor a arte. A minha avó, Francisca Benites Dallálio (1930-2023), por tudo que fez por mim.

Índice

Declaração de Honra.....	9
Agradecimentos	10
Resumo.....	11
Abstract	12
Índice de Figuras	13
Índice de Tabelas.....	14
Lista de acrónimos e de siglas	15
Introdução: Vamos cantar o Chorinho	16
1. O Choro em alicerces	21
2. Acercamentos metodológicos.....	30
3. Cenas musicais translocais e diaspóricas no Choro	35
3.1. Percursos nas cenas musicais.....	35
3.2. Hibridização, miscigenação, corpos e a cidade	46
3.3. O Choro e sua relevância cultural e histórica.....	49
3.4. A Roda de Choro e a cena translocal.....	53
4. Dinâmica e transições de uma cena translocal diaspórica do Chorinho no Porto.....	57
4.1. Uma espacialização do olhar	57
4.2. A cena de Choro no Clube do Choro do Porto entre os mundos das artes e as hierarquias.....	59
4.3. Translocalidade e dinâmicas de poder	68
4.4. Uma cena híbrida diaspórica.....	72
5. Os protagonistas da cena de Choro no Porto	74
5.1. O papel do habitus na formação musical.....	76
5.2. Os Choros e os a(r)tivismos contemporâneos	78
5.3. Reconfigurações identitárias, migração e adaptações locais.....	79
5.4. Desafios e perspectivas de sustentabilidade	81
5.5. Futuros	84
6. Distinções e aproximações entre os Clubes	87
6.1. Origens e composição: imigrantes brasileiros versus músicos portugueses	87
6.2. Institucionalização versus dinamismo: abordagens diferentes para a preservação	89
6.3. Impactos na cena musical do Porto	92
6.4. Desafios, possibilidades e esperanças	93
Conclusões	98
Referências Bibliográficas	101
ANEXOS	107
Anexo 1 - Grelha categorial de análise.....	108
Anexo 2 - Guião de Entrevista limpo	109
Anexo 3 – Consentimento Informado	110

Declaração de Honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) do presente relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

Porto, 15 de setembro de 2024

André Luís de Almeida Dallálio.

Agradecimentos

Gostaria de expressar minha profunda gratidão à Faculdade de Letras da Universidade do Porto e a todos os docentes que me acompanharam ao longo desses últimos anos. Em especial, meu sincero agradecimento à Professora Doutora Paula Guerra, cujo apoio emocional e intelectual foi fundamental para a realização desta pesquisa.

Agradeço imensamente a todos os entrevistados que participaram deste estudo, bem como ao Clube do Choro do Porto e à Roda de Choro do Porto, além de todos os envolvidos na perpetuação desse gênero musical em terras lusitanas. A presença e a contribuição de vocês foram essenciais para o enriquecimento deste trabalho.

Aos meus colegas de licenciatura e mestrado, minha gratidão por todo o companheirismo e incentivo. Destaco especialmente os amigos Leonardo Gabriel, Vitor Nóbrega, Rebeca Gomes e Tainá Silva, que tornaram essa jornada mais leve e prazerosa.

Não poderia deixar de mencionar aqueles que estiveram ao meu lado nesta construção, em particular meus amigos e irmãos do Porto: Vinícius Garcia Miranda, Victor Garcia Miranda, Rafaela Garcia Machado, Deborah Lemes, Nana Marvila, Ane Carolina Pacola, Thaís Dornelles, Renato Felder, Felipe Lourenço e Felipe Palharini. Vocês foram uma fonte constante de apoio e inspiração.

No âmbito intelectual, agradeço de coração aos meus amigos Miqueias Feitosa e Gabriela Gelain, por todas as conversas e reflexões que enriqueceram meu percurso acadêmico.

Aos meus amigos no Brasil, Vivian Alice de Finis, Renata Oliveira, Isadora Capelini, Micheli Tomboosi, Gabriela Burgardt, Thiago Caleffi, Nena Eler, Mariana Kambara, Thiago Soares e Thalita Soares, meu sincero agradecimento pela amizade e pelo apoio, mesmo à distância.

Finalmente, dedico um agradecimento especial à minha família, cujo amor e suporte foram indispensáveis para que eu pudesse alcançar este objetivo. Sem vocês, nada disso seria possível.

Resumo

O projeto analisa a cena musical do Choro na cidade do Porto, Portugal, explorando as dinâmicas sociais e culturais envolvidas. Com base no conceito de cena musical de Bennett (2004), Peterson (2004) e Guerra (2010, 2016, 2023, 2024a), a pesquisa investiga como o Choro, gênero musical brasileiro nascido no século XIX, é recriado em um novo contexto geográfico e cultural. O estudo tem como foco as diásporas do Choro, suas organizações, eventos e as sociabilidades que envolvem esse movimento no Porto. A metodologia qualitativa utilizada inclui entrevistas semiestruturadas e visitas de campo como técnicas de recolhas de dados, com o objetivo de compreender as relações sociais entre os músicos de Choro. O Choro, uma fusão cultural de influências africanas, europeias e indígenas, é mais do que um gênero musical: é um movimento que transcende fronteiras culturais e temporais. Neste contexto, o conceito de “translocalidade” se torna central para entender como essa música se reinventa fora do Brasil. A pesquisa revela que a cena do Choro no Porto é um espaço vibrante de intercâmbios culturais. A “translocalidade” não se refere apenas à transposição geográfica, mas também à fusão de memórias, experiências e influências que ajudam a construir uma nova identidade coletiva. O Choro no Porto, portanto, não é apenas uma réplica de sua origem brasileira, mas uma manifestação viva e em constante adaptação às peculiaridades culturais do novo ambiente. Em conclusão, o estudo mostra que o Choro no Porto se afirma como uma cena cultural dinâmica, que se alimenta das interações locais e mantém sua relevância e vitalidade através de trocas culturais entre Brasil e Portugal.

Palavras-chave: choro; cena musical; imigração; música brasileira; identidades culturais.

Abstract

The project analyzes the Choro music scene in the city of Porto, Portugal, exploring the social and cultural dynamics involved. Based on the concept of musical scene by Bennett (2004), Peterson (2004) and Guerra (2010, 2016, 2023, 2024a), the research investigates how Choro, a Brazilian musical genre born in the nineteenth century, is recreated in a new geographical and cultural context. The study focuses on the diasporas of Choro, their organizations, events and the sociabilities that involve this movement in Porto. The qualitative methodology used includes semi-structured interviews and field visits as data collection techniques, with the objective of understanding the social relationships among Choro musicians. Choro, a cultural fusion of African, European, and indigenous influences, is more than a musical genre: it is a movement that transcends cultural and temporal boundaries. In this context, the concept of "translocality" becomes central to understanding how this music reinvents itself outside Brazil. The research reveals that the Choro scene in Porto is a vibrant space for cultural exchanges. "Translocality" does not only refer to geographical transposition, but also to the fusion of memories, experiences, and influences that help to build a new collective identity. Choro no Porto, therefore, is not only a replica of its Brazilian origin, but a living manifestation in constant adaptation to the cultural peculiarities of the new environment. In conclusion, the study shows that Choro in Porto asserts itself as a dynamic cultural scene, which feeds on local interactions and maintains its relevance and vitality through cultural exchanges between Brazil and Portugal.

Keywords: choro; music scene; immigration; Brazilian music; cultural identities.

Índice de Figuras

Figura 1 - Cascas de castanhas e taças sujas de vinho do Porto em um tabuleiro.....	52
Figura 2 - Roda de Choro na UNICEPE.....	54
Figura 3 - Apresentação do Clube do Choro do Porto na Casa de Cultura Macaé, Porto.....	63
Figura 4 - PrintScreen feito no perfil da plataforma digital Instagram do Clube do Choro do Porto (@clubedochorodoporto) do convite do evento realizado na Casa de Artes Macaé, em 14 de janeiro de 2024.	63
Figura 5 - Roda de Choro do Porto, evento realizado no dia 06 de março de 2024, na UNICEPE, Porto.....	66
Figura 6 - Imagem da platéia no evento da Roda de Choro do Porto, na UNICEPE, Porto, realizado dia 06 de março de 2024.....	67
Figura 7 - Roda de Choro do Porto, evento realizado dia 06 de março de 2024, na UNICEPE, Porto.	67
Figura 8 - PrintScreen do prédio onde se encontra a UNICEPE, no centro do Porto. O espaço, além do apelô cultural, está presente na frente da Reitoria da Universidade do Porto.	68
Figura 9 - Clube do Choro do Porto durante o evento Bombarda Porto Art District, localizado no Jardim do Largo da Maternidade Júlio Dinis, Porto	70
Figura 10 - Clube do Choro do Porto durante o evento Bombarda Porto Art District, localizado no Jardim do Largo da Maternidade Júlio Dinis, Porto.....	70
Figura 11 - Clube do Choro do Porto durante o evento Bombarda Porto Art District, localizado no Jardim do Largo da Maternidade Júlio Dinis, Porto.....	71
Figura 12 - Imagem retirada do GoogleView do Largo da Maternidade Júlio Dinis, local onde foi realizado o evento da apresentação do Clube do Choro do Porto, em 16 de março de 2024...	71
Figura 13 - PrintScreen do site da UNICEP.....	93

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Elementos sociográficos dos entrevistados	32
Tabela 2 - Locais e planeamento das visitas realizadas	33
Tabela 3 - Distinções e aspectos a considerar entre o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto	96

Lista de acrónimos e de siglas

DIY..... Do It Yourself

UNICEPE..... Cooperativa Livreira de Estudantes do Porto

Introdução: Vamos cantar o Choro

Esta pesquisa propõe uma análise detalhada das construções sociais que permeiam as relações urbanas na vibrante cena musical do Choro na cidade do Porto, em Portugal. Ancorada nos estudos e referenciais teóricos pós-subculturais de autores como Peterson (2004), Bennett (2004) e Guerra (2010, 2016, 2023, 2024a), esta investigação ilumina as diásporas do Choro, destacando as organizações, eventos e sociabilidades que são intrinsecamente ligadas a esse movimento musical. Considerando o significativo crescimento sociodemográfico da população estrangeira, especialmente de brasileiros, o estudo se propõe a mapear as relações sociais entre os entusiastas do Choro, com foco nas interações e conexões sociais que revelam as nuances que diferenciam a cena do Choro na paisagem cultural dinâmica da cidade do Porto, Portugal.

O Choro, nascido no Brasil no século XIX, é um exemplo de miscigenação cultural única, envolvendo influências africanas, europeias e indígenas (Cazé, 2023). Esta pesquisa considera o Choro não apenas como um gênero musical, mas como uma expressão cultural que transcende fronteiras e épocas. Nesse contexto, o conceito de cena musical será empregado como uma ferramenta interpretativa essencial, para entender as complexas configurações das relações sociais entre os participantes da cena do Choro no Porto. A pesquisa busca interpretar as representações sociais e identificar os atores que compõem este movimento, esclarecendo as particularidades da cena do Choro na cidade e caracterizando a tipologia específica da cena musical em que se insere.

Além de compreender a cena musical, o projeto explora os processos de hibridização e miscigenação presentes nesse gênero, teoricamente ancorados nos pensamentos de Canclini sobre a hibridização e os processos da globalização (1990, 2003). Esses conceitos são vistos sob uma perspectiva decolonial (Gomes, 2012) que reconstitui experiências e oferece uma base teórica focada nos fenômenos de hibridização e miscigenação, refletindo as novas configurações culturais associadas aos processos que serão descritos. Para Souza (2022: 1), “pensar em educação, cultura e quaisquer outras formas de conhecimento sob uma perspectiva decolonial é colocar em crise a centralidade de uma perspectiva eurocêntrica”. Complementando, para Gomes (2012: 105), “a descolonização do currículo implica conflito, confronto, negociações e

produz algo novo. Ela se insere em outros processos de descolonização maiores e mais profundos, ou seja, do poder e do saber”. Dessa forma, quando abordado os fenómenos em uma perspectiva decolonial, é distanciado na leitura o pensar colonial, reconhecendo que a centralidade das culturas “não hegemônicas e não dominantes” (Souza, 2022: 1-2).

A cidade do Porto tem sido um palco crescente para a diversificação da cena musical, resultado direto da pluralidade de sua população (Vicente, 2022). A imigração recente tem influenciado claramente as políticas públicas, assim como os hábitos de consumo de entretenimento e música (Vicente, 2022). De acordo com o Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo de 2023 do SEF – Serviços de Estrangeiros e Fronteiras, até o final de 2022, cerca de 700 mil imigrantes estavam legalmente residindo em território português, com a comunidade brasileira representando 30% desse número (Fialho *et al.*, 2023). Essa imigração em massa de brasileiros tem alterado significativamente o cenário musical em Portugal, com eventos que cada vez mais refletem o gosto pela música brasileira, como o choro, o funk carioca e o sertanejo. Eventos como o “Dia do Brasil no Porto”¹, as noites dedicadas a música sertaneja no “Maria Bonita Butequim”² ou o coletivo de festa “Kebraku”³ são exemplos de eventos recorrentes dedicados a música popular brasileira.

Diante desse contexto, a pesquisa propõe focar nas diásporas do Choro - na perspectiva de Stuart Hall (2006) -, explorando a organização da cena musical e os eventos e sociabilidades⁴ (Guerra, 2017) que caracterizam essa manifestação na cidade

¹ Evento realizado no dia 07 de setembro, tendo o primeiro evento realizado no ano de 2018. Esse evento é organizado pelo grupo musical “Batucada Radical” e amplamente divulgado pelos media e consumido pelos imigrantes. O evento tem um perfil dedicado na página da plataforma Instagram (@diadobrasilnoporto), em que consta fotos, vídeos e datas dos eventos em produção (s/a., 2024)

² O “Maria Bonita Botequim” é um espaço gastronómico dedicado a cultura brasileira, presente na Rua de Santo Ildefonso, número 244, no centro do Porto. Com eventos diários, o espaço fornece aos seus clientes apresentações de artistas brasileiros, abrindo espaço para consumo de música brasileira ao vivo. O espaço conta com um perfil em que fornece informações tanto dos eventos, quanto da funcionalidade do espaço (@mariabonita_botequim) (s/a., 2024).

³ A festa “Kebraku” é um evento que ocorre durante todo o ano, com temáticas referentes a cultura brasileira, como por exemplo o Carnaval. O evento já foi responsável por trazer nomes como a funkeira carioca Mc Carol (s/a., 2024). A festa conta com um perfil na plataforma digital Instagram, com mais de 3000 seguidores e 611 publicações, até a data consultada (setembro de 2024).

⁴ A conceptualização de sociabilidades é utilizada aqui no sentido das construções e interações sociais no mundo da arte, no sentido apresentado por Guerra (2017), como “um locus de sociabilidade musical onde são desenvolvidos verdadeiros rituais e cultos em torno da música” no contexto da cena musical em estudo.

do Porto. Quando falado em diáspora do choro, é referenciado no sentido “da diversidade, do hibridismo e da diferença” (Hall, 2006: 33). Stuart Hall (2006: 33) refere-se à diáspora

não pela essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma heterogeneidade e diversidade necessárias, por uma concepção de “identidade” que vive com e pela diferença, e não apesar dela, por *hibridismo*. As identidades da diáspora são aquelas que jamais deixam de se ir produzindo e reproduzindo pela transformação e pela diferença.

Sendo assim, o objetivo é investigar a dinâmica e a configuração social que conferem identidade a essa cena musical, diferenciando-a de outras expressões musicais que ocorrem em Portugal, especialmente na cidade do Porto, como por exemplo, o *funk* carioca, que tem conquistado cada vez mais espaço no consumo português (Guerra *et al.*, 2023; 2022).

A metodologia adotada nesta pesquisa é de base qualitativa, utilizando técnicas como entrevistas semiestruturadas, análise documental e observação direta (Campenhoudt *et al.*, 1995; Guerra, 2010, 2016, 2024b). A escolha dessa abordagem metodológica se justifica pela necessidade de captar as nuances subjetivas e experiências individuais dos participantes da cena, aspectos difíceis de apreender por métodos quantitativos. Para tal, foram empregues técnicas de coleta de dados qualitativos, como a observação direta por meio de visitas de campo e entrevistas semiestruturadas, realizadas com a mediação dos agentes participantes da cena musical em análise. Segundo Campenhoudt *et al.* (1995: 230):

A observação direta é aquela em que o próprio investigador procede diretamente à recolha das informações, sem se dirigir aos sujeitos interessados. Apela diretamente ao seu sentido de observação (...) a vantagem da observação direta reside no facto de as informações recolhidas pelo investigador estarem em “bruto” no sentido em que não foram especialmente adaptadas, ou até modificadas, por ele.

Dessa forma, a investigação aqui realizada tem como recolha de dados de métodos mistos, utilizando duas vertentes de recolha de dados, buscando assim melhor coesão e justificativa para os resultados a serem obtidos. As entrevistas semiestruturadas, conduzidas com músicos, organizadores de eventos, entusiastas do Choro e membros da comunidade brasileira, foram essenciais para compreender as representações sociais e as dinâmicas que permeiam a cena do Choro no Porto. As entrevistas foram realizadas via a plataforma digital Google Meeting, gravadas, transcritas e devidamente deletadas, seguindo o protocolo ético de pesquisa científica. O diário de campo, por sua vez, serviu como uma ferramenta crucial para registrar as observações do pesquisador durante os eventos de Choro, captando as interações espontâneas e o ambiente cultural em que a cena musical se desenvolve.

A análise de conteúdo (Campenhoudt *et al.*, 1995) foi aplicada ao processamento dos dados, com ênfase em identificar similaridades, regularidades e irregularidades nas falas dos entrevistados e nas observações do diário de campo. Esta abordagem metodológica foi escolhida por sua capacidade de organizar e interpretar informações de maneira sistemática, permitindo uma compreensão mais profunda das configurações sociais e culturais que caracterizam o Choro como uma cena musical distinta. Para isso, foi criada uma grelha categorial de análise de conteúdo (Anexo 3), em que foi possível extrair sistematicamente os conteúdos necessários para a análise aqui explicitada.

É importante destacar que durante os processos de recolha de dados iniciais, foram identificados dois grupos musicais de relevância para a cena em questão: o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto. Esses grupos foram identificados através de contatos com músicos e pessoas inseridas na rede social do pesquisador, que foram cruciais para a aproximação e inserção no campo de pesquisa. Identificados esses dois grupos, pareceu pertinente uma análise comparativa dos eventos que procederam as visitas de campo, partindo da identificação sociodemográfica dos atores participantes de cada evento: enquanto o Clube do Choro tem em seus elementos a nacionalidade brasileira em maioria, a Roda do Choro do Porto tem em sua composição uma fluidez maior, sendo em sua maioria formada por músicos de nacionalidade portuguesa.

No plano social e cultural, esta investigação visa lançar luz sobre a complexa rede de relações sociais e culturais que orbitam em torno da cena musical do Choro no Porto. Mais do que isso, pretende contribuir com novas evidências que aprofundem o

entendimento da dinâmica social e musical de um movimento tão único e multifacetado. Esta pesquisa certamente oferecerá uma contribuição significativa para os campos de pesquisa musical, sociologia da música e estudos culturais, proporcionando uma compreensão mais ampla da inter-relação entre música e cultura em face à globalização contemporânea.

Além das análises propostas, a pesquisa abordará e explicitará conceitos-chave necessários para uma compreensão aprofundada dos fenômenos estudados, como a conceituação de "instituição", que é central para elucidar as nuances e particularidades da cena musical em análise. Para garantir uma organização sistemática e clara do trabalho, o estudo foi estruturado da seguinte forma: inicialmente, são apresentados a metodologia, os objetivos, as hipóteses e a pergunta de pesquisa. Em seguida, discute-se o referencial teórico sobre cenas musicais, hibridização, miscigenação e instituição, acompanhado de uma contextualização histórico-social e a conceitualização da roda de Choro, enriquecida por dados obtidos com a contribuição do pesquisador Marcelo Leite Nascimento (2022; 2024). Após a discussão teórica, a análise dos dados coletados é apresentada, começando pelos registros dos diários de campo e seguidos pela análise das entrevistas realizadas. Finalmente, os resultados da pesquisa são expostos, com indicações para futuras investigações e comentários críticos do autor sobre o trabalho realizado.

1. O Choro em alicerces

Considerando as complexas construções sociais presentes nas relações urbanas, especialmente no que se refere aos contextos de recepção e produção musical, a emergência desta pesquisa está intrinsecamente ligada à análise aprofundada do conceito de cena musical (Peterson & Bennett, 2004). O objeto de análise é a prática do Choro na cidade do Porto, em Portugal. As diásporas do Choro, bem como as organizações, eventos e sociabilidades inerentes ao movimento, constituem temas centrais para a investigação (Guerra, 2010, 2016, 2023, 2024a). Estes aspectos permitirão observar a reconstituição de vivências locais e translocais, além de evidenciar dinâmicas de integração e inclusão social.

A cidade do Porto tem experimentado um crescimento e diversificação notáveis em sua cena musical, em paralelo ao crescimento sociodemográfico da população estrangeira. A imigração registrada nos últimos anos tem impactado as políticas públicas e provocado mudanças no entretenimento e no consumo de música. De acordo com o Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo (2023), publicado pelo SEF (Serviços de Estrangeiros e Fronteiras), no ano de 2022, residiam legalmente em Portugal cerca de 700 mil imigrantes, sendo a comunidade brasileira a mais representativa, correspondendo a 30% dos imigrantes (Fialho *et al.*, 2023). Essa recente imigração em massa de brasileiros tem transformado o mercado fonográfico português, com eventos focados no consumo de música brasileira, como o Choro.

Diante dessas transformações culturais, a presente pesquisa objetiva explorar as diásporas do Choro, a organização da cena musical do gênero, bem como os eventos e sociabilidades inerentes à cena na cidade do Porto. Além disso, pretende-se investigar as relações sociais entre os atores envolvidos na cena de Choro portuense, buscando compreender as nuances que distinguem essa cena musical, suas particularidades e composição. Para esta pesquisa, foram previamente identificados dois grupos de Choro de destaque: o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto (UNICEPE).

Como já falado anteriormente, originado no século XIX no Rio de Janeiro (Brasil), o Choro tem suas raízes na miscigenação cultural, absorvendo influências de diversas tradições musicais, como a africana, a europeia e a indígena (Cazes, 2023). Essa fusão sonora resultou em uma forma musical única, caracterizada por ritmos vibrantes,

improvisação sofisticada e virtuosismo instrumental (Cazes, 2023). Entre os nomes importantes do Choro brasileiro, destacam-se Luiz Americo⁵, Severino Araújo⁶, Waldir Azevedo⁷ e Radamés Gnattali⁸ (Cazes, 2023).

O estudo do Choro enquanto gênero musical surge na primeira metade do século XX, exemplificado pelo trabalho etnográfico "O Choro: reminiscências dos chorões antigos" de Alexandre Golçalves Pinto (1936), que apresenta um levantamento qualitativo dos músicos da cena musical do Choro carioca. Pinto (1936) abarca "todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d'agora" (Pinto, 1936: 2), fornecendo informações valiosas como perfil sociodemográfico, histórias de vida e relações interpessoais existentes. Ao longo do século, muitos estudiosos da música escreveram sobre o Choro. No entanto, mesmo com uma vasta bibliografia, o Choro fora do contexto brasileiro raramente é analisado sob uma perspectiva sociológica. Nomes como Simone Luci Pereira (2017) e Marcelo Nascimento (2022, 2024) são de grande importância para esta pesquisa, especialmente no que diz respeito às territorializações musicais, relações pessoais e práticas musicais - com ênfase nos ritmos brasileiros. Outro autor de destaque é Cazes (2023), que, através de uma pesquisa documental, oferece informações cruciais para compreender o Choro em sua vertente contemporânea. Cazes na sua obra "O Choro Reinventa a Roda" (2023) apresenta uma conceptualização do que seria uma Roda de Choro, a distinguindo morfológicamente do que seria o Choro. A leitura de Cazes a respeito desta conceptualização é de extrema importância para este estudo, pois é através desta ideia que é possível perceber as nuances existentes entre o

⁵ Luiz Américo, ou Américo Francisco Filho, é um cantor e compositor brasileiro, nascido em 1946. Conhecido e reconhecido internacionalmente, Américo é responsável por canções populares, como "Camisa 10", lançada em 1974 (Aquele Música, 2024).

⁶ Severino Araujo (1917-2012) foi um músico brasileiro, sendo considerado um dos pioneiros do Choro no Brasil. Com carreira consolidada dentro e fora do Brasil, foi responsável pela produção e criação dos primeiros Choros, além de ter tido uma carreira notável na música clássica (Acervo da Casa do Choro, s/d., disponível em <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1568>, consultado em setembro de 2024).

⁷ Waldir Azevedo (1923-1980) foi um músico brasileiro e compositor do sucesso "Brasileirinho" (1940). Com mais de 200 gravações instrumentais e 70 composições, Azevedo é considerado um marco na história do Choro e da prática do cavaquinho (Acervo da Casa do Choro, s.d., disponível em <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1571>, consultado em setembro de 2024).

⁸ Radamés Gnattali (1906-1988) foi um pianista, compositor, arranjador e maestro brasileiro, sendo "um dos maiores responsáveis pela diluição das fronteiras entre erudito e popular no Brasil" (Musica Brasilis, org., s/d., disponível em <https://musicabrazilis.org.br/compositores/radames-gnattali>, consultado em setembro de 2024).

Choro institucional e o Choro tradicionalista. Cazés (2023) descreve a Roda de Choro como

Um discreto ritual construído por sons e olhares. Um encontro de músicos onde convivem competição e cumplicidade, amadorismo e profissionalismo, melodia memorizada e improvisado, animação e sensibilidade, diversão e prática musical objetiva. (Cazés, 2008: 8)

O Choro transcendeu suas origens modestas e tornou-se um movimento musical significativo no Brasil, influenciando e sendo influenciado por outros gêneros, como o Samba e a Bossa Nova, demonstrando sua capacidade de adaptação e vitalidade ao longo do tempo. Sua estrutura frequentemente envolve a alternância entre seções melódicas e improvisadas, proporcionando aos músicos uma plataforma para a exibição de habilidades técnicas e criativas. Instrumentos como o violão, cavaquinho, flauta e bandolim desempenham papéis fundamentais na formação do conjunto típico de Choro (Cazes, 2023).

O Choro não é apenas uma forma musical, mas um movimento que perpetua tradições, conecta gerações e desafia fronteiras culturais. Sua presença na contemporaneidade, tanto no Brasil quanto em outros territórios, atesta a resiliência e a atemporalidade desse gênero musical (Governo do Brasil, 2024). Atentando para a influência da música erudita portuguesa, como os instrumentos, estilos, comportamentos e práticas musicais, é fundamental realizar um levantamento de dados que possibilite uma análise aprofundada das novas configurações do Choro na cidade do Porto.

Ao analisar o Choro como movimento cultural urbano inserido em um contexto de globalização cultural, torna-se necessário recorrer às teorias pós-subculturais para compreender e distinguir as novas (re)configurações do gênero musical. As teorias pós-subculturais representam uma evolução crítica do conceito de subculturas, superando suas limitações e abordando as transformações sociais e culturais contemporâneas (Bennett, 1999). Quando aplicadas ao contexto de cenas musicais, essas teorias oferecem uma perspectiva dinâmica e fluida, reconhecendo a diversidade, a hibridização e as interconexões culturais (Bennett, 1999). Compreender o Choro em seus estados

híbridos, especialmente ao analisá-lo fora de seu espaço físico-geográfico original, exige uma base teórica que ilumine as interpretações de suas mudanças, tanto sonoras quanto identitárias. Sendo um movimento urbano, a análise proposta se baseia nos estudos realizados sobre o conceito de "cena" a partir das perspectivas pós-subculturais expostas por Bennett e Peterson (2004) e Guerra (2024c) focalizando a análise no consumo e fruição do Choro. Os objetivos desta pesquisa incluem:

- Compreender as configurações das relações sociais nas cenas musicais entre consumidores de Choro na cidade do Porto, no período de 2018 a 2023;
- Interpretar as distintas representações e relações sociais entre os produtores e consumidores de Choro na cidade do Porto;
- Identificar e mapear os atores sociais responsáveis pela cena musical;
- Clarificar as distinções do Choro enquanto movimento musical na cidade do Porto e suas reconstituições diaspóricas;
- Identificar a tipologia de cena em que o Choro se enquadra na cidade do Porto.

Tendo explicitado os objetivos deste projeto, a pesquisa busca responder à seguinte pergunta de partida: **Como se configuram as relações sociais nas cenas musicais entre consumidores de Choro na cidade do Porto, numa abordagem diaspórica, desde 2018 até à contemporaneidade?**

O desenvolvimento desta questão implica a formulação das seguintes sub-questões:

- Como se configuram as sociabilidades entre produtores e consumidores de Choro em Portugal?
- Como se define a autenticidade do Choro em Portugal?
- Os produtores de Choro em Portugal são brasileiros? E os consumidores?

A relevância científica deste estudo reside na compreensão das dinâmicas socioculturais e musicais presentes na cena do Choro em Porto, Portugal. Embora exista uma vasta literatura sobre o Choro enquanto gênero musical no Brasil, há uma lacuna significativa em sua análise sociológica fora do contexto brasileiro, especialmente em

Portugal. A pesquisa sobre o Choro na Europa é ainda escassa, mas em crescimento, com foco na adaptação e transformação do gênero musical em novos contextos culturais.

Na Europa, a maioria dos estudos se concentra na análise histórica e social do Choro, explorando sua popularização através de músicos brasileiros expatriados e grupos locais. Em termos sociológicos, o campo ainda é emergente. Estudos como de Marcelo Nascimento (2022) e Feitosa (2019) abordam a prática do Choro em Portugal, explorando como essa música brasileira se integra e se transforma na sociedade portuguesa. A pesquisa de Tamara Elena Livingston-Isenhour e Thomas Garcia (2005), por exemplo, oferece uma análise do desenvolvimento do Choro, inclusive suas ramificações fora do Brasil, incluindo a Europa. Esses estudos mostram como a música pode funcionar tanto como um meio de preservação cultural quanto como um catalisador para a hibridização e transformação cultural em contextos transnacionais. No entanto, há uma necessidade significativa de estudos mais aprofundados para compreender as dinâmicas sociais e culturais que influenciam a prática e a popularidade do Choro fora do Brasil, destacando a importância de investigações futuras no campo sociológico. Além do mais, a cena musical do Choro ainda é pouco abordada, criando assim uma necessidade particular de compreender o fenômeno em uma perspectiva pós-subcultural.

Esta pesquisa visa preencher essa lacuna, oferecendo uma nova perspectiva sobre como o Choro é adaptado, consumido e reconfigurado em um novo ambiente cultural. Nesse sentido, é importante destacar as contribuições de Marcelo Leite Nascimento (2023, 2024), um dos grandes nomes na pesquisa sobre música e, especificamente, sobre o Choro. Nascimento tem conduzido pesquisas fundamentais sobre o Choro na Europa, abordando temas como a instituição do Choro e as diásporas europeias. Sua participação nesta pesquisa, fornecendo dados valiosos sobre o Choro no Porto e em Portugal, foi essencial para a construção de uma análise mais profunda e contextualizada.

O Choro, com suas profundas origens na fusão de diversas culturas no Brasil, é um gênero musical que vai além das fronteiras culturais e geográficas (Livingston-Isenhour & Garcia, 2005). Sua crescente presença em Porto, impulsionada pela diáspora brasileira, oferece uma oportunidade única para estudar como este gênero se adapta e

evolui em um novo contexto cultural. Além disso, esta pesquisa contribuirá significativamente para os estudos de sociologia da música e estudos culturais, fornecendo uma nova perspectiva sobre as dinâmicas musicais e sociais que caracterizam o Choro no contexto português. A comparação das configurações da cena do Choro em Porto com suas origens no Brasil permitirá identificar elementos distintivos e comuns, ampliando o conhecimento sobre a evolução e diversificação deste gênero musical.

Este estudo também visa enriquecer os estudos musicais ao identificar as configurações da cena musical do Choro no Porto, fornecendo um panorama abrangente sobre as influências locais e globais que moldam a cena musical além de sua origem. Para a Sociologia, esta pesquisa visa oferecer contribuições valiosas na análise das configurações sociais entre músicos, público e instituições musicais, proporcionando uma visão aprofundada das interações sociais no contexto da cena do Choro em Porto.

A cena musical (Bennett & Peterson, 2004; Guerra, 2024d) é tanto reflexo quanto agente de transformações culturais. Identificar as configurações da cena do Choro, especialmente em um contexto multicultural como o Porto, ajudará a elucidar como essas expressões musicais dialogam com e contribuem para a riqueza cultural local.

No ano de 2010, mudei-me pela primeira vez da cidade em que nasci e cresci, Maringá, no interior do Paraná, para Ponta Grossa, outra cidade do mesmo estado. Embora ambas as cidades estejam localizadas no Paraná, as diferenças culturais entre elas eram marcantes: desde a gastronomia e arquitetura até o sotaque e o acesso a eventos de gêneros musicais que eu não havia experimentado anteriormente, principalmente aqueles que fazem parte de uma minoria não abarcada por financiamentos ou apelos midiáticos. Durante esse curto período de dois anos, fui exposto a uma mistura cultural que até então me era desconhecida, frequentando eventos e casas de concertos extraordinárias. Graças à presença da conservatória e da grande orquestra local, a vida noturna em Ponta Grossa era vibrante, com bares repletos de estudantes de música, músicos profissionais e amadores.

Entre as muitas boas memórias dessa época, a música certamente foi o que mais me marcou, especialmente o Choro. Aos domingos, ao final da tarde, rolava uma roda de choro em frente à reitoria da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Dentre as lembranças, destaco o grandioso professor e músico Sérgio Falcão e o excelente

músico Nicolas Salazar, que, junto com outros músicos, faziam do domingo um momento especial. Essas experiências foram profundamente importantes, tanto pela nostalgia quanto pelo conhecimento, contato e amor pela música que cultivaram em mim. Após retornar a Maringá, uma série de acontecimentos pessoais me aproximou ainda mais do choro, seja nas rodas realizadas em bares ao redor da Universidade Estadual de Maringá (UEM), seja na extinta “Casa de Bamba”, uma casa noturna que oferecia concertos de diversos ritmos brasileiros, incluindo o Choro.

Anos mais tarde, durante uma conversa com meu amigo e grande músico Miqueias Feitosa, surgiu uma questão que nos impulsionou a escrever o artigo “Perspectivas da música clássica brasileira e a influência da Indústria Cultural” (Dallálio & Feitosa, 2021). Nosso objetivo era compreender o baixo consumo da música clássica no Brasil. Durante essas discussões, refletimos sobre as dificuldades enfrentadas pelos músicos clássicos em uma sociedade marcada pela rápida circulação de informações e pelo cruzamento de dados moldados por novas tecnologias. Percebemos que a suposta democracia da internet muitas vezes sobrepõe-se às vontades individuais, reforçando, dentro da dinâmica capitalista das plataformas digitais, aqueles que possuem mais recursos financeiros, financiamento ou apoio.⁹

Nos quase dois anos que se seguiram, após uma imersão pessoal no universo da música clássica brasileira, novos debates surgiram sobre a música popular, o consumo, as hierarquias e o caminho trilhado por esses gêneros musicais. Outras questões emergiram, levando-me a reconhecer a necessidade de um estudo focado na constituição das cenas musicais. Um estudo que pudesse captar as nuances desse universo, produzido a partir das interações e relações entre um público que, embora menor, permanece fiel a um gênero musical, apesar do impacto da indústria fonográfica na era das plataformas digitais. Nesse contexto, o choro se revelou um gênero especialmente interessante, seja pela sua rica história, seja pela sua capacidade de atravessar o oceano em uma época em que a internet ainda dava seus primeiros passos.

⁹ Ao realizar uma análise comparativa dos números de visualizações de vídeos na plataforma YouTube, observamos que o alcance dos vídeos de música pop superava amplamente qualquer vídeo destinado à música clássica brasileira. Para justificar essa discrepância, recorreremos às teorias sobre a Indústria Cultural de Adorno (1982; 2002), buscando respostas para as questões levantadas.

O choro surge como um gênero genuinamente brasileiro, ainda forte nos grandes centros urbanos e amplamente respeitado, tanto no Brasil quanto no exterior.

Ao aprofundar-me nos estudos pós-subculturais e nas cenas musicais, novas questões emergiram, especialmente em relação à conceitualização da cena no contexto do choro. A partir dos estudos já realizados sobre cenas musicais e do levantamento inicial de dados sobre o choro, tornou-se evidente que é difícil enquadrar esse gênero musical na mesma categoria de movimentos subculturais como o punk (Guerra, 2024c), que possuem um forte sentido de comunidade (geralmente jovem) entre seus consumidores. O Choro, por sua vez, emerge em um contexto político-social distinto, com diferenças significativas, particularmente no perfil etário de seus apreciadores (Cazes, 2023).

Dessa forma, o Choro é melhor compreendido como uma cena musical (Bennett & Peterson, 2000; 2004; Guerra, 2024d), distanciando-se da conceitualização de uma comunidade subcultural. Esse distanciamento permite aceitar a heterogeneidade existente entre os envolvidos na cena e a fluidez da sociedade contemporânea (Bennett & Peterson, 2000). Tal distinção morfológica é essencial para compreender a cena musical do Choro em Porto, dada a sua complexa e variada estrutura. Segundo Bennett e Peterson (2000), evitamos o termo "subcultura" porque ele pressupõe que todas as ações de um participante são regidas por padrões subculturais, enquanto a perspectiva da cena não faz essa presunção. Como afirma Bennett e Peterson (2000):

Embora alguns, no centro da cena, possam viver essa vida de forma integral, em um contexto moderno-tardio onde as identidades são cada vez mais fluidas e intercambiáveis, a maioria dos participantes alterna regularmente a identidade de cena (Bennett & Peterson, 2000: 3).

Esse reconhecimento das diferenças e especificidades entre a cena musical do Choro e outras subculturas musicais é fundamental para compreender como o gênero se mantém vivo e relevante. Além do mais, o Choro é um movimento que tem mais de 100 anos de história, sendo sua trajetória marcada pela crescente mediação e objetivação da arte, através da ampliação das rádios e da televisão no Brasil, durante o século passado (Cazes, 2023). A sua popularização e consumo passaram por fases

distintas, igual como a sua perpetuação e modulação, considerando os distintos espaços-temporais em que atravessou (Cazes, 2023). Mesmo tendo sofrido os impactos da mudança social em que esteve presente, o Choro se mostra ainda como um movimento popular dependente de seus agentes, principalmente em centros urbanos em que o financiamento cultural ainda é baixo, como será explicitado posteriormente nas análises realizadas. Enquanto a música popular, amplamente consumida e moldada pela indústria fonográfica, segue dominando as plataformas digitais, o Choro preserva sua essência através de uma rede de apreciadores dedicados. Essa cena musical, embora mais restrita em termos de público, possui uma riqueza cultural e uma resiliência que a tornam única, destacando a importância de estudos que abordem essas particularidades e o impacto que elas têm na preservação e continuidade de tradições musicais genuinamente brasileiras.

2. Acercamentos metodológicos

A metodologia adotada para este estudo baseia-se em uma abordagem qualitativa, orientada por um enfoque intensivo e aprofundado sobre as dinâmicas culturais e sociais da cena de Choro na cidade do Porto, em Portugal. A escolha de uma metodologia qualitativa reflete a complexidade intrínseca do objeto de estudo, pois envolve a análise das interações humanas, das práticas culturais e dos significados atribuídos pelos atores sociais envolvidos na cena musical, mais concretamente na cena musical do Choro. Ao invés de buscar generalizações amplas, o estudo pretende mergulhar na especificidade do contexto, explorando as nuances e particularidades que compõem essa manifestação cultural, tais como a caracterização da mesa do Choro e a dinâmica fluída da prática musical (Guerra, 2023a, Guerra, 2024a).

A abordagem qualitativa permite uma análise aprofundada em detalhes, capaz de capturar as percepções subjetivas, as experiências individuais e as interações sociais que caracterizam a cena do Choro (Campenhoudt *et al.*, 1995). Essa metodologia é particularmente apropriada para investigações onde o entendimento dos processos culturais e sociais depende de uma observação minuciosa e de uma interpretação contextualizada das práticas e discursos dos participantes (Campenhoudt *et al.*, 1995). O objetivo central é compreender os significados e as construções sociais que emergem das práticas musicais e sociais em estudo, oferecendo uma visão abrangente e sistemática sobre como o Choro se manifesta em um contexto transnacional.

O objetivo desta investigação é o de compreender como as práticas culturais do Choro são adaptadas, reinterpretadas e experienciadas pelos músicos e participantes na cidade do Porto. Nesse sentido, a metodologia qualitativa, mais concretamente as entrevistas semiestruturadas, oferece as ferramentas necessárias para captar a fluidez das interações sociais e culturais, permitindo que o estudo vá além das superfícies observáveis e explore os significados mais profundos que sustentam essa cena musical. A pesquisa em questão se preocupa em entender como as identidades culturais e musicais são construídas e negociadas dentro de um cenário multicultural, onde as tradições brasileiras se encontram e dialogam com o contexto português.

Para analisar os dados coletados, foi adotada a técnica de análise de conteúdo, que possibilita a identificação de padrões, temas e categorias recorrentes nos discursos

dos participantes. Através desse método, busca-se entender como os músicos e participantes atribuem sentido às suas experiências e práticas culturais, oferecendo uma leitura mais aprofundada dos significados simbólicos e das dinâmicas sociais presentes na cena do Choro no Porto. A análise de conteúdo, assim, não apenas sistematiza as informações, mas também permite que o estudo revele os interesses culturais e identitários que permeiam as práticas musicais observadas, ajudando a justificar as adaptações e ressignificações encontradas nas interações entre as duas culturas (brasileira e portuguesa).

Desta forma, a metodologia proposta está orientada para captar a complexidade das dinâmicas sociais e culturais em jogo, assegurando que as interpretações construídas ao longo do estudo reflitam a realidade multifacetada da cena do Choro. O objetivo final é oferecer uma análise robusta e fundamentada das interações e significados que emergem desse contexto específico, contribuindo para o entendimento mais amplo das cenas musicais em ambientes transnacionais e multiculturais.

As entrevistas semiestruturadas serão fundamentais para a coleta de dados primários. Esta técnica permitiu uma exploração detalhada das percepções e experiências dos entrevistados, proporcionando uma estrutura que assegura a obtenção de informações relevantes para os objetivos da pesquisa. As entrevistas, abordaram temas como a adaptação cultural do gênero em Portugal, as dinâmicas identitárias associadas ao Choro e o papel das redes sociais na manutenção e divulgação da cena musical. Estes temas reverteram-se em categorias e subcategorias de análise, processo de análise e de codificação através de uma grelha categorial, criada e tratada pelo autor (Anexo 1).

Na ordem de levantamento de dados, foi realizada previamente uma visita sem pretensão para conhecimento do campo. Esta visita aconteceu no dia 14 de janeiro de 2024, no Casa de Cultura Macaé, em que o Clube do Choro do Porto esteve presente. Durante o primeiro contato, foi identificado um fenômeno característico da cena do Choro: a maior parte dos seus participantes e consumidores são os próprios músicos. Esses músicos, de forma direta ou indireta, desempenham um papel fundamental na organização e realização dos eventos analisados, o que cria um distanciamento entre a produção e o consumo, já que o próprio consumidor é, em grande parte, o produtor ou alguém inserido no mundo artístico.

Assim, assumindo os músicos como parte integradora e realizadora dos eventos, foi percebido que para compreensão das relações e distinções da cena em estudo, era imprescindível focalizar a recolha de dados nos músicos que frequentam as rodas de choro do Porto. Sendo assim, foram realizadas quatro entrevistas aos protagonistas da cena.

Tabela 1 - Elementos sociográficos dos entrevistados

Número de entrevista	Perfil dos entrevistados	Data
1	Homem, brasileiro, músico e participante direto da Cena do Choro do Porto.	18 de Abril de 2024
2	Homem, brasileiro, músico, professor e pesquisador do Choro, conhecedor das rodas de choro do Porto.	15 de Maio de 2024
3	Mulher, brasileira, musicista, pesquisadora do Choro, participante direta da cena do Choro no Porto.	24 de Abril de 2024
4	Homem, brasileiro, músico e pesquisador do Choro no Brasil, já participou diretamente da cena de Choro do Porto.	30 de Abril de 2024

Fonte: Elaboração própria.

Complementando as entrevistas, as observações de campo permitirão uma análise em primeira mão das dinâmicas sociais e culturais nas rodas de Choro no Porto. Foram realizadas visitas a diferentes locais onde o Choro é praticado, com registros fotográficos e notas de campo detalhadas para documentar as interações entre os participantes e as performances musicais. Foram realizadas três visitas de campo, de duração média de duas horas. Serão expostas na construção do texto as imagens recolhidas durante as visitas de campo, para melhor compreensão das dinâmicas espaciais existentes. Para uma melhor organização, segue a tabela dos espaços e datas das visitas realizadas:

Tabela 2 - Locais e planeamento das visitas realizadas

Número da visita	Local	Data e Hora	Duração
1	Casa de cultura Macaré	14 de janeiro de 2024, 16:30 hrs	2 horas
2	UNICEPE (Cooperativa Livreira de Estudantes do Porto)	06 de março de 2023, 22:00 hrs	2 horas
3	Largo da Maternidade Júlio Diniz	16 de março de 2024, 16:30 hrs	2 horas

Fonte: Elaboração própria.

A técnica de análise de conteúdo será utilizada para examinar os dados recolhidos nas entrevistas, observações de campo e documentos. Esta técnica permitirá a identificação de temas recorrentes e a exploração das significações atribuídas pelos participantes ao Choro e à sua prática no Porto. A análise será realizada de forma sistemática, seguindo as etapas de codificação, categorização e interpretação dos dados (Campenhoudt et al., 1995). Para o tratamento dos dados recolhidos, foi realizado uma categorização dos pontos a serem analisados, tendo como ponto de partida a base teórica abordada. Desta forma, foi criado uma grelha de análise categorial (Anexo 1), com as seguintes categorias: localização geográfica; interconexões e redes sociais; características dos eventos; consumo e receção; e mediação, media e representação.

Os resultados esperados incluem: a) **Mapeamento da cena do Choro no Porto:** Identificação dos principais atores, eventos e espaços que compõem a cena, bem como as interações sociais que sustentam essa prática musical; b) **Compreensão das adaptações culturais do Choro em Portugal:** Análise de como o género se adapta ao contexto português, incluindo possíveis hibridizações e influências mútuas entre as culturas brasileira e portuguesa; c) **Exploração das dinâmicas identitárias associadas ao Choro:** Investigação de como o Choro é utilizado como uma ferramenta de construção identitária, tanto para a diáspora brasileira quanto para os portugueses envolvidos na

cena; d) **Contribuições para a sociologia da música:** O estudo proporcionará novas percepções para a compreensão das cenas musicais em contextos de diáspora, ampliando o conhecimento sobre as relações entre música, identidade e cultura em ambientes multiculturais.

No decorrer da pesquisa, foram enfrentadas algumas dificuldades por parte do autor, principalmente relacionadas ao curto período disponível para a coleta de dados e à limitada oferta de eventos de Choro na cidade do Porto. Além disso, o fato de o autor ser um imigrante brasileiro acrescentou o desafio de distanciar sua visão subjetiva dos dados coletados. Por estar familiarizado com o universo do Choro, havia o risco de que determinados aspectos, naturais para o autor, passassem despercebidos, embora pudessem ser relevantes para uma análise mais detalhada. Para superar essas dificuldades, foi necessário intensificar os esforços na coleta de dados, buscando eventos e entrevistados com uma abordagem mais direcionada. Além disso, foi adotada uma postura crítica e reflexiva durante a análise, prestando atenção a elementos que, apesar de familiares ao autor, poderiam oferecer novas leituras no contexto português. Esse processo foi fundamental para garantir maior objetividade e profundidade na interpretação dos dados.

3. Cenas musicais translocais e diaspóricas no Choro

3.1. Percursos nas cenas musicais

A compreensão aprofundada do objeto de análise proposto exige um mergulho criterioso nos conceitos fundamentais que alicerçam a explicitação do fenômeno em questão. Neste capítulo, será centrado a discussão na definição do termo “cena”, como eixo primordial para investigar as particularidades da cultura musical no cenário urbano contemporâneo, no caso a cena translocal do Choro na cidade do Porto. A escolha desse conceito não é arbitrária; ela se fundamenta na análise crítica de contribuições teóricas essenciais, como as de Guerra (2024d) e Bennett e Peterson (2004), cujas reflexões se revelam imprescindíveis para a articulação das dinâmicas teóricas e críticas que moldam o entendimento da “cena”. Ao abarcar a cidade como um ambiente multicultural e repleto de movimentos musicais, Guerra *et al.* (2018: 13), conceptualiza a cena musical neste contexto como

a) um ambiente local ou global; b) marcado pelo compartilhamento de referências estético comportamentais; c) que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) marcadas fortemente pela dimensão mediática. (Pereira de Sá, 2011: 157).

Ao proceder a esse mapeamento conceitual, partimos da premissa de que a imersão nos debates acadêmicos pertinentes não apenas esclarece as nuances do conceito, mas também proporciona um domínio teórico e metodológico mais robusto, capaz de sustentar as investigações subsequentes com maior rigor e profundidade. Dando seguimento à fundamentação teórica estabelecida, é imperativo discutir conceitos que possibilitam uma contextualização mais robusta dos estudos sociais relacionados aos objetos musicais. Nesse sentido, as contribuições de Howard Becker

(1974; 1982; 2008) revelam-se particularmente relevantes ao explorar os “mundos da arte” [*art worlds*]. O conceito de mundos da arte de Howard Becker foi lançado em 1982, com a finalidade de afirmar que as manifestações artísticas e seu entorno representam redes sociais interconectadas onde uma variedade de agentes artísticos, como artistas, críticos, curadores e público, colaboram e interagem na produção e promoção da arte. Esses mundos da arte são espaços onde a criação artística é vista como um esforço coletivo, em contraste com a ideia do gênio solitário. Segundo Guerra (2010: 40: 567)¹⁰

Embora nas artes performativas, como o cinema, a divisão laboral seja mais visível, ela também acontece em produções que parecem mais “solitárias”, como a pintura ou a poesia. Isto porque a cooperação não implica a vivência no mesmo espaço, nem no mesmo tempo, implica, antes, ter em conta tudo o que está por detrás de uma obra de arte, desde o que foi necessário à sua produção até ao que é necessário à sua distribuição e reconhecimento.

Becker enfatiza a importância da cooperação e da influência das convenções artísticas nesses mundos, reconhecendo que a arte é fortemente moldada pelas interações sociais e pelas relações entre os participantes dos processos artísticos – entendidos de forma ampliada pelo autor (Becker, 1982). Dessa forma, o conceito de mundos da arte destaca a natureza colaborativa e social da produção e apreciação artística, ampliando nossa compreensão sobre como a arte é criada e reconhecida na sociedade (Becker, 1982).

Neste sentido, um campo representa um espaço social onde agentes competem por recursos, poder e reconhecimento. É ainda a partir desta leitura social, que Bourdieu (1986) lança mão da ideia de capital simbólico, enquanto uma ferramenta para estabelecer distinções sociais e competir por recursos e reconhecimentos dentro dos

¹⁰ Complementando, Guerra (2010: 42) afirma: “Os componentes deste *art worlds* são: os criadores culturais e pessoal de apoio que os assiste; as convenções e entendimentos partilhados sobre o que devem ser os produtos culturais, fornecendo padrões para avaliar e apreciar esses produtos; os *gate-keepers*, tais como críticos, DJ e editores, que avaliam os produtos culturais; as organizações dentro das quais, ou em torno das quais, muitas destas atividades têm lugar (exibidas, levadas a cabo ou produzidas); e as audiências, cujas características podem ser um fator fundamental na determinação do tipo de produtos culturais que podem ser patenteados, representados ou vendidos num setting urbano em particular”.

espaços de lutas dos campos específicos. Extrapola-se o conceito de capital econômico, que não é desvalorizado em Bourdieu, mas soma-se de maneira horizontal na compreensão das hierarquias sociais, os valores culturais e de influências que também perpetuam as desigualdades sociais. As representações de capital cultural e capital social são então incorporadas a essa leitura social em Bourdieu - inseridas no conceito de capital simbólico, de maneira que o capital cultural abrange o conhecimento, a educação e as competências culturais, e o capital social se remete às redes de relacionamentos e contatos sociais dos indivíduos. Esses três tipos de capital interagem e influenciam-se mutuamente, afetando a posição e as oportunidades de uma pessoa em diversos campos sociais, incluindo o campo cultural – que nos interessa particularmente (Bourdieu, 1996). Para Guerra (2010: 36-37)

A autonomia é, expressa Bourdieu, algo historicamente conquistado. Os campos são sempre permeáveis a influências externas, nomeadamente às influências econômicas, ainda que os jogadores específicos de cada campo se esforcem por manter a sua pureza.

A abordagem do campo é adequada para uma análise profunda da produção cultural. Quando aplicada essa noção à análise da produção cultural, é destacada a importância de perceber o campo não apenas enquanto um espaço físico onde a produção artística acontece, mas também um espaço social e simbólico, com suas hierarquias, normas e dinâmicas próprias. A obra cultural é influenciada e moldada por essa atmosfera particular, onde artistas, críticos, instituições e públicos interagem de maneira complexa. Portanto, ao utilizar o conceito de campo de Bourdieu, somos lembrados de que não podemos entender completamente uma obra cultural sem levar em consideração a influência e as relações dentro desse campo, o qual desempenha um papel crucial na determinação do que é valorizado, produzido e consumido na esfera cultural. Sobre isso, é válido destacar as ideias de Guerra ao afirmar que

A análise da produção cultural feita com recurso à noção de campo lembra a relevância do questionamento de tudo o que, na obra cultural, se fica a dever ao próprio campo, à sua história e estruturação (Guerra, 2010: 635).

Ainda que não seja abordado de maneira exclusiva neste estudo, na medida em que os diferentes capitais contribuem de maneira cruzada para a manutenção das hierarquias dos diferentes campos, é importante desenvolvermos de forma mais aprofundada o conceito de campo cultural, sendo este o ponto de partida – ainda que não o de chegada - para nossa construção analítica. O conceito de campo cultural em Pierre Bourdieu (1996) refere-se a um espaço social onde as práticas culturais, como a produção artística, a crítica, a distribuição e o consumo de bens culturais, ocorrem. Na elaboração desta representação, Bourdieu explora este campo e sua heterogeneidade enquanto um terreno de confronto no qual diferentes agentes sociais buscam afirmar suas visões e interesses culturais – mediados pelos seus capitais (Bourdieu, 1996). Quando aplicado ao campo da música, o conceito de campo cultural de Bourdieu destaca como a música não é apenas uma expressão artística, mas também um campo de forças sociais e culturais em que músicos, produtores, críticos e público competem por reconhecimento e poder. Portanto, a música não é apenas uma manifestação artística, mas também um reflexo das dinâmicas de poder e das desigualdades culturais em nossa sociedade. O conceito de “mundo das artes” tem aproximações e divergências com a ideia de campo, desenvolvido por Bourdieu (1996; 2002; 2015), pois

O conceito bourdieusiano de campo é, nesse sentido, bastante distante do mundo da arte conforme compreendido por Danto (1964) ou Becker (1982). Em vez de se concentrar nas interações específicas dentro do campo cultural, ou na cooperação entre agentes culturais na produção de suas obras, Bourdieu (1996) está mais interessado em reconstruir as posições estruturais do campo, visto aqui principalmente como um lugar de antagonismo e luta simbólica. Isso não significa, no entanto, que os dois não possam ser conectados. (Guerra & Costa, 2016: 13).

Ambas as abordagens reconhecem a complexidade e a influência das interações sociais no mundo da arte, e para este estudo, desempenham um papel fundamental na análise de como as interações sociais, culturais e econômicas moldam as dinâmicas individuais e coletivas, internas e externas ao ambiente da prática, em seus contextos

específicos (Guerra & Costa, 2016). Amparados pelas interlocuções teóricas dos diferentes capitais, suas implicações nas posições do campo, e a importância da coletividade nos mundos das artes, exploramos também o conceito de cena (Peterson & Bennet, 2004), que se embasou nos conceitos anteriormente desenvolvidos, e nas suas interações, para pensar especificamente na abordagem da conjuntura musical. A cena musical, conforme explorada por Peterson e Bennett (2004) refere-se a um conceito utilizado na sociologia da música e na pesquisa sobre a cultura musical, sendo locais onde as práticas musicais se desenvolvem e se relacionam com outros aspectos da vida cultural, social e econômica. Elas podem ser definidas por gênero musical, localização geográfica, período e grupos sociais específicos.

Uma cena musical pode incluir músicos, fãs, locais de apresentação, produtores, promotores e outros agentes que desempenham um papel na criação e promoção da música - incluímos também a esfera das práticas educativas para suportar nossa análise. A abordagem de cena musical ajuda a compreender como a música está integrada em contextos culturais, sociais, geográficos e econômicos, e ainda, como as comunidades musicais se formam e evoluem. Essa perspectiva tem sido valiosa para a análise dos movimentos culturais e da forma como a música influencia e é influenciada pelo mundo ao seu redor (Peterson & Bennett, 2004).

O que a análise sob a perspectiva da *cena musical* nos permite, portanto, é empreender tanto as metodologias de análise dos *mundos da arte* de Becker - que se voltam para as mudanças de determinado mundo artístico, quanto da teoria bourdieusiana de “campo” enquanto “articulação micro-macro das estruturas de produção artística” (Guerra & Costa, 2016: 14). Para Bennett e Peterson (2004), abordar a cena musical sob uma perspectiva pós-subcultural, fundamentada no campo de Bourdieu (1996) e nos mundos da arte (Becker, 1982), permite explorar a vida musical em suas múltiplas dimensões, tanto no que diz respeito à produção quanto ao consumo, assim como as diversas formas, muitas vezes locais e específicas, em que essas dimensões se interseccionam.

Concordando com Bennett e Peterson (2004), e relacionando os conceitos de forma mais direta, podemos considerar a teoria da “cena musical” enquanto ferramenta analítica para compreender os contextos colaborativos que participam nos processos artísticos musicais, bem como visualizar o desenvolvimento e manutenção da distinção

do campo cultural – musical, e como os agentes dentro dessas cenas competem por capital simbólico e reconhecimento cultural. Ainda, podemos salientar o capital econômico como possibilidade de acesso a cena musical – ou falta dele enquanto impossibilidade, bem como, enquanto fator de distinção social e de ritmos que imbuem ao mesmo tempo hierarquia e diversidade. Ainda que a relação entre os mundos da arte - campo - cena possa parecer numa primeira leitura fatalista, na medida em que condiciona socialmente as subjetividades do agente social, também possibilita alguma margem de comutação social. Ao explorar as interlocuções dinâmicas que se dão no espaço social, Bourdieu abre alguma margem para a movimentação/mudança social, como veremos a seguir no reconhecimento do conceito de *habitus* (Bourdieu, 1983) e sua transponibilidade que vai se encontrando com o objeto central deste estudo: a cena translocal do Choro.

Para Bennett e Peterson (2004), abordar a cena musical sob uma perspectiva pós-subcultural, fundamentada no campo de Bourdieu (1996), nos mundos da arte (Becker, 1982) e na abordagem de Will Straw (1991), permite explorar a vida musical em suas múltiplas dimensões, tanto no que diz respeito à produção quanto ao consumo, assim como as diversas formas, muitas vezes locais e específicas, em que essas dimensões se interseccionam. Straw (1991) contribui para essa análise ao enfatizar que a cena musical deve ser entendida não apenas como um espaço social fixo, mas como um conjunto dinâmico de práticas e interações que se configuram em contextos geográficos específicos. Segundo Straw, as cenas musicais são formadas por redes de produtores, consumidores e intermediários culturais que interagem de maneiras que revelam tanto as conexões quanto as distinções dentro do campo cultural. Concordando com Bennett e Peterson (2004), e relacionando os conceitos de forma mais direta, podemos considerar a teoria da ‘cena musical’ enquanto ferramenta analítica para compreender os contextos colaborativos que participam nos processos artísticos musicais, bem como visualizar o desenvolvimento e manutenção da distinção do campo cultural – musical, e como os agentes dentro dessas cenas competem por capital simbólico e reconhecimento cultural. Ainda, podemos salientar o capital econômico como possibilidade de acesso à cena musical – ou falta dele enquanto impossibilidade, bem como, enquanto fator de distinção social e de ritmos que imbuem ao mesmo tempo hierarquia e diversidade. Ainda que a relação entre os mundos da arte - campo - cena

possa parecer numa primeira leitura fatalista, na medida em que condiciona socialmente as subjetividades do agente social, também possibilita alguma margem de comutação social. Ao explorar as interlocuções dinâmicas que se dão no espaço social, Bourdieu abre alguma margem para a movimentação/mudança social, como veremos a seguir no reconhecimento do conceito de *habitus* (Bourdieu, 1983) e sua transponibilidade que vai se encontrando com o objeto central deste estudo: a cena translocal do Choro.

Complementando as reflexões teóricas anteriores, a obra de Pierre Bourdieu (1983) oferece uma contribuição crucial ao introduzir o conceito de *habitus*. A teoria do *habitus* (Bourdieu, 1983) se refere aos sistemas de disposições adquiridas ao longo da vida, que orientam as ações e assimilações dos indivíduos, desempenhando um papel fundamental neste estudo para a compreensão das cenas musicais e seus agentes, bem como a sua relação com os diversos campos. O *habitus* molda as decisões e estratégias que os agentes sociais tomam em cada campo que circulam, e se torna mais complexo quanto maior for a possibilidade de um determinado agente social circular em diferentes campos. Segundo Setton (2002: 63), o *habitus*

é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano.

Ainda que Bourdieu afirme que o *habitus* não é um destino (1992: 108), a sua complexidade, ou falta dela, desde as primeiras exposições do agente social, gera estímulos provocados pelo volume e posicionamento dos/nos campos ao qual é apresentado, que se acumulam e possibilitam novas entradas. Ou seja, a durabilidade, a conservação das posições sociais, está intimamente associada a esta relação entre as experiências de vida e a conjuntura social, que estabelece uma certa regularidade na promoção das desigualdades. No entanto, a própria conceptualização do *habitus* formulada por Bourdieu, tem a intenção de não ser uma análise que finda as respostas e desestabiliza a busca por transgressão destes padrões, mas sim para servir enquanto um instrumento conceptual para pensar estas homogeneidades - e questioná-las. Sobre

isso, e mais especificamente pensando nos *habitus* que se relacionam com as artes, Guerra (2010: 640) afirma:

O que é fundamental retirar daqui – e que é especialmente relevante para compreender um campo bastante volátil como é o campo artístico – é que, sendo durável e dotado de inércia, o *habitus* não é «estático» e muito menos é «eterno», como certos críticos menos avisados poderiam querer sugerir. As disposições são socialmente constituídas e podem ser contrariadas ou mesmo tornadas obsoletas por força da exposição a novas forças externas ou da dinâmica das lutas no interior do campo.

Quando percebido enquanto um “processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade” (Bourdieu, 1983: 47), a percepção reflexiva¹¹ que o *habitus* possibilita, também serve para discutir o “sentido do jogo” - enquanto um esporte. As estratégias - *habitus*, ainda que definidas previamente a uma partida de futebol, possibilitam a estrutura de um jogo que se inicia, mas não necessariamente dita como os jogadores agirão no jogo. Assim como, notam Brandão e Altmann (2005), “(...) mostrar que as práticas sócias têm determinantes sociais, não é o mesmo que afirmar que as práticas sejam totalmente determinadas.” (2005: 4).

Quando passamos para uma análise específica da cena musical, podemos entender que o gosto, as afinidades musicais, e até a própria participação dos indivíduos na cena musical está permeada pelo *habitus* adquirido nas experiências vividas. Pensemos em alguém que cresceu em um ambiente onde a musicalização esteve presente no campo familiar, seja ela pela prática instrumental, educativa ou pela fruição considerada mais erudita. Esse agente está mais propenso a desenvolver um *habitus* que o leva a apreciar e participar ativamente das cenas musicais formais, e corrobora para que quando lá esteja inserido, tenha mais acúmulo do capital simbólico necessário para se distinguir neste campo específico. Também influencia as escolhas de carreira e as aspirações dos membros pertencentes ao campo, moldando suas trajetórias profissionais e a direção de suas contribuições para a cena musical.

¹¹ Ver em Bourdieu e Wacquant (2022) para aprofundar no fazer sociológico proposto por Pierre Bourdieu.

Dando continuidade à análise dos conceitos de Becker e Bourdieu, Bottero e Crossley (2011) apresentam uma perspectiva que integra e complementa as abordagens desses autores, possibilitando uma descrição mais aprofundada dos mecanismos simbólicos e de poder operantes dentro do campo artístico, bem como das condições materiais e das dinâmicas de rede estabelecidas entre os atores sociais. Segundo Bottero e Crossley (2011), os trabalhos de Becker e Bourdieu se entrelaçam ao ilustrar como as convenções artísticas e os capitais culturais interagem na produção artística (Bottero & Crossley, 2011: 98). Essa visão integrada é ampliada por Guerra (2018), que defende uma abordagem abrangente para entender as ações sociais no contexto da experiência cotidiana da música. Guerra argumenta que os mundos da arte não apenas acolhem, mas também exteriorizam normas e convenções sociais, compondo a dinâmica essencial que confere forma e significado aos objetos artísticos (Guerra, 2018: 391). Dessa maneira, a articulação dessas teorias oferece uma base sólida para explorar as interações sociais e culturais que moldam a cena musical contemporânea, enriquecendo a compreensão sobre como os diversos atores e suas práticas contribuem para a perpetuação e transformação de convenções artísticas.

Para aprofundar a compreensão do fenômeno das cenas musicais, torna-se imprescindível explorar a contribuição de Bennett e Peterson (2004). Esses autores destacam como a revolução digital, aliada ao desenvolvimento das práticas *do-it-yourself* (DIY), desempenhou um papel crucial na democratização da produção musical e na sua distribuição, facilitando a formação de redes tanto locais quanto globais. Bennett e Peterson argumentam que as cenas musicais emergem como manifestações culturais que se distanciam das normas estabelecidas pelo *mainstream* neoliberal, refletindo modos de vida alternativos e contestatórios (Bennett & Peterson, 2004: 34). Essa perspectiva é ampliada por Bennett e Guerra (2019), que identificam a iniciativa DIY como um movimento inicialmente associado ao punk nos anos 1970, mas que, ao longo das décadas, foi apropriado e adaptado por uma diversidade de outros gêneros musicais. Através dessa lente, pode-se observar como as cenas musicais contemporâneas não apenas resistem às pressões comerciais, mas também criam espaços de expressão cultural autênticos e independentes, contribuindo para a contínua reconfiguração do panorama musical global. No caso do Choro, essas dinâmicas também se fazem presentes, com a cena musical sendo sustentada por redes de músicos e

entusiastas que promovem a prática de forma independente, muitas vezes à margem dos circuitos comerciais dominantes, como foi percebido e será abordado posteriormente nas análises dos dados recolhidos.

As teorias subculturais oferecem uma abordagem valiosa e aprofundada para a análise do Choro, permitindo que se explore as dinâmicas sociais e culturais envolvidas. Guerra (2010) discute duas tradições sociológicas distintas que abordam as subculturas: a estadunidense e a britânica. Nos Estados Unidos, as subculturas são frequentemente entendidas como respostas a transformações urbanas e como manifestações de comportamentos que se desviam das normas sociais estabelecidas. Em contraste, o enfoque do *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, na Grã-Bretanha, centra-se na resistência cultural e nas práticas cotidianas das classes populares, como discutido por Bucholtz (2002). Hebdige (1979) acrescenta uma dimensão crítica ao incorporar a ideia de hibridização e apropriação entre subculturas, sugerindo que estas resistem às pressões da cultura dominante por meio de um campo de relações de poder dinâmico, no qual diferentes estilos, gerações e grupos identitários interagem (Hebdige, 1979: 86). Sarah Thornton (1996) adapta a teoria de Bourdieu ao contexto das subculturas juvenis, introduzindo o conceito de capital subcultural. Thornton (1996) argumenta que o capital subcultural é fundamental para compreender as disputas de valores e as hierarquias internas dentro das subculturas musicais.

Brake (1980) explora as maneiras pelas quais as subculturas juvenis desenvolvem respostas culturais a desafios materiais, destacando a importância da resistência simbólica como uma forma de expressão. Ele observa que essa resistência frequentemente se manifesta em aspectos como o vestuário, que serve como um veículo simbólico para a expressão das identidades subculturais (Brake, 1980: 74). Em consonância com essa perspectiva, Guerra (2023) argumenta que a música deve ser abordada não apenas como entretenimento, mas também como um fenômeno que está profundamente imbricado em hierarquias identitárias e processos espaciais. A socióloga sugere que uma análise subcultural completa deve necessariamente incluir uma consideração crítica das dinâmicas de gênero e raça para proporcionar uma compreensão mais completa (Guerra, 2010: 110).¹²

¹² Ao aplicar essas teorias ao estudo do Choro, observa-se como este gênero musical opera dentro de uma cena musical caracterizada por dinâmicas sociais, culturais e econômicas específicas. A análise da cena do

O conceito de cena musical, conforme desenvolvido por Bennett e Peterson (2004), proporciona uma visão ampla e dinâmica da interação entre a música e o contexto sociocultural em que ela está inserida. Nesse conceito, a cena musical é entendida como um espaço social no qual músicos, fãs e outros agentes culturais interagem, compartilham significados e constroem identidades coletivas. Bennett e Peterson (2004) ampliam essa noção ao identificar três dimensões fundamentais da cena musical: local, translocal e virtual, como afirmam

Cada cena é única. No entanto, é útil reconhecer nesta dispersão vários tipos distintos que partilham uma série de características em comum. É claro que muitas classificações são possíveis, mas para fins desta discussão (...) definimos três tipos gerais de cenas. A primeira, cena local, corresponde mais de perto à noção original de cena agrupada em torno de um foco geográfico específico. A segunda, cena translocal, refere-se a cenas locais amplamente dispersas, envolvidas em comunicação regular em torno de uma forma distinta de música e estilo de vida. A terceira, cena virtual, é uma formação na qual pessoas espalhadas por grandes espaços físicos criam a sensação de cena através de fanzines e, cada vez mais, através da Internet. (Bennett e Peterson, 2004: 6-7)

A cena musical local refere-se ao tecido cultural que é profundamente enraizado em uma comunidade específica, surgindo dos contextos sociais e geográficos em que músicos e fãs constroem conexões tangíveis e participam de eventos presenciais. Conforme argumentado por Bennett e Peterson (2004), essa cena local é caracterizada pela proximidade física e pela influência direta que o ambiente local exerce sobre a produção e a recepção da música.

Em contraste, a cena musical translocal transcende as fronteiras geográficas, conectando diferentes localidades e culturas. Bennett e Peterson (2004) sublinham a

Choro pode revelar as complexas interações entre músicos, críticos, instituições e públicos, demonstrando como essas relações contribuem para moldar tanto a produção quanto a apreciação musical. Utilizando os conceitos de "mundos da arte", "campo" e "cena", é possível mapear as interações sociais e culturais que ocorrem no campo do Choro em Porto, e como essas interações refletem e moldam as dinâmicas de poder e reconhecimento cultural.

importância dessas redes de interação, nas quais a música circula e se difunde, muitas vezes sendo moldada por múltiplas perspectivas culturais. Essa dimensão translocal ilustra a globalização das práticas musicais e a formação de comunidades que vão além dos limites territoriais (Bennett & Peterson, 2004). Por sua vez, a cena musical virtual emerge como uma extensão crucial, especialmente com o advento da internet, que ampliou as interações musicais para o ambiente digital. Plataformas como redes sociais, serviços de streaming e fóruns online tornam-se espaços onde a cena musical virtual se desenvolve, oferecendo novas formas de participação, discussão e consumo musical. Essa dimensão virtual enfatiza o impacto das tecnologias digitais na configuração das cenas musicais contemporâneas.

A abordagem teórica proposta por Bennett e Peterson (2004) oferece, assim, um arcabouço valioso para compreender as dinâmicas das cenas musicais, explorando suas manifestações locais, translocais e virtuais. Essa perspectiva permite uma análise mais profunda das interações entre música, cultura e sociedade, levando em conta as complexidades e as transformações do cenário musical na contemporaneidade.

3.2. Hibridização, miscigenação, corpos e a cidade

A música, em sua essência, é uma arte dinâmica que transcende fronteiras e une culturas. Desde os primórdios da história humana, a música tem sido um veículo para a expressão cultural, a comunicação emocional e a conexão social (Canclini, 1990). Na era moderna, impulsionada pela globalização e pelo avanço tecnológico, a música tem experimentado um nível sem precedentes de hibridização e miscigenação. Este capítulo explora a natureza e as consequências desses processos, analisando como diferentes tradições musicais se entrelaçam para criar formas de expressão artística e como essas interações refletem e influenciam a identidade cultural em um mundo cada vez mais interconectado.

Segundo Néstor García Canclini (1990), a hibridização musical refere-se à fusão de elementos musicais distintos, como ritmos, harmonias, instrumentos e estilos, originários de diferentes culturas ou subculturas. A miscigenação musical, por sua vez, enfatiza a mistura de tradições musicais de diferentes origens étnicas ou culturais, resultando em uma síntese única que muitas vezes desafia as categorizações musicais convencionais. Esses fenômenos não são novos, mas a velocidade e a escala com que

ocorrem na atualidade são notáveis, graças à fácil acessibilidade às informações e às ferramentas de produção e distribuição digital (Canclini, 1990).

Outro conceito importante para compreender o fenômeno em análise é a cibercultura. Na era pré-industrial, a expansão das tecnologias de informação e a intensificação da globalização têm intensificado o hibridismo cultural ao longo do tempo, fortalecido pela expansão da internet (Santaella, 2008). A hibridização e a miscigenação musical são fenômenos cruciais para a compreensão da evolução e diversificação da música, especialmente em contextos culturais marcados por encontros e trocas intensas entre diferentes tradições. A obra “Culturas Híbridas” (1990) de Canclini oferece uma lente teórica para analisar esses processos, fornecendo uma compreensão aprofundada sobre como as culturas se misturam e se transformam em contextos urbanos e globais. No caso do Choro, a hibridização também é uma característica central, já que o gênero nasce da fusão de influências musicais diversas, como a música europeia e africana, e continua a se transformar ao encontrar novos contextos culturais, como o português, evidenciando a contínua troca e adaptação que o mantém vivo e dinâmico em diferentes partes do mundo.

A análise de Paula Guerra (2021a, 2024a) sobre a relação entre sons, corpos e lugares nas cidades musicais do Sul Global complementa essa discussão, evidenciando como a hibridização cultural não ocorre apenas na música, mas também na ocupação dos espaços urbanos e na performance dos corpos. Guerra explora como o *voguing*, uma dança que se originou nas comunidades LGBTQI+ afro-americanas de Nova York, foi recontextualizado em cidades brasileiras como as do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Essa prática cultural, marcada por movimentos estilizados e expressões de resistência, exemplifica como a hibridização e a miscigenação se manifestam nos espaços urbanos, criando formas de sociabilidade e identidade (Guerra, 2024b, 2021d).

Canclini (1990) destaca que a hibridização cultural é marcada por uma tensão entre tradição e inovação, o que é evidente na maneira como o *voguing* equilibra a fidelidade às suas raízes com a necessidade de adaptação às novas realidades sociais e culturais no Brasil. A ocupação dos espaços urbanos por corpos dissidentes, como os performers de *voguing*, representa um ato de resistência contra a normatividade imposta e uma reconfiguração dos espaços urbanos como locais de expressão e afirmação identitária. Guerra (2021) argumenta que essas práticas performativas não

apenas desafiam as hierarquias sociais, mas também criam modos de existência e interação social, especialmente dentro de uma sociedade patriarcal e opressora.

Em Portugal, a imigração e a ocupação dos espaços urbanos têm moldado profundamente as dinâmicas culturais e musicais. Os imigrantes brasileiros, ao ocupar novos espaços, trazem consigo suas tradições culturais, que se fundem e se transformam nas cidades globais. Este processo de ocupação não é neutro; ele envolve negociações de poder, identidade e pertencimento. No contexto das “cidades musicais”, como descrito por Guerra (2018, 2021b), a imigração adiciona camadas de complexidade à hibridização cultural, onde novas formas musicais emergem como resultado do encontro entre diferentes culturas e tradições.

A cibercultura, definida como a cultura emergente da informatização da sociedade e da interconexão global via internet, intensifica ainda mais o processo de hibridização. De acordo com Santaella (2008), A cibercultura desfaz as barreiras tradicionais entre o mundo físico e o virtual, originando espaços híbridos nos quais surgem novas maneiras de interação e sociabilidade. No campo da música, essa hibridização é refletida nas complexas interações culturais que ocorrem globalmente, permitindo que a música se espalhe e se adapte em novos contextos culturais. Latour (1994, citado por Santaella, 2008), em sua teoria ator-rede (TAR), sugere que os objetos técnicos e os humanos formam redes sociotécnicas onde ambos influenciam e são influenciados, uma perspectiva que pode ser aplicada à criação de novas formas de música híbrida no contexto globalizado.

Assim, a análise da hibridização e miscigenação musical no contexto das cidades brasileiras não pode ser dissociada dos corpos que ocupam esses espaços e das dinâmicas sociais que moldam essas ocupações. Guerra (2021c, 2021d) oferece uma lente para entender como a música, a cidade e os corpos se entrelaçam em um processo contínuo de transformação cultural e resistência social. A cidade torna-se um espaço de contestação, onde corpos marginalizados reivindicam seu direito à visibilidade e à expressão. A ocupação dos espaços urbanos por esses corpos, através da performance, é uma forma de subverter as hierarquias sociais e culturais estabelecidas, desafiando as normas e criando possibilidades de existência. Guerra (2021d) ainda reforça que as apropriações inerentes na relação global e local, remete a um processo e forma de

hibridização, em que a música e a dança no contexto urbano, “fazem com que identidade individuais e coletivas sejam indissociáveis” (Guerra, 2021a: 176).

A hibridização cultural, especialmente no contexto da globalização e da cibercultura, é um processo que transforma continuamente as práticas culturais e musicais. A obra de Canclini (1990), juntamente com as contribuições de Guerra (2021a, 2021b, 2021c, 2021d), ajuda a entender como essas dinâmicas se manifestam na contemporaneidade. A música, como um campo de intensa inovação e intercâmbio cultural, exemplifica esses processos de maneira vibrante, mostrando como as tradições podem se fundir para criar algo e dinâmico.

3.3. O Choro e sua relevância cultural e histórica

No dia 29 de fevereiro de 2024, o Choro foi oficialmente declarado Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (Governo Brasileiro, 2024). Este reconhecimento é um marco significativo para o gênero, celebrando sua história e influência cultural. No entanto, o reconhecimento civil do Choro já se estende por mais de um século, emergindo em meados da década de 1870 a partir de um intenso fluxo de trocas musicais transatlânticas. Este período revelou uma relação histórica com as danças de salão europeias e a significativa contribuição das diásporas africanas e da resistência da população negra à colonização europeia (Vicari *et al.*, 2023: 10).

A complexidade do Choro torna a tarefa de defini-lo desafiadora. Sua estrutura – envolvendo prática, rede social e composição – resulta de um complexo conjunto de fatores que definem o gênero como uma manifestação musical multifacetada. Segundo o dossiê técnico do Choro publicado pelo Ministério da Cultura do Governo Brasileiro (2023: 5), o Choro é descrito como "uma prática cultural complexa, diversa e perene por sua existência no tempo e no espaço, presente em todas as regiões do Brasil e disseminada em outros países.". O reconhecimento formal do caráter plural do Choro enfrenta o desafio de reconhecer as diferenças estéticas associadas aos contextos performativos, aos diferentes "sotaques" regionais e aos cânones atribuídos por diversas comunidades de chorões e choronas ao redor do Brasil (Ministério da Cultura, 2023).

O Choro, como gênero musical, começou a se consolidar na década de 1880. A sua ascensão está intimamente ligada à popularização das partituras para piano, que eram amplamente distribuídas pelas editoras musicais das capitais brasileiras. Esta distribuição não só facilitou a disseminação do Choro, mas também contribuiu para a sua evolução e adaptação nas diferentes regiões do Brasil. O gênero é caracterizado por uma rica diversidade instrumental, incluindo flauta, cavaquinho, violão e pandeiro, e por uma tradição de improvisação que permite uma expressividade própria (Castro, 2022: 67).

Entre os pioneiros do Choro, Joaquim Callado e Chiquinha Gonzaga desempenharam papéis fundamentais. Joaquim Callado, flautista e compositor, é lembrado por suas contribuições significativas à formação do estilo do Choro, estabelecendo a base para o desenvolvimento do gênero. Chiquinha Gonzaga, por sua vez, integrou elementos do Choro em suas composições, ajudando a expandir e popularizar o gênero em diferentes contextos sociais e culturais (Lima, 2021).

O reconhecimento oficial do Choro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2000 foi um passo crucial para a preservação e valorização do gênero. Este status ajudou a garantir a preservação das tradições do Choro e promoveu o gênero no cenário internacional. De acordo com o dossiê do governo, "o reconhecimento formal ajudou a garantir que o Choro fosse preservado e celebrado, não apenas no Brasil, mas também no exterior" (Governo Brasileiro, 2014: 15).

No início do século XXI, o Choro começou a se expandir além das fronteiras brasileiras, com a presença de comunidades dedicadas ao gênero se tornando mais visível em outros países, especialmente na Europa. No entanto, foi nas últimas duas décadas que o Choro começou a se consolidar de maneira mais estruturada em Portugal, refletindo um processo de adaptação e incorporação cultural (Livingston-Isenhour & Garcia, 2005).

O Professor e Pesquisador Marcelo Leite do Nascimento, doutorando e pesquisador vinculado ao Centro de Estudos em Música e Dança, da Universidade de Aveiro, Portugal, cedeu uma entrevista, primordial para esta pesquisa. Segundo Nascimento, a primeira noção do Choro na Europa surgiu com a chegada de partituras

para impressão na França no final do século XIX¹³. Em Portugal, precisamente no Porto, o Choro começou a se estruturar mais formalmente há cerca de 12 anos, com a criação dos encontros na UNICEP, inicialmente realizados semanalmente e depois mensalmente, ajudando a manter a prática viva (Nascimento, 2024).

A prática do Choro em Portugal é marcada por características distintivas que diferem das encontradas no Brasil. Em Porto, os encontros de Choro têm uma abordagem democrática e inclusiva, refletindo uma prática musical que abraça músicos de diferentes origens e níveis de experiência. O Professor Nascimento observou na entrevista cedida que "o Choro no Porto é democrático e abraça todos, o que é incrível" (Marcelo Nascimento, 2024). Esta característica inclusiva é uma forma pela qual o Choro se adaptou ao contexto europeu, mantendo sua essência enquanto incorpora elementos locais.

Nascimento (2022) destaca o papel dos músicos como agentes responsáveis pela sustentabilidade e perpetuação do gênero musical na Europa, reforçando o conceito de mediação de Antoine Hennion (1993) e "comunidade de prática" proposto por Jean Lave e Etienne Wenger (1991). Em "O Choro na Europa: Institucionalização como forma de sustentabilidade" (Nascimento, 2022), o pesquisador apresenta dados sociodemográficos do perfil dos responsáveis pela propagação do gênero no contexto europeu, reforçando que o movimento é/foi composto em sua maioria por "europeus amantes da cultura brasileira e brasileiros residentes na Europa" (2022, p. 363). De grande importância para esta pesquisa e para a compreensão da cena em estudo, cabe ressaltar dois importantes pontos levantados por Nascimento (2022): 1) o Choro enquanto um processo social é formado por agentes em contínuos processos de construção de sentido sobre o gênero; 2) o conceito de "Comunidade de Prática" (Wenger, 1998, citado por Nascimento, 2022: 366) deve ser entendido aqui como um grupo de interesses mútuos sobre o mesmo tema, compartilhando as mesmas necessidades e formando assim uma comunidade que troca conhecimentos, experiências e de interação. Esse processo de aprendizado coletivo é fortalecido pelas práticas de performance em grupo.

¹³ Segundo Nascimento (2024), foi encontrado partituras de Choro datadas de 1878 na Biblioteca Nacional de Paris, o que evidencia a presença precoce do gênero na Europa.

As adaptações do Choro em Portugal incluem a integração de elementos locais, como o consumo de vinho do Porto e castanhas (Figura 1), e a inclusão de instrumentos portugueses na prática musical. Segundo Nascimento (2024), "essas adaptações não criam um novo Choro, mas sim novas roupagens para o gênero, respeitando suas tradições e sonoridades" (Nascimento, entrevista realizada dia 16 de maio de 2024). Essas adaptações mostram como o Choro pode se integrar às práticas culturais locais sem perder sua identidade essencial.

Figura 1 - Cascas de castanhas e taças sujas de vinho do Porto em um tabuleiro



FONTE: UNICEPE, 2017.

No Brasil, o Choro enfrenta desafios relacionados à modernização e globalização, que impactam sua visibilidade e prática. A competição com outros gêneros musicais e a falta de suporte institucional são desafios significativos. Dessa forma, a institucionalização do Choro, enquanto um gênero genuinamente brasileiro, se afirma graças a popularização e o esforço de grupos em manter a tradição das rodas pelos quatro cantos do Brasil. Em Portugal, o gênero é apreciado de uma forma que pode parecer diferente, talvez devido à proximidade melódica com a música instrumental europeia, como referenciou Nascimento na entrevista cedida (2024). No entanto, a

prática do Choro no Porto continua a ser uma expressão vibrante e significativa da tradição musical brasileira.

A preservação e adaptação do Choro fora do Brasil demonstram a vitalidade e relevância contínua do gênero. Sua capacidade de conectar pessoas através da música, transcender fronteiras e se reinventar em novos contextos revela a profundidade e o impacto duradouro do Choro. À medida que o gênero continua a evoluir, ele permanece um elo vital entre culturas e um testemunho da capacidade da música de unir e inspirar.

3.4. A Roda de Choro e a cena translocal

Durante a primeira fase do projeto, foi conduzida uma pesquisa sistemática sobre o Choro e sua cena musical. A análise bibliográfica revelou uma lacuna teórica significativa em relação ao Choro enquanto cena musical. Uma hipótese levantada é que a estrutura atual do Choro se distingue de muitos outros gêneros musicais, especialmente em termos de seu consumo popular. No artigo "Perspectivas sobre a Música Clássica Brasileira e a Influência Cultural" (Feitosa & Dallálio, 2023), o Choro é mencionado como um gênero tipicamente brasileiro que, ao longo do tempo, se integrou ao universo da música erudita, sendo consumido e produzido principalmente por uma minoria acadêmica. Feitosa e Dallálio (2023) argumentam que essa institucionalização do Choro como música erudita distancia o gênero da população em geral, resultando em um baixo interesse e investimento insustentável por parte das políticas públicas.

Por outro lado, o Choro, enquanto movimento musical que superou as fronteiras geográficas de sua origem, apresenta variantes no território brasileiro e internacional, como a Roda de Choro de Goiânia, a Roda de Choro de Paris e a Roda de Choro de Lisboa. Isso torna a definição do Choro um desafio, dada a sua vasta multiplicidade de existências. Cazes (2023: 10) descreve o Choro atual como:

- Um acervo de composições;
- Um conjunto de características rítmicas e fraseológicas, um estilo;
- Um gênero musical cuja forma foi definida por Pixinguinha;
- Uma prática musical que combina memorização de repertório e improvisação.

A gênese do Choro ocorreu em espaços urbanos, como praças públicas e residências particulares, onde músicos se reuniam informalmente para tocar (Cazes, 2023). Essas reuniões casuais originaram as rodas de Choro, fundamentais para a propagação e evolução do gênero (Cazes, 2023). A valorização desses espaços físicos na formação da cena musical do Choro ressoa com a perspectiva de Bennett e Peterson (2004) sobre a importância dos locais na criação de comunidades musicais. A roda de Choro torna-se, então, essencial para a compreensão da cena musical, seja pela construção identitária individual e grupal, seja pela importância do local físico como espaço de criação, mediação e produção.

A roda de Choro é uma prática musical brasileira que emergiu no final do século XIX e início do século XX, especialmente no Rio de Janeiro. Trata-se de uma reunião informal de músicos, frequentemente em ambientes domésticos ou espaços públicos, onde se executa o choro, um gênero instrumental caracterizado por sua complexidade rítmica e melódica. Na roda de Choro, os músicos se sentam em círculo, tocam instrumentos de cordas, sopro e percussão, e frequentemente improvisam, mantendo um diálogo musical que exige habilidade técnica e conhecimento profundo do repertório. Essa configuração circular não é apenas uma escolha estética, mas reflete a natureza coletiva e interativa da prática, onde não há um líder fixo, mas uma alternância espontânea de papéis e solos entre os participantes (Cazes, 2023).

Figura 2 - Roda de Choro na UNICEPE



FORNTE: UNICEPE, 2018.

No contexto contemporâneo, a roda de Choro transcendeu as fronteiras geográficas brasileiras, ganhando espaço em diversas partes do mundo. Esse fenômeno pode ser compreendido através do conceito de cena translocal de Bennett e Peterson (2004), que descreve como práticas culturais locais são recontextualizadas em novos ambientes, criando conexões entre grupos geograficamente dispersos, mas culturalmente ligados por interesses e práticas comuns (Guerra, 2021d, 2023b, 2024c). A roda de Choro, inserida em uma cena translocal, mantém suas características essenciais de interação e improvisação, mas adapta-se às novas realidades culturais e sociais dos locais onde é praticada (como por exemplo, descrito por Nascimento e observado nas visitas de campo, o consumo do vinho do Porto durante as apresentações da Roda do Choro do Porto, na UNICEPE). Em cidades como Lisboa, Paris e Nova York, a roda de Choro atrai tanto músicos brasileiros quanto locais interessados na riqueza cultural do gênero (Nascimento, 2024). Esse processo de adaptação e reinterpretação, descrito por Bennett como uma forma de translocalidade, pois envolve o deslocamento de elementos culturais de seus contextos originais, mantendo sua relevância em novos ambientes (Guerra, 2021d, 2023b, 2024c).

Nas cenas translocais, a roda de Choro não só preserva o repertório e a técnica original, mas também incorpora influências locais, resultando em uma prática híbrida que reflete a interação entre culturas. Esse fenômeno exemplifica o conceito de hibridismo cultural, onde diferentes tradições e práticas culturais se combinam para criar novas formas culturais (Bhabha, 1994). Assim, uma roda de Choro em Lisboa pode incorporar elementos da música portuguesa, como o fado, enquanto em Nova Iorque pode se fundir com o jazz, criando uma experiência sonora que, embora enraizada no Choro, reflete a diversidade cultural do local.

Além disso, a cena translocal de uma roda de Choro oferece um espaço onde identidades culturais podem ser negociadas e expressas. Músicos e participantes não apenas reproduzem o Choro como é conhecido no Brasil, mas também reinterpretem essa prática, frequentemente enfatizando aspectos que ressoam com suas próprias experiências e contextos culturais. Como Bennett destaca, cenas translocais são dinâmicas e constantemente recriadas, proporcionando novas formas de expressão e identidade (Bennett, 2004).

Portanto, a roda de Choro, quando analisada através do conceito de cena translocal, revela-se como uma prática cultural que, embora profundamente enraizada em uma tradição específica, tem a capacidade de transcender fronteiras e se reinventar em novos contextos. Essa capacidade de adaptação e reinvenção não apenas preserva a essência do Choro, mas também enriquece a prática com novas influências e significados, tornando-a uma manifestação vibrante e relevante em diversas partes do mundo.

4. Dinâmica e transições de uma cena translocal diaspórica do Choro no Porto

4.1. Uma espacialização do olhar

Durante os processos de captação de dados, foi percebido pelo pesquisador a frequência do termo “institucionalização” por parte dos entrevistados. Considerando a relevância conceitual, este capítulo tem como objetivo explorar e conceituar o termo “instituição” dentro do contexto musical, com base no artigo de Marcelo Leite do Nascimento (2022), que examina o processo de institucionalização do Choro na Europa como um meio de garantir a sua sustentabilidade cultural. Nascimento (2022) investiga como esse gênero musical brasileiro tem se adaptado e prosperado fora de seu contexto original, particularmente através da formação de estruturas institucionais que não apenas preservam, mas também difundem e ensinam o Choro em novos territórios.

O conceito de “instituição” é central para compreender como o Choro, originalmente um gênero de música urbana do Brasil, se organiza e se sustenta em contextos culturais diversos, como os encontrados na Europa. Nascimento (2022) discute que a institucionalização desse gênero na Europa ocorre principalmente por meio de clubes de Choro, que atuam como centros de prática, ensino e preservação cultural. Esses clubes, como o Clube do Choro de Paris, desempenham um papel crucial na manutenção e no fortalecimento do gênero, oferecendo um espaço formalizado onde a tradição musical é transmitida e adaptada às realidades locais.

Nas ciências sociais, o conceito de “instituição” é amplamente debatido por autores como Max Weber, Peter Berger e Thomas Luckmann. Weber (1973; 1980, citado por Nascimento, 2022) define a instituição como um mecanismo social criado para integrar o indivíduo à sociedade, promovendo a coesão social por meio da internalização de normas e valores compartilhados. Essa perspectiva é particularmente relevante para o estudo das instituições musicais, que funcionam como espaços de integração social e cultural, especialmente em contextos em que o gênero musical em questão não é nativo (Nascimento, 2022).

Nascimento (2022) aborda a institucionalização como um processo emergente da tipificação recíproca de ações habituais entre os atores sociais. Para esses autores, as instituições são produtos históricos de práticas sociais que, ao se sedimentarem,

tornam-se padrões estabelecidos de comportamento. Segundo Nascimento (2022), no contexto do Choro, a criação de clubes e associações pode ser vista como uma formalização dessas práticas, onde as tradições musicais são institucionalizadas de forma a garantir sua continuidade e relevância em novos contextos geográficos. No entanto, a discussão de Nascimento (2022) pode ser complementada pela análise de Daniela da Costa B. Lima (2013), que explora o processo de institucionalização em fases e destaca o papel da mediação cultural e a interação entre as esferas públicas e privadas na sustentação de tradições culturais. Lima (2013) enfatiza que a institucionalização envolve a formação de rotinas e infraestruturas legitimadas socialmente, que são apoiadas por redes de interações que permitem a preservação de práticas culturais em contextos diferentes daqueles de origem. Esse conceito é particularmente aplicável ao Choro, cuja institucionalização na Europa se dá através da criação de espaços formais como os clubes, que fornecem a base necessária para a continuidade e adaptação do gênero. Como observado por Lima (2013), esses espaços são fundamentais para oferecer estabilidade e suporte, permitindo que tradições culturais se adaptem e floresçam em novos ambientes.

Além disso, Nascimento (2022) utiliza o conceito de mediação, conforme proposto por Antoine Hennion (1993), para descrever como as instituições musicais atuam como mediadoras entre a arte e o público. Essas instituições não apenas preservam a tradição musical, mas também contribuem ativamente para a construção de identidades culturais e para a perpetuação das práticas musicais. No caso do Choro, as instituições europeias têm sido fundamentais para a criação e manutenção de um imaginário de brasilidade, que se expressa através das práticas musicais tradicionais adaptadas às novas realidades culturais como bem assevera Guerra (2021c).

Assim, o conceito de "instituição" no contexto musical, tal como explorado por Marcelo Leite do Nascimento (2022), é essencial para compreender como o Choro tem sido preservado, adaptado e sustentado em novos contextos culturais. A institucionalização do Choro na Europa, exemplificada pelos clubes de Choro, demonstra como práticas culturais podem ser formalizadas e perpetuadas, garantindo a continuidade de tradições musicais em ambientes geográficos e culturais diversos.

4.2. A cena de Choro no Clube do Choro do Porto entre os mundos das artes e as hierarquias

A cena de Choro na cidade do Porto emerge como um espaço cultural de significativa complexidade, caracterizado por uma mistura de influências locais e translocais que tornam essa manifestação única. Este capítulo analisa essa cena a partir de uma abordagem crítica e detalhada dos registos do diário de campo, utilizando as lentes teóricas do hibridismo cultural (Canclini, 1990; 2003), das cenas translocais (Bennett e Peterson, 2004; Guerra, 2024a, 2021d), e das teorias de Becker (1982) sobre os mundos das artes e de Bourdieu (1996) sobre os campos. A análise aqui apresentada busca compreender não apenas as dinâmicas culturais e sociais, mas também as relações de poder e os processos de legitimação que permeiam essa cena musical.

No registo do evento de 14 de janeiro de 2024 no Clube do Choro do Porto, foi observada uma sessão de Choro realizada em um ambiente que, apesar de modesto¹⁴, se revelou profundamente significativo para os atores presentes: *A roda de choro foi concebida como um «altar», e os presentes foram considerados como «fiéis»* (Excerto do diário de campo 1).

Isto remete para a sobreposição entre espaço físico e espaço simbólico, evidenciando como os atores constroem simbolicamente e percebem os ambientes a partir dessas construções. O espaço em questão, não obstante a simplicidade da disposição dos elementos que o compõem, adquire, no contexto, um significado simbólico que transcende os seus limites estritamente materiais. O local é, para os atores, um ambiente sagrado, simbolicamente elevado a um "altar", onde a sessão de Choro se torna um ritual. O processo aqui descrito corresponde a uma operação de "atribuição de valor", através de trocas comunicativas, explicada pelo conceito bourdieusiano de reconhecimento, em que "o evento deixa de ser pura existência material ou objetiva e passa a ser uma formação simbólica" (Campos & Lima, 2018: 117).

Este fenómeno pode ser compreendido com referência ao conceito de mundo das artes, conforme proposto por Howard S. Becker. Para Becker (1982), a produção artística é um empreendimento coletivo, envolvendo uma rede de colaboradores –

¹⁴ No registo da observação em questão, consta que "[o] ambiente se caracterizou por sua modéstia física" (Excerto do diário de campo 1).

artistas, técnicos, público – que juntos criam e sustentam o “mundo” desta arte. No Clube do Choro, essa ideia é visível: a produção da roda de Choro, inserida em um esforço mais amplo de manutenção desta tradição, envolve não apenas os músicos, mas também o público que participa ativamente da experiência, além dos organizadores que fornecem o espaço. Assim, o evento musical só existe por meio dessa rede colaborativa, onde todos os envolvidos partilham um universo simbólico comum e reforçam os significados atribuídos ao espaço.

Essa dinâmica pode ser observada nas interações sociais dos atores, tanto no interior de uma esfera de atividade específica (por exemplo, entre os músicos) quanto no diálogo entre as diferentes esferas que dão corpo ao mundo artístico do Choro:

A execução musical foi pontuada por intervalos destinados à regulação do som, além de momentos de intercâmbio de partituras entre os artistas. (Excerto do diário de campo 1)

A atmosfera revelou-se marcada por expressões sorridentes e uma notável ausência de distinções sociais ou conflitos de poder. (Excerto do diário de campo 1)

Mesmo a inclusão espontânea de músicos no elenco do evento durante o seu decurso, notada no mesmo momento de observação¹⁵, revela a fluidez típica de uma situação de profunda integração simbólica entre os atores, independentemente do papel que exerciam, o que faz denotar uma aparente baixa rigidez das estruturas em jogo. De igual modo, a arrumação em forma de círculo dos assentos na sala onde o evento tomou lugar¹⁶, sugerindo uma indiferenciação entre os músicos e o público, lança luz sobre uma certa tenuidade das fronteiras entre os atores de inserções variadas, no que respeita às atividades exercidas, na produção do “mundo” em análise, assim

¹⁵ “O evento [...] contou inicialmente com a participação de quatro músicos, notadamente versados nos instrumentos de violão, flauta, saxofone e pandeiro. Posteriormente, houve a inclusão de um quinto músico, especializado no violão” e “[...] a dinâmica do evento experimentou um acréscimo de um elemento, totalizando oito artistas”, registros lidos no diário de campo 1.

¹⁶ No diário de campo 1, é referida a “disposição circular” dos lugares disponibilizados no ambiente onde decorreu a roda de Choro observada.

como sobre o facto de a própria organização física do espaço ser simbolicamente determinada.

No entanto, a descrição do evento no diário de campo sugere uma coexistência paradoxal no interior da cena de Choro no Porto: por um lado, uma coesão entre os atores, proporcionada pela partilha de um mesmo universo simbólico; por outro, a prevalência subjacente de desigualdades sociais e hierarquias, que podem ser mascaradas por aquela. Para explorar essa dualidade, é pertinente trabalhar analiticamente o conceito de cena translocal (Bennett e Peterson, 2004) em relação com o de campo cultura (Bourdieu, 1996).

O conceito de cena translocal, conforme foi desenvolvido por Bennett e Peterson (2004), descreve cenas culturais e musicais que se espalham por diferentes localidades, mantendo uma coerência simbólica e cultural através de fronteiras geográficas. No caso do Choro no Porto, trata-se de uma prática musical originária do Brasil que foi transposta para um novo contexto geográfico, conectando músicos e públicos de diferentes origens e localidades. O Choro é uma tradição que, embora enraizada em uma cultura local, torna-se translocal ao ser praticada em diferentes partes do mundo, como em Portugal. Essa translocalidade, contudo, não implica a ausência de fronteiras culturais e sociais internas. Na cena do Choro no Porto, há, de facto, uma coesão entre os atores, visível na prática colaborativa da música e na valorização coletiva da tradição do Choro. Esse sentimento de comunidade e pertencimento partilhado, de relevância analítica, é o que sustenta a continuidade da cena translocal. Entretanto, como Bourdieu (1996) aponta, os campos culturais operam com as suas próprias lógicas internas, e mesmo dentro de uma cena coesa em certas instâncias, há hierarquias e mecanismos de distinção social que moldam as relações entre aqueles que a integram.

Para Bourdieu, um campo cultural é um espaço social onde os agentes (músicos, públicos, mediadores) competem por capital — que pode ser cultural, social ou simbólico. No campo do Choro no Porto, os músicos que detêm mais capital cultural (em termos de conhecimento musical, habilidade técnica e prestígio) ocupam posições privilegiadas. Esse capital cultural específico é acumulado ao longo de anos de prática, estudo e socialização dentro do campo, conferindo aos detentores uma autoridade e legitimidade superiores dentro da cena, isto é, dotando-os de prestígio — enquanto forma de capital simbólico que diferencia os agentes — no campo cultural em estudo. A

demarcação dessas fronteiras entre aqueles que possuem elevado capital cultural e os demais assinala a existência de um mecanismo de distinção que legitima as hierarquias no campo, conferindo reconhecimento e poder àqueles que se destacam pela excelência no domínio das práticas culturais valorizadas. Os registros em diário de campo segundo os quais *“[o]s músicos, cuja faixa etária se situou entre os 35 e 50 anos, eram profissionais em sua esfera artística”* e *“[a] originalidade da apresentação musical, alicerçada em anos de estudo e prática, foi destacada, assim como a percepção da singularidade de cada ação individual dos músicos”* (Excertos do diário de campo 1) atestam a ideia de que os artistas participantes possuem capital cultural acumulado através de sua prática profissional e experiência dentro do campo.

A partir de registros em diário de campo acerca da composição sociodemográfica do evento, é possível também identificar outras hierarquias no interior da cena. A predominância masculina entre os músicos (embora o público seja predominantemente feminino)¹⁷ denota a subsistência de uma desigualdade estrutural de gênero em um “mundo” artístico que se apresenta como igualitário, enquanto a fraca diversidade etária do público – majoritariamente idosa – pode indicar um certo fechamento do campo especialmente determinado por marcadores de idade¹⁸.

A prevalência dessas hierarquias reflete a transposição das desigualdades sociais para o campo cultural. Embora o campo musical do Choro funcione de acordo com uma estrutura simbólica própria, ele não é estanque à realidade social em que se situa.

¹⁷ Em diário de campo, em um registro referente ao evento aqui tratado: "A audiência [...] compreendeu 11 mulheres e 5 homens" e "O evento [...] contou inicialmente com a participação de quatro músicos [...]. Posteriormente, houve a inclusão de um quinto músico" (Excertos do diário de campo 1). Embora o público seja majoritariamente feminino, os músicos são todos homens, o que sugere uma disparidade de gênero significativa no campo do Choro, com os homens dominando a esfera musical.

¹⁸ Do mesmo registro em diário de campo: "[...] sendo notável a presença de indivíduos com idade superior a 65 anos" (Excerto do diário de campo 1). A maioria do público é formada por pessoas idosas, com a presença de apenas um "casal jovem", o que pode sugerir que o campo está relativamente fechado para faixas etárias mais jovens, indicando uma falta de diversidade geracional.

Figura 3 - Apresentação do Clube do Choro do Porto na Casa de Cultura Macaé, Porto



Fonte: Registo realizado no dia 14 de janeiro de 2024. O autor.

Figura 4 - PrintScreen feito no perfil da plataforma digital Instagram do Clube do Choro do Porto (@clubedochorodoporto) do convite do evento realizado na Casa de Artes Macaé, em 14 de janeiro de 2024



FONTE: PrintScreen da página do Instagram do Clube do Choro do Porto.

O evento no UNICEPE, descrito em 2 de fevereiro de 2024, oferece um retrato vívido das interações sociais dentro dessa cena de Choro. A camaradagem entre os músicos e a atmosfera acolhedora do evento são indicativos de um mundo das artes onde a cooperação e a partilha de conhecimentos são valorizadas. No entanto, a observação de que os músicos, predominantemente homens, dominam o espaço, enquanto o público participa de forma mais passiva, levanta questões sobre as dinâmicas de poder dentro dessa cena musical, invocando novamente a teoria bourdieusiana (Bourdieu, 1996) sobre os campos culturais como espaços estruturados por relações de poder que determinam quem tem acesso e quem ocupa posições de prestígio.

A análise das interações sociais no evento é fundamental para compreender as estruturas de poder em ação dentro da roda de Choro. Becker (1982), ao discutir os mundos das artes, enfatiza que as interações são a base para a produção colaborativa de arte. No diário de campo, foi registrado que, "a interação entre os músicos foi notável desde o início. Compartilhando o mesmo espaço, eles ajustavam seus instrumentos e trocavam ideias sobre o repertório. O ambiente foi preenchido com conversas animadas e risadas, criando uma atmosfera de camaradagem" (Excerto do diário de campo 2). Essas interações refletem uma dinâmica de cooperação, onde os músicos trabalham juntos para construir uma experiência musical coesa, o que também sugere uma cumplicidade social.

No entanto, como já se fez notar na análise da primeira observação, relativa à roda de choro do Clube do Choro do Porto, essa cooperação não está isenta de relações de poder. Embora a atmosfera fosse acolhedora e colaborativa, a hierarquia implícita entre os músicos estava presente. O diário de campo menciona que "*os músicos, predominantemente homens com idades entre 40 e 50 anos, começaram a tocar seus instrumentos, transportando-nos para o mundo envolvente do Choro*" (Excerto do diário de campo 2). Também aqui – em uma nova situação de observação, em um evento diferente, em outra localidade, contando com outros organizadores –, a predominância masculina entre os músicos reflete uma estrutura de poder de gênero, onde as normas patriarcais influenciam quem tem maior visibilidade e legitimidade dentro da cena musical. Bourdieu (1996) sugere que essas hierarquias são parte integrante dos campos

culturais, e o domínio dos homens no espaço da roda de Choro é um exemplo claro de como essas hierarquias se manifestam na prática.

Essa dinâmica de poder se denota não apenas no gênero dos músicos, mas também na forma como o público interage com o evento (Guerra, 2020). Aqui, diferentemente do evento da Roda do Choro do Porto, no diário de campo, foi observado *que "o público participa de forma mais passiva"* (Excerto do diário de campo 2), reforçando a divisão entre os atores ativos (os músicos) e os atores passivos (o público), uma distinção que também pode ser vista como parte das relações de poder estruturantes do campo musical.

Além das relações de poder internas ao campo, o evento no UNICEPE também ilustra os desafios econômicos enfrentados pelos mundos das artes. Como observado no diário de campo, "foi interessante observar o pouco investimento inicial e a tentativa de arrecadação de verbas por meio da venda de produtos aos presentes" (Excerto do diário de campo 2). Essa dependência de contribuições voluntárias e da venda de produtos é indicativa da precariedade econômica que muitas vezes caracteriza os campos culturais marginais. Becker (1982) argumenta que os mundos das artes dependem de uma rede de apoio que inclui não apenas os artistas, mas também patrocinadores, críticos e o público. No entanto, no caso da roda de Choro do UNICEPE, a falta de financiamento estável pode limitar o crescimento e a sustentabilidade da cena.

Essa situação financeira precária também se relaciona com a questão do capital cultural e quem tem acesso a ele. Conforme o diário de campo, "a abordagem de arrecadação de verbas levanta questões sobre a democratização da cultura e o acesso a eventos culturais" (Excerto do diário de campo 2). A ausência de um financiamento estruturado pode restringir a participação, tornando o acesso à cena de Choro dependente não só de interesse cultural, mas também de poder econômico, o que reforça as desigualdades no interior do campo.

Assim, embora as interações entre os músicos promovam cooperação e troca de conhecimentos, há hierarquias implícitas que afetam quem pode participar ativamente da cena cultural e em que condições. Usando a estrutura teórica de Bourdieu (1996) sobre campos culturais e Becker (1982) sobre mundos das artes, vemos que essas hierarquias de poder estão relacionadas com os capitais cultural e simbólico, e a sua reprodução "invisível" limita a inclusão e a diversidade. Ao mesmo tempo, as

dificuldades económicas que caracterizam a organização do evento revelam as fragilidades dos campos culturais marginalizados, onde a sustentabilidade depende de redes frágeis de apoio financeiro (Guerra, 2022a, 2022b).

Figura 5 - Roda de Choro do Porto, evento realizado no dia 06 de março de 2024, na UNICEPE, Porto



FONTE: Registo realizado no dia 06 de março de 2024. O autor.

Figura 6 - Imagem da platéia no evento da Roda de Choro do Porto, na UNICEPE, Porto, realizado dia 06 de março de 2024



FONTE: Registo realizado no dia 06 de março de 2024. O autor.

Figura 7 - Roda de Choro do Porto, evento realizado dia 06 de março de 2024, na UNICEPE, Porto



FONTE: Registo realizado no dia 06 de março de 2024. O autor.

Figura 8 - PrintScreen do prédio onde se encontra a UNICEPE, no centro do Porto. O espaço, além do apelô cultural, está presente na frente da Reitoria da Universidade do Porto



FONTE: UNICEPE (2024).

4.3. Translocalidade e dinâmicas de poder

O evento no Largo da Maternidade Júlio Dinis, realizado em 16 de março de 2024, como parte das inaugurações do quarteirão cultural Miguel Bombarda, exemplifica a complexa interação entre tradição e inovação dentro da cena de Choro no Porto. A presença de jovens imigrantes brasileiros, que trazem consigo elementos da cultura pop brasileira, aponta para um processo de hibridismo cultural onde o Choro é recontextualizado em um novo ambiente cultural. Essa reinterpretação do Choro, que mantém suas raízes brasileiras ao mesmo tempo em que incorpora influências locais, é uma manifestação clara da translocalidade, onde tradições culturais são adaptadas em resposta a novos contextos.

No entanto, também a análise deste evento também revela tensões e desigualdades dentro da cena. A presença limitada de mulheres entre os músicos e a hierarquia implícita entre músicos e público refletem as dinâmicas de poder que Bourdieu (1996) identifica em seus estudos sobre campos culturais. A exclusão de certos grupos, como as mulheres, e a separação entre os papéis de músicos e espectadores, sugerem que, apesar de sua natureza translocal, o Choro no Porto ainda é moldado por estruturas sociais que podem limitar a participação igualitária. Como notado nos excertos a seguir

A presença de apenas uma mulher na roda de choro durante o evento levanta reflexões sobre as dinâmicas de gênero e as relações sociais dentro desse contexto musical. É notável que, apesar da diversidade de público presente, a participação feminina entre os músicos é significativamente menor, destacando uma disparidade de gênero que pode ser reflexo de normas culturais e estruturas patriarcais ainda presentes na cena musical. (Excerto do diário de campo 3)

Os músicos de choro formam um grupo coeso e fechado, onde as interações e relações parecem ser estabelecidas entre eles de forma prévia. Essa coesão pode contribuir para a perpetuação de padrões sociais e para a reprodução de distinções entre músicos e público. (Excertos do diário de campo 3)

As distinções sociais entre músicos e público são claramente percebidas durante o evento. Enquanto os músicos interagem entre si, brincam e se divertem, o público observa em silêncio, seguindo os protocolos sociais estabelecidos para o consumo de música ao vivo. Essa separação de papéis e comportamentos evidencia uma hierarquia implícita, na qual os músicos ocupam uma posição de destaque e prestígio em relação ao público. (Excertos do diário de campo 3)

A descrição do comportamento do público, que se mantém em silêncio e segue os "protocolos sociais estabelecidos", enquanto os músicos interagem livremente entre si, revela uma distinção clara entre aqueles que possuem o capital cultural necessário para participar ativamente da cena e aqueles que assumem um papel mais passivo. Essa separação pode ser vista como uma manifestação do que Bourdieu (1986) chama de "violência simbólica", onde as normas culturais e as expectativas sociais impõem limites à participação e à expressão individual, reforçando as hierarquias existentes dentro do campo.

Figura 9 - Clube do Choro do Porto durante o evento Bombarda Porto Art District, localizado no Jardim do Largo da Maternidade Júlio Dinis, Porto



FONTE: Registo realizado no dia 16 de março de 2024. O autor.

Figura 10 - Clube do Choro do Porto durante o evento Bombarda Porto Art District, localizado no Jardim do Largo da Maternidade Júlio Dinis, Porto



FONTE: Registo realizado no dia 16 de março de 2024. O autor.

Figura 11 - Clube do Choro do Porto durante o evento Bombarda Porto Art District, localizado no Jardim do Largo da Maternidade Júlio Dinis, Porto



FONTE: Registo realizado no dia 16 de março de 2024. O autor.

Figura 12 - Imagem retirada do GoogleView do Largo da Maternidade Júlio Dinis, local onde foi realizado o evento da apresentação do Clube do Choro do Porto, em 16 de março de 2024



FONTE: GoogleView, 2024.

4.4. Uma cena híbrida diaspórica

A análise da cena translocal do Choro no Porto, à luz de Becker e Bourdieu, revela um fenômeno rico em interações colaborativas, mas permeado por tensões estruturais e exclusões. Embora Becker (1982) nos forneça uma lente para compreender as redes colaborativas que sustentam essa cena, é a abordagem crítica de Bourdieu (1996) que permite examinar mais profundamente as relações de poder e as hierarquias presentes, muitas vezes invisíveis em uma análise superficial.

Embora o espírito de cooperação e camaradagem seja evidente, como destaca Becker (1982), as observações nas rodas de Choro na casa de cultura Macaé (14/01/2024), no UNICEPE (06/03/2024) e no Largo da Maternidade Júlio Dinis (16/03/2024) mostram a repetição de problemáticas relacionadas com hierarquias sociais e mecanismos de distinção, que configuram a estrutura interna dessa cena musical. Em duas dessas situações, observa-se uma clara separação entre os músicos e o público, e a questão de gênero, em particular, atravessa as três observações de forma transversal. A participação feminina na cena é consistentemente reduzida, com a presença dominante de homens entre os músicos e a ausência de mulheres em posições de destaque, sugerindo a perpetuação de estruturas patriarcais dentro da prática musical do Choro. Mesmo em uma cena que parece aberta e acolhedora, essas hierarquias de gênero revelam a reprodução de normas tradicionais que limitam a inclusão e a diversidade.

Ao mesmo tempo, porém, a natureza translocal da cena do Choro no Porto permite uma constante renegociação das posições dentro do campo cultural, como prevê a teoria dos campos de Bourdieu (1996). A chegada de novos atores, tanto locais quanto imigrantes, traz consigo diferentes formas de capital cultural, social e simbólico, que podem influenciar e alterar as dinâmicas internas da cena. No evento de 16/03/2024, por exemplo, a presença de *"pequenos grupos de imigrantes brasileiros, principalmente jovens"* (Excerto do Diário de Campo 3) demonstra essa entrada de novos participantes – contrariando, aliás, o fechamento etário notado na observação de 14/01/2024 –, que carregam referências culturais e sociais distintas, como a moda carioca, e introduzem novos comportamentos, como o consumo de bebidas alcoólicas e maconha. Esses novos atores inserem novas influências culturais que podem desafiar

as normas estabelecidas e criar disputas no interior do campo cultural, gerando a necessidade de reconfigurações das posições e dos capitais simbólicos dos participantes.

Essa constante renegociação dentro da cena translocal, no entanto, não garante, por si só, uma verdadeira transformação das desigualdades estruturais. As disputas internas podem intensificar os mecanismos de distinção, reforçando exclusões e hierarquias já presentes, como ocorre nas relações de género. Em suma, a translocalidade da cena do Choro no Porto, embora ofereça potencial para inovação e adaptação, também evidencia os limites da inclusão dentro de um campo cultural ainda fortemente regulado por dinâmicas de poder e distinção social que, por muito que implícitas, necessitam ser consideradas e pensadas criticamente em qualquer análise sustentada sobre o objeto de estudo.

5. Os protagonistas da cena de Choro no Porto

A cena de Choro no Porto é descrita pelos entrevistados como uma manifestação cultural rica e complexa, que, embora profundamente enraizada na tradição brasileira, desenvolve-se em um contexto translocal com características únicas. Este processo de formação de uma cena local, embasada em uma prática cultural originalmente brasileira, se revela tanto no nível artístico quanto institucional. A gênese dessa cena é marcada pela fundação do Clube do Choro do Porto, um ponto central de articulação entre músicos e público, como relata um dos entrevistados:

Fundamos o Clube do Choro junto com S. Giovanini, F. Bastos e H. Neto em 2019. Formamos um grupo com arranjos e instrumentação características do choro. As coisas foram acontecendo naturalmente e conseguimos formatar um grupo com uma instrumentação interessante. (Entrevista Músico 1).

Esse testemunho revela como a gênese do Clube do Choro está intimamente ligada ao conceito de "mundos da arte" de Howard Becker (1982). Segundo Becker, as cenas artísticas são construídas por redes de cooperação entre diferentes agentes, incluindo músicos, instituições e o público. No caso do Choro no Porto, essas interações criam uma base sólida para a estruturação da cena local, na qual os músicos se reúnem não apenas para tocar, mas para formalizar e expandir a prática musical do Choro, que, mesmo distante de suas raízes brasileiras, ganha nova vida no contexto portuense.

Além disso, a estruturação dessa cena pode ser compreendida à luz das teorias de Pierre Bourdieu sobre os "campos culturais". Bourdieu (1996) argumenta que os campos culturais são espaços de disputa, onde os agentes buscam ocupar posições de poder e reconhecimento. No contexto do Choro no Porto, a criação do Clube do Choro reflete esse movimento de institucionalização, no qual os músicos e seus colaboradores lutam para legitimar o gênero como uma forma de arte significativa e um meio de subsistência. Esse processo é essencial para garantir a continuidade e a visibilidade da cena no campo cultural local e transnacional.

Outro entrevistado evidencia essa preocupação com a institucionalização:

O Clube do Choro do Porto serve como um ponto de referência para músicos que visitam a cidade, inserindo-se em uma rede internacional de clubes do choro, inclusive no Brasil. [...] O clube é mais institucionalizado e preocupado em estabelecer o choro como um movimento cultural formal e um meio de subsistência para os músicos envolvidos. (Entrevista Músico 1).

Essa fala reflete a ambição do Clube do Choro de transcender o contexto local, conectando-se a uma rede internacional de clubes de Choro. A inserção dessa prática em uma rede transnacional de músicos e instituições culturais reforça a estruturação da cena portuense como parte de uma cadeia global. Tal dinâmica é discutida por Bennett e Peterson (2004), que apontam como as cenas musicais contemporâneas são moldadas por interações entre contextos locais e globais. No caso do Choro no Porto, os músicos e suas práticas são informados por essas conexões globais, mas também adaptam o gênero musical às particularidades do cenário portuense.

Esse caráter translocal, como descrito por Bennett e Peterson (2004), é um aspecto essencial da estruturação da cena de Choro no Porto. A cena não opera isoladamente, mas em constante diálogo com outras cenas de Choro, especialmente no Brasil, o que permite sua legitimação e continuidade. A interação entre essas diferentes localidades cria uma rede fluida e dinâmica, que fortalece o gênero musical e contribui para a sua institucionalização. Guerra (2018) também ressalta a importância dessas conexões globais na formação e estruturação de cenas musicais, especialmente em contextos urbanos. Guerra (2018) destaca que as cenas locais não apenas refletem influências globais, mas também produzem novas dinâmicas culturais que se adaptam ao contexto urbano e social no qual estão inseridas. A cena de Choro no Porto, nesse sentido, exemplifica essa interação entre o global e o local, na medida em que os músicos envolvidos criam uma nova dinâmica para o Choro, respeitando sua tradição, mas ao mesmo tempo adaptando-o às especificidades culturais e institucionais da cidade.

Assim, a gênese e a estruturação da cena de Choro no Porto estão enraizadas em um processo contínuo de adaptação e institucionalização, que combina o respeito às tradições do gênero musical brasileiro com a criação de uma nova rede de cooperação local e internacional. A fundação do Clube do Choro do Porto, como evidenciado pelos

depoimentos dos músicos, demonstra como essas práticas colaborativas permitem a consolidação de um campo cultural onde o Choro pode ser legitimado e perpetuado como uma forma significativa de expressão artística. A estruturação dessa cena, portanto, envolve tanto a criação de uma rede de agentes comprometidos com a preservação e disseminação do Choro, quanto a inserção dessa prática em um campo cultural mais amplo, no qual as cenas musicais são constantemente moldadas por interações transnacionais e locais.

5.1. O papel do *habitus* na formação musical

O conceito de *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu (1977), é essencial para compreendermos como as disposições culturais e sociais se internalizam nos indivíduos, moldando suas práticas e percepções de maneira duradoura e inconsciente. Bourdieu define *habitus* como "um sistema de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes" (Bourdieu, 1977: 82-83). Isso significa que o *habitus* é formado a partir das experiências e condições de vida dos indivíduos, orientando suas ações e comportamentos de maneira muitas vezes automática, sem a necessidade de reflexão consciente. Essa noção é claramente ilustrada nos relatos dos músicos analisados, onde podemos ver como o *habitus* musical é transmitido, internalizado e adaptado ao longo da vida. Um dos músicos relata:

Eu sou filho de músicos. Na verdade, minha família inteira é de músicos. Tenho uma relação com a música desde que me conheço por gente. Comecei a tocar instrumentos muito novo, ainda escondido do meu pai. Depois, com ele sabendo, eu já andava pegando os instrumentos dele para aprender sozinho. Eu tinha 5 anos, era um bocado perigoso, mas, quando ele viu, eu já estava fazendo algumas notinhas. Quando fiquei adolescente, meu interesse pela música brasileira surgiu, principalmente pela brasilidade na música. (Músico 1, 2024)

Este relato destaca a influência do ambiente familiar na formação do *habitus* musical desde a infância. A relação precoce com a música, em um contexto em que a família inteira é de músicos, revela como as disposições musicais foram incorporadas

desde cedo. Para Bourdieu (1996), o *habitus* pode ser entendido como uma forma de memória incorporada e o fato de o músico ter aprendido a tocar instrumentos sozinho desde os cinco anos ilustra como essas disposições se manifestam fisicamente e intuitivamente, antes mesmo de serem plenamente conscientes. Além disso, o surgimento do interesse pela música brasileira na adolescência reflete a maneira como o *habitus* não apenas orienta as práticas, mas também molda os gostos e preferências musicais, direcionando o indivíduo dentro do campo cultural em que está inserido.

Outro músico, ao lembrar de sua experiência em rodas de choro durante a infância, enfatiza a importância da socialização na formação e reforço do *habitus*:

Nesse meio tempo, eu me lembro de várias ocasiões de ir a rodas de choro ainda moleque. Acho que a grande importância das rodas de choro, além da riqueza musical, é a socialização que a roda permite. Um menino novo tocando com um senhor de 70 anos me chamava muita atenção e me cativava. Tanto que, quando eu tinha 18 ou 19 anos, os grupos de choro me chamavam para tocar em Belo Horizonte. Comecei a fazer os primeiros cachês. Quando fui para a universidade, foi um paradigma consumir esse tipo de arte. (Músico 1, 2024)

Bourdieu argumenta que a prática social é o contexto em que as disposições do *habitus* se manifestam e são realizadas (Bourdieu, 1984), e as rodas de choro desempenham esse papel ao servir como um espaço de transmissão intergeracional de conhecimentos, valores e normas musicais. A interação com músicos mais velhos e a experiência de tocar em rodas de choro desde criança reforçam o *habitus* musical, preparando o indivíduo para sua profissionalização na música, o que se concretiza quando ele começa a ser chamado para tocar em grupos e a receber por suas apresentações. Esse processo demonstra como o *habitus*, inicialmente formado na infância, se adapta e se consolida ao longo do tempo, permitindo que o indivíduo se estabeleça como músico profissional.

Um terceiro relato expõe uma situação de tensão na transmissão do *habitus*, onde um músico relembra como foi forçado pelo pai a tocar, apesar de sua resistência inicial:

Às vezes até tocava na igreja, ele não tinha vontade de tocar, mas meu pai me obrigava também a tocar para poder ter que seguir, né? Seguiu um desejo que às vezes era muito dele também, de ter um filho e escutar um artista e por isso também eu agradeço, por essa insistência, apesar da dificuldade. (...) apesar de algumas dificuldades da família (...) (Músico 3, 2024)

Esse relato reflete o esforço do pai em garantir que o *habitus* musical fosse perpetuado, mesmo contra a vontade do filho. A resistência inicial do músico revela uma tensão no processo de internalização do *habitus*, mas, ao final, ele expressa gratidão pela insistência do pai, sugerindo que o *habitus*, embora inicialmente imposto, foi eventualmente incorporado e aceito, moldando sua identidade musical.

Esses relatos demonstram como o *habitus*, com sua capacidade de moldar disposições e práticas, desempenha um papel central na formação e trajetória de músicos. Desde a herança familiar e socialização em práticas musicais, como as rodas de choro, até a imposição de expectativas familiares, o *habitus* atua como um motor invisível que direciona as escolhas, preferências e habilidades dos indivíduos. A teoria de Bourdieu nos permite entender esses relatos não apenas como histórias pessoais, mas como expressões de um processo social mais amplo de reprodução e transformação cultural. Através do *habitus*, os músicos não apenas reproduzem tradições, mas também as reinterpretam e adaptam, contribuindo para a dinâmica contínua do campo musical. Dessa forma, o *habitus* se revela fundamental não apenas na preservação das práticas culturais, mas também na sua evolução e recontextualização ao longo das gerações.

5.2. Os Choros e os a(r)tivismos contemporâneos

Em contraste com a estrutura mais formal do Clube do Choro, as rodas de Choro informais, como as realizadas no UNICEPE, desempenham um papel crucial na democratização da prática musical. Um dos entrevistados, que é professor e pesquisador do Choro, descreve a roda de Choro no UNICEPE como um espaço onde a música é acessível a todos:

A roda de choro na UNICEPE é um exemplo de como a prática musical pode ser democrática e acolhedora, independentemente da quantidade de músicos

presentes. É uma necessidade dos músicos de carimbar sua existência como praticantes do choro, o que é muito legal. Essa troca e convivência são fascinantes e mostram como o choro pode unir pessoas de diferentes culturas em torno da música. (Entrevista Músico 1).

Este relato ilustra a cena de Choro no Porto como uma manifestação cultural profundamente democrática, onde a música não é apenas uma performance, mas uma prática social que permite a interação e o intercâmbio entre pessoas de diferentes origens culturais. Essa perspectiva está alinhada com as reflexões de Paula Guerra sobre as cenas musicais como espaços de resistência cultural, onde a prática musical serve para reforçar identidades e criar formas de sociabilidade.

No entanto, a análise crítica desses espaços também deve considerar as limitações e as dinâmicas de poder que permeiam as cenas informais. Embora a roda de Choro no UNICEPE seja descrita como acolhedora e inclusiva, há observações sobre a predominância masculina no espaço, o que sugere que as dinâmicas de gênero ainda representam um desafio para a plena democratização da cena musical. Essa predominância masculina pode ser entendida como uma forma de capital simbólico, onde certos grupos (neste caso, os homens) detêm mais poder e legitimidade dentro do campo musical.

5.3. Reconfigurações identitárias, migração e adaptações locais

O Choro no Porto não é apenas uma reprodução fiel da tradição brasileira; ele evoluiu como uma prática híbrida que se adapta ao contexto local e absorve influências culturais portuguesas, criando uma nova roupagem para o gênero. A migração, tanto de pessoas quanto de práticas culturais, desempenha um papel fundamental na transformação do Choro em uma manifestação translocal. Um dos músicos entrevistados destaca essa característica híbrida:

O choro no Porto tem características distintas, como o consumo de vinho do Porto e a inclusão de instrumentos portugueses. Essas adaptações locais não criam um novo choro, mas sim novas roupagens para o gênero. Cada lugar se adapta ao

choro de forma única, respeitando suas tradições e sonoridades. (Entrevista Músico 1).

A migração de músicos brasileiros para o Porto e o intercâmbio cultural que ocorre nesse processo são fatores centrais para a criação de uma cena translocal, na qual práticas musicais e culturais são constantemente renegociadas. O conceito de hibridismo cultural, conforme discutido por Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004), é crucial para entender como o Choro no Porto evolui. Bennett e Peterson apontam que as práticas culturais em cenas translocais não são estáticas, mas sim fluidas, reconfiguradas conforme interagem com novos contextos e públicos.

No caso do Choro no Porto, o hibridismo se manifesta na forma de adaptações específicas, como o uso de instrumentos portugueses e a incorporação de referências culturais locais, sem perder a essência do gênero brasileiro. Esse processo reflete o conceito de translocalidade, no qual as cenas culturais são construídas a partir de interações entre o local e o global. O resultado é um diálogo cultural contínuo, no qual práticas originárias de um local (neste caso, o Brasil) são reinterpretadas e ressignificadas em um novo ambiente (Porto).

Além disso, as teorias de Pierre Bourdieu sobre campos culturais nos ajudam a compreender a dinâmica de poder e legitimidade dentro dessas cenas translocais. Bourdieu (1996) argumenta que o campo cultural é um espaço de disputas simbólicas, onde diferentes formas de capital (econômico, cultural, simbólico) são mobilizadas. No contexto do Choro no Porto, as adaptações locais, como a inclusão de elementos da cultura portuguesa, contribuem para a acumulação de capital simbólico por parte dos músicos e do próprio Clube do Choro. Essas adaptações não só enriquecem a prática musical, mas também ajudam a legitimar o Choro como uma prática cultural relevante e significativa no campo cultural português.

Guerra (2023, 2024a), em seus estudos sobre a música e a translocalidade, destaca que cenas musicais translocais são caracterizadas pela capacidade de se reinventar em novos contextos, ao mesmo tempo em que mantêm um diálogo com suas raízes originais. No caso do Choro no Porto, essa reinvenção ocorre através da migração de músicos e práticas musicais do Brasil para Portugal, onde o Choro é reinterpretado à luz das tradições e expectativas culturais locais. Essa dinâmica cria um espaço onde

diferentes culturas se encontram e se transformam mutuamente, sem que a essência do Choro seja perdida.

Portanto, o Choro no Porto exemplifica como as cenas culturais translocais se formam e se desenvolvem a partir da migração e da adaptação local. A translocalidade permite que o Choro não só sobreviva fora do Brasil, mas floresça em novos contextos, moldado por influências culturais locais e globais. Essas transformações refletem a capacidade das práticas culturais de se adaptarem a novos ambientes, incorporando novos elementos e, ao mesmo tempo, preservando suas tradições fundamentais. Assim, a migração de músicos e a adoção de novas práticas musicais reforçam a ideia de que o Choro no Porto é uma manifestação cultural híbrida, moldada pela translocalidade e pela dinâmica de interação entre o global e o local.

5.4. Desafios e perspectivas de sustentabilidade

Para aprofundar a análise dos desafios e das perspectivas para a sustentabilidade da cena de Choro no Porto, é necessário buscar os conceitos de Bourdieu (1996), integrando-os à realidade do campo cultural específico em que essa cena se encontra. Também podemos expandir a análise da interação entre o capital econômico, capital cultural e capital simbólico na prática musical e discutir como esses diferentes tipos de capital interagem para garantir ou ameaçar a sustentabilidade de uma prática cultural que opera à margem do *mainstream*.

A entrevista de um dos fundadores do Clube do Choro no Porto é mencionada as dificuldades de garantir financiamento estável e encontrar espaços para apresentações ao vivo, uma realidade comum em cenas culturais alternativas. Bourdieu (1996), em sua análise dos campos culturais, destaca que a posse de capital econômico é um fator determinante na capacidade de uma prática cultural se manter no longo prazo. A falta de recursos financeiros coloca em risco a sobrevivência dessas cenas, uma vez que os músicos e organizadores dependem de editais e patrocínios, os quais nem sempre são garantidos ou suficientes para cobrir todos os custos operacionais.

Em um contexto onde o capital econômico é escasso, práticas culturais como o Choro no Porto precisam desenvolver estratégias para converter seu capital cultural — a *expertise* musical e a tradição acumulada — e seu capital simbólico — o prestígio e

reconhecimento social da prática — em recursos econômicos concretos. No entanto, essa conversão nem sempre é direta. De acordo com Bourdieu, o campo cultural é um espaço de disputas contínuas, onde agentes com diferentes volumes de capital competem por legitimação e visibilidade. As práticas culturais dominantes, geralmente ligadas à cultura de massa, têm acesso privilegiado ao capital econômico e são vistas como mais "viáveis" do ponto de vista financeiro, o que reforça seu domínio dentro do campo.

A cena de Choro no Porto, por outro lado, precisa operar com uma rede de apoio mais fragmentada, composta por editais culturais e iniciativas pontuais, o que limita sua capacidade de crescer e se consolidar. No entanto, essa mesma limitação econômica pode, paradoxalmente, contribuir para o fortalecimento do capital simbólico da cena. O fato de o Choro ser visto como uma prática cultural que mantém viva uma tradição musical rica e complexa — associada ao Brasil — pode aumentar seu valor simbólico no campo cultural português, onde práticas musicais tradicionais locais e globais convivem e competem. Para isto, como descrito no diário de campo realizado na Roda de Choro do Porto na UNICEPE, os agentes diretos frequentemente utilizam de ferramentas próprias para o financiamento do evento:

Durante a apresentação, além de oferecerem vinho do Porto para os presentes, artesanatos feito por frequentadores estavam a ser vendidos para o sustento do projeto. Foi explicado que a roda em si é independente, os músicos não recebem nada para tocar ali, é prazer apenas. Mas o movimento precisa de financiamento para acontecer, para poder curtear e manter o evento sustentável. (excerto do Diário de Campo 2)

Nesse sentido, a cena de Choro no Porto se insere no que Bourdieu chama de "campo de lutas simbólicas" (1996), onde o reconhecimento social e cultural é disputado não apenas dentro de Portugal, mas também em uma esfera transnacional. A natureza translocal do Choro, com suas raízes profundamente ligadas à tradição brasileira e sua adaptação ao contexto português, confere à prática um apelo cultural que pode ser visto como uma vantagem simbólica. Isso se alinha com a ideia de que, quanto maior o

reconhecimento simbólico de uma prática cultural, maior a chance de ela atrair apoio institucional e financiamento.

No entanto, o reconhecimento simbólico por si só não é suficiente para garantir a sustentabilidade financeira de uma cena musical. Bourdieu (1996) argumenta que, em muitos casos, o capital simbólico precisa ser "convertido" em capital econômico, o que só é possível quando há mecanismos institucionais que permitam essa conversão. No caso do Choro no Porto, isso significaria, por exemplo, a criação de parcerias com instituições culturais locais, a inserção da prática em programas de fomento à música e à cultura tradicional, e a organização de eventos que possam atrair não apenas o público já familiarizado com o Choro, mas também novos ouvintes.

A realização de eventos ao ar livre, mencionada pelo músico entrevistado, é uma tentativa clara de popularizar o Choro e, ao mesmo tempo, aumentar sua visibilidade e seu apelo junto ao público. Essas iniciativas são importantes porque ajudam a fortalecer o capital simbólico da cena, mas elas também apontam para uma dependência contínua de estratégias alternativas de financiamento e promoção, que nem sempre garantem a sustentabilidade a longo prazo. Para que o Choro no Porto se consolide como uma prática cultural estabelecida, será necessário expandir essas estratégias e buscar formas mais estáveis de financiamento.

Além disso, a dependência de editais de financiamento, como os da DGAartes e de fundações europeias, reflete uma dificuldade estrutural enfrentada por muitas práticas culturais fora do *mainstream*. A competição por esses recursos é intensa, e as práticas que não conseguem demonstrar um impacto social ou econômico imediato muitas vezes ficam em desvantagem. Isso reflete o que Bourdieu descreve como a reprodução das desigualdades no campo cultural, onde práticas já estabelecidas continuam a receber a maior parte dos recursos, enquanto as cenas emergentes ou alternativas precisam lutar por legitimidade e visibilidade.

Um caminho possível para superar esses desafios é continuar a investir na popularização do Choro por meio de parcerias estratégicas com instituições culturais e programas de fomento à música tradicional. A colaboração com universidades, centros culturais e outras organizações pode ampliar o alcance da prática e ajudar a transformá-la em uma parte integral do campo cultural português. Além disso, é crucial que o Choro no Porto continue a acumular capital simbólico, promovendo o valor cultural e histórico

do gênero, o que pode, por sua vez, atrair maior interesse por parte de financiadores e instituições culturais.

Portanto, o futuro da sustentabilidade do Choro no Porto dependerá de uma conjugação entre estratégias para aumentar o capital simbólico e cultural da prática, parcerias com agentes institucionais que possam fornecer o suporte financeiro necessário, e a capacidade de continuar atraindo novos públicos. O capital econômico é um recurso indispensável para garantir a continuidade da prática, mas ele está intimamente ligado à legitimação simbólica e cultural da cena dentro do campo cultural mais amplo.

5.5. Futuros

A análise dos relatos coletados nas entrevistas revela uma cena de Choro no Porto que é vibrante, adaptável e profundamente enraizada em uma tradição que se renova continuamente em resposta ao contexto local. Embora a cena seja constituída por músicos comprometidos com a preservação e inovação do gênero, as entrevistas e observações apontam para desafios significativos, particularmente relacionados à inclusão, à sustentabilidade financeira e à legitimidade cultural dentro de um campo marcado por hierarquias e desigualdades.

Os relatos dos músicos, observados durante eventos ao vivo e entrevistas, indicam que o Choro no Porto mantém uma forte ligação com suas raízes brasileiras, mas é também moldado por influências locais, incorporando aspectos da cultura portuguesa. A migração de músicos brasileiros e o intercâmbio com músicos locais criam um cenário onde o Choro se adapta ao novo contexto cultural, incorporando elementos como o uso de instrumentos portugueses e a integração de tradições musicais locais. No entanto, os músicos enfrentam dificuldades em garantir apoio financeiro estável e institucional, como observado na luta para participar de editais de financiamento e encontrar espaços para apresentações ao vivo.

Essa tensão entre a preservação das tradições e a adaptação ao contexto local pode ser compreendida à luz das teorias de Becker (1982) sobre os "mundos da arte". Becker sugere que as práticas artísticas se formam e se sustentam por meio de redes de cooperação que envolvem não apenas os artistas, mas também o público, financiadores,

críticos e outras instituições culturais. No caso do Choro no Porto, a dependência de editais de financiamento e de apoio institucional revela uma fragilidade na rede de cooperação, o que ameaça a sustentabilidade da cena. Observou-se que a ausência de espaços dedicados à música ao vivo limita a expansão do público e a consolidação do gênero, dificultando a formação de uma rede de apoio estável e de longo prazo.

Além disso, a luta por legitimidade e recursos dentro do campo cultural português pode ser analisada com base nas teorias de Pierre Bourdieu (1996) sobre campos culturais e formas de capital. Bourdieu argumenta que o campo cultural é marcado por disputas em torno de diferentes formas de capital — econômico, cultural e simbólico. No caso do Choro no Porto, os músicos possuem um elevado capital cultural, fruto de seu conhecimento técnico e da expertise musical no gênero, mas enfrentam dificuldades em transformar esse capital em capital econômico, já que a prática ainda ocupa uma posição marginal dentro do campo cultural português. As entrevistas revelam que, embora o Choro seja valorizado por sua autenticidade e tradição, ele não possui o mesmo apelo comercial que outros gêneros mais populares, o que limita sua capacidade de atrair financiamento consistente.

A inclusão de elementos da cultura portuguesa no Choro, como mencionado por um dos músicos entrevistados, pode ser vista como uma estratégia para aumentar o capital simbólico do gênero, conectando-o ao contexto cultural local e, assim, ampliando seu apelo junto ao público e às instituições culturais portuguesas. No entanto, essa estratégia de hibridismo cultural, conforme discutido por Bennett e Peterson (2004), também cria uma tensão entre a preservação da tradição e a adaptação às exigências do campo cultural local. Bennett argumenta que as cenas musicais translocais estão sempre em processo de negociação entre o global e o local, e essa negociação pode resultar em inovações, mas também em desafios para manter a autenticidade e legitimidade da prática cultural.

Guerra (2021a, 2024a), em seus estudos sobre cenas musicais e translocalidade, contribui para essa discussão ao destacar como cenas musicais emergentes muitas vezes operam à margem das indústrias culturais dominantes, enfrentando dificuldades para garantir visibilidade e legitimidade. No caso do Choro no Porto, os dados das observações sugerem que o gênero é frequentemente marginalizado em comparação com outras práticas musicais mais enraizadas no contexto português, como o fado.

Guerra ressalta que, para essas cenas marginalizadas, a capacidade de sustentar-se depende de uma constante renegociação de seu espaço dentro do campo cultural, buscando reconhecimento e apoio institucional.

As observações dos eventos de Choro ao ar livre também revelam uma tentativa dos músicos de expandir o público e popularizar o gênero, aumentando o capital simbólico da cena. Esses eventos são fundamentais para fortalecer a conexão entre o Choro e o público local, mas também refletem a precariedade da cena, que depende de eventos pontuais e da boa vontade de financiadores para continuar existindo. A sustentabilidade a longo prazo, como revelam os dados coletados, dependerá da capacidade dos músicos e organizadores de fortalecer suas redes de cooperação, tanto local quanto transnacionalmente, e de encontrar maneiras de transformar o reconhecimento cultural e simbólico em recursos econômicos que permitam a continuidade da prática.

O futuro da cena de Choro no Porto está diretamente ligado à capacidade de seus agentes de continuar negociando as tensões entre tradição e inovação, local e translocal, e inclusão e exclusão. As observações mostram que, apesar dos desafios, há um desejo forte por parte dos músicos de preservar o Choro e expandir sua influência no contexto português. Contudo, será necessário um esforço contínuo para garantir a sustentabilidade econômica da prática, ao mesmo tempo em que se busca consolidar o capital cultural e simbólico acumulado até o momento. A inserção em redes culturais transnacionais, a participação em eventos internacionais e a criação de parcerias com instituições culturais locais serão fundamentais para o futuro da cena.

Dessa forma, a análise dos relatos e das observações de campo, aliada às reflexões teóricas de Becker, Bourdieu, Bennett e Guerra, aponta para um futuro cheio de desafios, mas também de oportunidades para o Choro no Porto. O gênero, enquanto prática cultural translocal, continuará a se transformar em resposta às demandas do contexto português, mas a sua sustentabilidade dependerá da habilidade dos agentes culturais em negociar essas transformações e em obter o reconhecimento institucional e financeiro necessário para garantir sua longevidade.

6. Distinções e aproximações entre os Clubes

Neste capítulo, será realizada uma análise detalhada das distinções entre duas das principais manifestações do Choro na cidade do Porto: o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto. Utilizando os dados coletados em entrevistas e observações de campo, exploraremos como essas duas entidades se diferenciam em termos de composição, objetivos, práticas musicais e papéis dentro da cena cultural da cidade. Essa diferenciação é crucial para compreender a complexidade e a diversidade da cena de Choro no Porto, uma vez que essas duas formas de organização representam abordagens distintas para a preservação, adaptação e disseminação desse gênero musical em um contexto translocal.

6.1. Origens e composição: imigrantes brasileiros *versus* músicos portugueses

Uma das principais diferenças entre o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto reside na composição dos seus membros. O Clube do Choro do Porto é predominantemente formado por imigrantes brasileiros, muitos dos quais possuem uma formação musical sólida e profunda conexão com o gênero, como evidenciado no relato de um dos seus fundadores:

Fundamos o Clube do Choro junto com S. G., F. B. e H.N. em 2019. Formamos um grupo com arranjos e instrumentação características do choro. [...] Em termos de nacionalidade, a maioria dos músicos do clube é brasileira, mas temos participação de portugueses, italianos e outros. (Entrevista Músico 2).

Este dado revela que o Clube do Choro do Porto não apenas se enraíza nas tradições musicais brasileiras, mas também atua como uma extensão da diáspora brasileira, onde os imigrantes encontram um espaço para preservar e promover sua herança cultural. A predominância de músicos brasileiros confere ao Clube uma autenticidade na execução e interpretação do Choro, que é valorizada tanto pelos músicos quanto pelo público. Conforme Guerra (2013), as cenas musicais translocais operam em um constante processo de interação entre o local e o global, criando novas formas de expressão que, ao mesmo tempo, preservam as tradições de origem. Além

disso, a presença de músicos de outras nacionalidades reflete o caráter translocal da cena, no qual o Choro se adapta ao contexto local sem perder suas características essenciais (Bennett & Peterson, 2004).

A inclusão de músicos de diferentes contextos culturais enriquece a cena, oferecendo novas interpretações e influências, um fenômeno observado por Becker (1982) em sua análise dos "mundos da arte", onde as práticas artísticas são continuamente moldadas pela cooperação entre diferentes agentes. A participação de músicos de várias nacionalidades reforça o caráter híbrido e translocal do Choro no Porto, mantendo a essência do gênero enquanto dialoga com o novo ambiente cultural em que está inserido.

Por outro lado, a predominância de músicos portugueses na Roda de Choro sugere que o gênero musical brasileiro está sendo reapropriado e adaptado ao contexto local, o que cria uma cena translocal. Essa cena se distingue da tradicional cena de Choro do Brasil, pois ela emerge de um processo de migração, adaptação e negociação cultural. Como observa Bennett e Peterson (2004), as cenas musicais translocais são caracterizadas por práticas culturais que circulam e se transformam conforme se inserem em novos contextos, criando versões que mantêm elementos essenciais do gênero, mas também integram influências locais.

A migração desempenha um papel crucial nesse processo. Ao migrar, os músicos brasileiros trazem consigo o capital cultural do Choro, que é incorporado aos circuitos musicais portugueses. No entanto, à medida que músicos locais adotam e reinterpretam o Choro, o gênero passa a refletir também o capital cultural local. Bourdieu (1996) argumenta que as práticas culturais são transformadas pelas interações entre os agentes que participam delas, e nesse caso, os músicos locais e migrantes negociam o sentido e a forma do Choro, criando algo e único.

Esse processo não apenas preserva a tradição musical, mas também a transforma, à medida que o Choro se torna uma prática cultural híbrida e enraizada no contexto português. A partir desse diálogo entre o global e o local, uma nova cena musical emerge, distinta tanto da cena tradicional de Choro no Brasil quanto das práticas musicais puramente portuguesas. A migração, nesse sentido, atua como um catalisador que permite a circulação de culturas e a criação de novas formas culturais que refletem as complexas dinâmicas de translocalidade e hibridismo cultural.

Sendo assim, a Roda de Choro no Porto, composta por músicos locais, não é simplesmente uma reprodução do Choro brasileiro, mas sim a criação de uma nova cena cultural que resulta da interação entre músicos migrantes e locais. A migração, ao trazer novas influências e repertórios, facilita a formação dessa cena, que, ao mesmo tempo, preserva e transforma o gênero musical.

Um dos entrevistados destaca a diferença entre as práticas dos dois grupos:

A roda de choro na UNICEP é um exemplo de como a prática musical pode ser democrática e acolhedora, independentemente da quantidade de músicos presentes. [...] A Roda de Choro é mais informal e desprovida de interesses financeiros, contrastando com o Clube do Choro, que tem uma abordagem mais profissional. (Entrevista Músico 3).

Essa diferença na composição não apenas distingue os dois grupos em termos de origem e identidade cultural, mas também influencia a forma como o Choro é praticado e percebido na cidade do Porto. Enquanto o Clube do Choro representa uma continuidade das tradições brasileiras, a Roda de Choro encarna a adaptação e a transformação do gênero em um novo contexto cultural.

6.2. Institucionalização *versus* dinamismo: abordagens diferentes para a preservação

Outro aspecto crucial que diferencia o Clube do Choro do Porto da Roda de Choro do Porto é a abordagem que cada grupo adota em relação à institucionalização do gênero. O Clube do Choro tem uma clara preocupação em institucionalizar o Choro no Porto, criando uma estrutura formal que permita a continuidade e o crescimento do gênero na cidade. Isso é evidenciado pelas ações do Clube em promover concertos contratados, participar de editais de financiamento e até mesmo fundar uma associação sem fins lucrativos para apoiar suas atividades:

Fundamos uma associação sem fins lucrativos, o Clube do Choro Porto, para além de divulgar esse gênero musical, trabalharmos como escola no futuro. O choro é um grande celeiro de formação de músicos. Nosso objetivo é difundir

essa música e contribuir com a cultura do norte de Portugal. (Entrevista Músico 2)

A institucionalização do Clube do Choro, com a gravação de discos e a participação em eventos oficiais, vai além de uma simples estratégia de preservação do gênero. Trata-se de uma tentativa de legitimar o Choro dentro da cena musical portuense, que, sem essas intervenções, poderia continuar marginalizado e desconhecido para o público geral. De fato, para muitos que não estão imersos no meio musical, o Choro pode ser uma prática cultural desconhecida, o que ressalta a importância de políticas culturais ativas na promoção e divulgação do gênero.

As políticas culturais têm um papel fundamental na democratização do acesso à cultura e na divulgação de práticas culturais menos conhecidas, como o Choro, dentro de uma sociedade. A partir de instrumentos como editais públicos, financiamento para gravações e festivais, e o apoio institucional de organismos culturais, essas políticas podem contribuir para ampliar o conhecimento e o reconhecimento de práticas artísticas que, de outra forma, seriam acessíveis apenas a nichos culturais restritos. No caso do Choro no Porto, a formalização das atividades do Clube do Choro através da produção de álbuns e da organização de eventos públicos é uma forma de aumentar o seu capital simbólico, mas isso precisa ser acompanhado de um apoio mais amplo, de natureza política e institucional, para que o gênero tenha maior alcance.

Em muitos casos, o público fora do meio musical desconhece o Choro porque ele ainda não é tratado como uma forma de arte amplamente reconhecida no contexto português. Isso pode ser resultado de uma falha nas políticas culturais que priorizam práticas mais estabelecidas, como o Fado, que goza de um reconhecimento cultural e institucional significativo em Portugal. Para que o Choro receba um tratamento semelhante, é necessário que as políticas culturais promovam uma diversificação dos gêneros musicais reconhecidos e apoiados, garantindo visibilidade a outras práticas culturais. O acesso a editais de financiamento, a inclusão em festivais de música e a promoção de atividades educacionais que introduzam o Choro a novos públicos são medidas essenciais para legitimar o gênero como parte da cultura musical local.

Além disso, a presença de políticas culturais inclusivas ajudaria a ampliar o público do Choro, integrando-o nas programações culturais públicas, garantindo que ele

seja incluído em agendas culturais de grande visibilidade, como festivais de música, eventos municipais e projetos educacionais em escolas. Isso permitiria que o Choro fosse não apenas reconhecido dentro da comunidade de músicos, mas também difundido entre a população em geral, aumentando sua relevância no panorama musical portuense.

Assim, o papel das políticas culturais é essencial não apenas para a sustentabilidade econômica do Clube do Choro, mas também para garantir que o gênero seja legitimado e se torne conhecido por um público mais amplo. Ao reconhecer a importância da diversidade cultural e investir em práticas culturais como o Choro, essas políticas contribuem para a construção de um campo cultural mais inclusivo e representativo, onde diferentes formas de expressão artística podem coexistir e ser valorizadas.

Em contraste, a Roda de Choro do Porto adota uma abordagem mais dinâmica e fluida, onde a ênfase está na apreciação do gênero musical em um ambiente informal e acessível. A Roda de Choro é descrita como um espaço democrático e inclusivo, onde a prática musical é valorizada pelo seu aspecto social e comunitário, mais do que por uma busca pela institucionalização:

A roda de choro na UNICEP é uma necessidade dos músicos de carimbar sua existência como praticantes do choro, o que é muito legal. [...] É um espaço para senhores e senhoras se reunirem, apreciar a música e desfrutar de momentos de lazer e convívio mais do que um ambiente voltado para performances profissionais. (Entrevista Músico 4).

Essa citação revela a essência da Roda de Choro como um espaço onde a música é praticada de maneira espontânea e informal, sem as pressões e expectativas que acompanham a institucionalização. A fluidez e o dinamismo da Roda permitem que ela se adapte facilmente às necessidades e interesses dos seus participantes, tornando-se um ponto de encontro para músicos amadores e entusiastas do gênero, que podem explorar e desfrutar do Choro sem as restrições de uma estrutura formal.

6.3. Impactos na cena musical do Porto

As diferentes abordagens adotadas pelo Clube do Choro do Porto e pela Roda de Choro do Porto têm implicações significativas para o papel que cada grupo desempenha na cena musical do Porto. O Clube do Choro, com sua estrutura mais formal e sua busca por institucionalização, atua como um polo de referência para a prática do Choro na cidade, conectando-se a uma rede internacional de clubes e contribuindo para a preservação e promoção do gênero em um contexto translocal. Essa função é expressa por um dos entrevistados, que observa:

O Clube do Choro do Porto serve como um ponto de referência para músicos que visitam a cidade, inserindo-se em uma rede internacional de clubes do choro, inclusive no Brasil. [...] O clube em contraste é mais institucionalizado e preocupado em estabelecer o choro como um movimento cultural formal e um meio de subsistência para os músicos envolvidos. (Entrevista Músico 4)

Essa conexão internacional e a preocupação com a institucionalização posicionam o Clube do Choro como um ator chave na cena musical do Porto, promovendo não apenas o Choro como um gênero musical, mas também como um movimento cultural com impacto duradouro. A atuação do Clube é fundamental para garantir que o Choro continue a ser praticado e apreciado na cidade, criando oportunidades para que novos músicos se formem e para que o gênero se expanda e se adapte às novas realidades culturais.

Em contraste, a Roda de Choro do Porto, com sua estrutura mais informal e acessível, desempenha um papel diferente, mas igualmente importante, na cena musical da cidade. A Roda de Choro funciona como um espaço de resistência cultural, onde a prática musical é mantida viva em um ambiente que valoriza a participação e a inclusão. Essa função é articulada por um dos músicos entrevistados, que destaca a importância da Roda como um espaço democrático e acolhedor:

A Roda de Choro é mais informal e desprovida de interesses financeiros, contrastando com o Clube do Choro, que tem uma abordagem mais profissional. [...] A roda de choro na UNICEP é um exemplo de como a prática

musical pode ser democrática e acolhedora, independentemente da quantidade de músicos presentes. (Entrevista Músico 3).

A Roda de Choro oferece um contraponto à institucionalização do Clube, proporcionando um espaço onde a prática do Choro pode ser explorada de forma livre e espontânea. Esse dinamismo e fluidez tornam a Roda um componente vital da cena musical do Porto, permitindo que o Choro seja acessível a um público mais amplo e que novos músicos possam se engajar com o gênero sem as barreiras impostas por uma estrutura formal.

Figura 13 - PrintScreen do site da UNICEP¹⁹



FONTE: UNICEPE, 2024.

6.4. Desafios, possibilidades e esperanças

Embora o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto representem abordagens distintas para a prática do Choro, ambos enfrentam desafios semelhantes em termos de sustentabilidade, financiamento e inclusão. A luta por recursos e a necessidade de garantir a continuidade das atividades são preocupações compartilhadas pelos dois grupos, como evidenciado pelos relatos sobre as dificuldades enfrentadas tanto na busca por financiamento quanto na manutenção do interesse do público.

No entanto, essas diferenças também abrem possibilidades para a colaboração e a coexistência entre as duas abordagens. O Clube do Choro, com sua estrutura formal, pode oferecer suporte institucional e recursos para a Roda de Choro, enquanto a Roda, com seu dinamismo e acessibilidade, pode servir como um espaço de experimentação e

¹⁹ PrintScreen do site da UNICEPE, onde descreve a roda de choro: “uma roda de choro não é um concerto, não é um ensaio, não é uma jam session, é uma celebração e uma partilha de uma música refinada pelo seu conteúdo popular, pelo modo de sentir efervescente e generosa”

inovação que alimenta a cena musical de novas ideias e práticas. Essa complementaridade é essencial para garantir que o Choro continue a ser uma parte vibrante da cultura musical do Porto.

A análise das distinções entre o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto revela a riqueza e a complexidade da cena de Choro na cidade. Enquanto o Clube do Choro se foca na institucionalização e na preservação formal do gênero, a Roda de Choro oferece um espaço mais informal e dinâmico, onde a música pode ser apreciada e explorada de maneira mais fluída.

Essa diversidade de abordagens é fundamental para a vitalidade da cena musical do Porto, permitindo que o Choro se adapte e se expanda em resposta às necessidades e interesses de diferentes grupos. Ao reconhecer e valorizar essas diferenças, a cena de Choro do Porto pode continuar a crescer e a florescer, garantindo que o gênero permaneça uma parte central da vida cultural da cidade, ao mesmo tempo em que se conecta a uma rede internacional de práticas musicais.

Na Tabela 3 encontra-se os principais pontos de análise e distinção entre os dois grupos de análise. Como falado anteriormente, esta análise revela dinâmicas diferenciadas que refletem suas distintas composições, objetivos e abordagens institucionais. O Clube do Choro é predominantemente composto por músicos imigrantes brasileiros, que se concentram na institucionalização do Choro como um movimento cultural formal no Porto. Essa formalização, com a formação de uma associação sem fins lucrativos e a busca ativa por financiamentos, está alinhada com a teoria de Pierre Bourdieu sobre a acumulação de capital simbólico e econômico, onde o capital cultural dos músicos brasileiros é utilizado para legitimar o Choro dentro da cena musical local e translocal. A ênfase do Clube na gravação de discos e na participação em eventos formais demonstra uma estratégia clara de acumulação de capital simbólico para transformar o Choro em uma prática reconhecida dentro do campo cultural portuense, o que é essencial para garantir sua sustentabilidade a longo prazo.

Por outro lado, a Roda de Choro do Porto, composta majoritariamente por músicos portugueses, adota uma abordagem mais informal e inclusiva, focada na apreciação do Choro de forma espontânea e aberta. Aqui, a institucionalização não é uma prioridade; a prática é mantida viva através da informalidade e autossustentabilidade, sem a necessidade de buscar financiamento formal ou de

participar de grandes eventos oficiais. Essa diferença de abordagem também reflete a teoria de Howard Becker sobre os "mundos da arte", onde as práticas artísticas são moldadas pela cooperação entre diferentes agentes. A Roda de Choro é um exemplo de como uma prática cultural pode sobreviver e florescer sem as estruturas formais, oferecendo um espaço democrático para a socialização através da música.

A análise também revela uma diferença significativa na integração cultural entre as duas cenas. O Clube do Choro mantém uma forte ligação com as tradições do Choro brasileiro, ainda que adapte alguns elementos ao contexto local. Isso se reflete na preservação de instrumentos e estilos musicais característicos do Brasil, o que reforça sua autenticidade dentro da cena translocal. Em contraste, a Roda de Choro promove um maior hibridismo cultural, incorporando elementos da música portuguesa, como instrumentos locais, o que cria uma versão adaptada do Choro que reflete as particularidades do contexto portuense. Essa adaptação cultural pode ser interpretada como uma forma de resistência e inovação, onde músicos portugueses reconfiguram o Choro para se adequar às suas tradições e preferências musicais.

Do ponto de vista de sustentabilidade e financiamento, o Clube do Choro demonstra uma dependência maior de editais e financiamentos formais para manter suas atividades. Esse modelo institucionalizado garante a possibilidade de participar de eventos oficiais e de produzir gravações profissionais, mas também exige um esforço constante para garantir o acesso a esses recursos. Já a Roda de Choro segue um caminho mais independente, sem a necessidade de grandes financiamentos formais, focando em encontros espontâneos que promovem a prática de forma mais acessível e democrática.

Em termos de acesso e inclusão, as diferenças entre as duas cenas são claras. O Clube do Choro, devido à sua formalização, tem uma estrutura mais seletiva, voltada para performances profissionais e a preservação da tradição. Já a Roda de Choro, com sua dinâmica mais informal, oferece uma experiência mais acessível, permitindo a participação de músicos amadores e entusiastas, o que promove uma maior inclusão social. A prática da Roda de Choro como um espaço comunitário reflete a teoria de Paula Guerra, que discute como as cenas musicais emergem como formas de resistência cultural e socialização, criando espaços onde a música atua como um agente de integração social.

A comparação entre o Clube do Choro e a Roda de Choro não apenas revela abordagens distintas para a preservação e promoção do Choro no Porto, mas também reflete diferentes estratégias de adaptação cultural, institucionalização e sustentabilidade dentro do campo musical local. O Clube, com seu foco na formalização e acumulação de capital simbólico, busca legitimar o Choro como uma prática cultural formal, enquanto a Roda se mantém mais flexível e inclusiva, promovendo o gênero como uma forma de socialização e hibridismo cultural. Essas diferenças, longe de serem excludentes, enriquecem a cena musical portuense, contribuindo para a diversidade e a vitalidade cultural da cidade.

Tabela 3 - Distinções e aspectos a considerar entre o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto²⁰

Aspecto	Clube do Choro do Porto	Roda de Choro do Porto
Composição de membros	Predominantemente formado por músicos imigrantes brasileiros	Principalmente composto por músicos portugueses
Objetivo principal	Institucionalizar o Choro como um movimento cultural formal no Porto	Promover a apreciação do Choro de forma dinâmica e fluída, sem institucionalização.
Abordagem Institucional	Alta preocupação com a institucionalização, incluindo formação de associação sem fins lucrativos, busca por financiamentos e formalização de atividades.	Baixa preocupação com institucionalização, priorizando a informalidade e a acessibilidade do gênero.
Dinâmica Social	Estrutura mais formal e profissional, com ênfase na preservação e continuidade do Choro como uma prática cultural.	Estrutura mais informal e democrática, com ênfase na socialização e participação inclusiva.
Práticas Musicais	Foco em performances profissionais, gravações e eventos organizados.	Foco em sessões musicais espontâneas e informais, onde a participação é aberta e inclusiva.

²⁰ Este quadro sintetiza as principais diferenças entre o Clube do Choro do Porto e a Roda de Choro do Porto, destacando como cada grupo se posiciona dentro da cena musical da cidade. As características listadas são fundamentadas nas teorias de Becker sobre mundos das artes, Bourdieu (ano) sobre campos culturais, e as reflexões de Bennett e Peterson (ano) e Paula Guerra sobre cenas musicais, oferecendo uma visão clara e articulada das distinções entre os dois grupos.

Aspecto	Clube do Choro do Porto	Roda de Choro do Porto
Integração Cultural	Predominância de elementos tradicionais do Choro brasileiros, com algumas adaptações ao contexto local.	Maior hibridismo cultural, incorporando elementos portugueses como instrumentos e práticas locais.
Relação com a comunidade	Atua como um ponto de referência na cena musical do Porto, conectando-se a redes internacionais de Choro.	Atua como um espaço comunitário, promovendo a integração social através da música sem objetivos de expansão institucional.
Acesso e Inclusão	Estrutura mais seletiva devido à formalização e profissionalismo.	Estrutura inclusiva, aberta a músicos amadores e entusiastas.
Financiamento e Sustentabilidade	Participação em editais e busca ativa por financiamento para garantir a sustentabilidade.	Financiamento limitado e menos dependência de recursos formais, focando na autossustentabilidade através de encontros espontâneos.
Papel Cultural	Preservação e promoção do Choro como um elemento formal da cultura musical portuense e translocal.	Manutenção da prática do Choro como uma forma de resistência cultural e socialização.

FONTE: Elaborado pelo autor.

Conclusões

Ao encerrar esta jornada de investigação sobre as configurações da cena translocal do Choro na cidade do Porto, é impossível não refletir sobre a profundidade e a riqueza deste universo musical que, ao mesmo tempo em que se nutre de suas raízes brasileiras, desdobra-se em múltiplas formas e expressões em contextos geograficamente distantes. Ao longo dos últimos meses, fui guiado por uma série de perguntas fundamentais: como se configuram as dinâmicas sociais e culturais que sustentam essa cena? Quem são os agentes que, por meio de sua dedicação e paixão, garantem a perpetuação desse gênero musical? E, finalmente, qual é o impacto desta pesquisa para os estudos da música, e em particular, da cena do choro?

Através de uma análise detalhada e cuidadosa, foi possível identificar que a cena do choro no Porto se manifesta como um espaço vibrante de encontros e trocas culturais, onde o conceito de "translocalidade" se torna central para entender a maneira como a música transcende fronteiras e se reinventa em novos contextos. Esta translocalidade não implica apenas uma transposição geográfica, mas também uma fusão de experiências, memórias e influências que constroem uma identidade coletiva única. O choro no Porto, portanto, não é um reflexo estático de sua origem brasileira, mas uma expressão viva que se alimenta das interações locais e das peculiaridades culturais do novo ambiente em que se insere.

Um dos aspectos mais marcantes deste estudo foi a identificação dos agentes responsáveis pela manutenção e expansão da cena do choro. Não se trata apenas de músicos, mas de um ecossistema complexo que envolve produtores culturais, educadores, instituições e, claro, o público apaixonado. Esses agentes atuam como verdadeiros guardiões do choro, preservando suas tradições enquanto simultaneamente promovem inovações e adaptações que garantem sua relevância contínua. A sociabilidade, nesse contexto, surge como um elemento fundamental. É nas rodas de choro, nos encontros informais e nas apresentações públicas que se cristalizam os laços de pertencimento e de partilha que sustentam essa cena.

Além de mapear as dinâmicas atuais, esta pesquisa também abre caminho para futuras investigações. Existem questões que, embora tangenciais ao foco principal deste estudo, revelaram-se promissoras para uma análise mais aprofundada. Por exemplo,

seria de grande valia explorar como a presença de músicos estrangeiros, com formações e repertórios distintos, influencia a prática do choro no Porto. Outro ponto que merece atenção é o papel das novas tecnologias e das redes sociais na difusão e popularização do Choro fora do Brasil. Como essas plataformas contribuem para a formação de comunidades musicais transnacionais e para a disseminação de um gênero que, por muito tempo, foi mantido em círculos bastante específicos?

Ainda, um aspecto que não foi plenamente desenvolvido neste trabalho, mas que possui grande potencial, é a análise comparativa entre a cena do Choro em diferentes cidades fora do Brasil. Como o choro se configura em outras partes do mundo? Existem padrões que se repetem ou cada cidade desenvolve uma cena única? Essas perguntas apontam para um campo fértil de pesquisa que poderá enriquecer ainda mais o conhecimento sobre a globalização da música brasileira.

No que diz respeito aos pontos conclusivos de análise, é imperativo destacar que a cena do choro no Porto, apesar de relativamente jovem, apresenta uma vitalidade que desafia as expectativas. A música, nesse contexto, atua como um ponto de encontro e de diálogo, não apenas entre diferentes gerações, mas também entre diferentes culturas. O choro, enquanto gênero, se afirma como um espaço de resistência cultural, onde a tradição e a inovação se entrelaçam de maneira harmoniosa.

Finalmente, é importante ressaltar que esta pesquisa, ao lançar luz sobre a cena do choro no Porto, contribui de maneira significativa para os estudos sobre música e cena musical. Ela não só amplia o entendimento sobre as dinâmicas translocais e a adaptabilidade dos gêneros musicais, como também oferece uma nova perspectiva sobre a globalização da cultura musical brasileira. O choro, ao ser estudado fora de seu berço original, revela-se como uma prática cultural que, embora enraizada em uma tradição específica, é capaz de se adaptar, sobreviver e florescer em contextos diversos.

Ao concluir este trabalho, retorno à pergunta inicial: como são as configurações da cena translocal do choro no Porto? Elas são ricas, complexas e dinâmicas, refletindo tanto a história do choro quanto a capacidade deste gênero de se reinventar em novas geografias. A sociabilidade que permeia essa cena é, sem dúvida, um dos elementos mais poderosos para sua perpetuação. E os agentes envolvidos, com suas diferentes funções e motivações, garantem que o choro continue a ser não apenas uma música, mas uma forma de vida, uma expressão de identidade e um espaço de encontro.

A globalização e os fluxos migratórios são hoje fundamentais na transformação de identidades culturais, e o impacto dessa realidade é perceptível na forma como estilos musicais são reinterpretados e adaptados em novos contextos. No caso da cena do Choro no Porto, observamos que a migração de músicos brasileiros para Portugal, bem como o intercâmbio cultural com músicos locais, tem permitido a criação de um espaço híbrido, onde tradições musicais se mesclam a influências portuguesas, resultando em novas expressões culturais. A fusão de estilos, instrumentos e práticas musicais evidencia o potencial da multiculturalidade como catalisador de inovação artística e reconfiguração identitária.

Essas trocas culturais não apenas promovem a continuidade de tradições musicais como o Choro, mas também enriquecem o cenário cultural local, contribuindo para uma maior diversidade e vitalidade na esfera musical. A imigração, nesse sentido, desempenha um papel crucial ao trazer novos elementos e perspectivas, fortalecendo a cena musical com diferentes experiências e sensibilidades artísticas. Essa convivência entre culturas, facilitada pela translocalidade, permite que o Choro, mesmo distante de suas raízes brasileiras, mantenha sua essência enquanto se adapta às particularidades culturais do novo ambiente.

Portanto, o impacto da imigração no cenário cultural português pode ser visto como uma oportunidade de renovação e enriquecimento não só da música, mas também de outras esferas culturais. O encontro de diferentes tradições artísticas pode resultar na criação de novas estéticas, ampliando o leque de manifestações culturais e fortalecendo a identidade multicultural do país. Assim, a cena do Choro no Porto não só simboliza a resistência e preservação de uma prática musical, mas também a capacidade de transformação contínua, moldada pelas dinâmicas migratórias e pela pluralidade cultural que caracteriza o Portugal contemporâneo.

Referências Bibliográficas

- Bammer, A. (Ed.). (1994). *Displacements: Cultural identities in question* (Vol. 15). Indiana University Press.
- Becker, H. (1974). Art as collective action. *American sociological review*, 767-776.
- Becker, H. (1986). *Art worlds*. University of California Press.
- Becker, H. S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3-4), 223-234.
- Bennett, A., & Guerra, P. (Eds.). (2018). *DIY cultures and underground music scenes*. Routledge.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bottero, W., & Crossley, N. (2011). Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. *Cultural sociology*, 5(1), 99-119.
- Bourdieu, P. (1983). *Pierre Bourdieu: Sociologia* (R. Ortiz, Org.). São Paulo: Ática. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- Bourdieu, P. (1983). *Sociologia*. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática.
- Bourdieu, P. (1992). *Pierre Bourdieu avec Löic Wacquant; responses*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Editorial Presença.

- Bourdieu, P. (2002). *Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia cabila*. Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2015). *A Distinção: crítica social do julgamento*. rev. 2. Reimpr. Porto Alegre, RS: Zouk.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. L. (2022). *Convite à Sociologia Reflexiva*. Tradução de J. V. B. Pereira, pp. 295-338. U.Porto Press: Porto.
- Brake, M. (2013). *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures (Routledge Revivals): Sex and Drugs and Rock'n'Roll?* Routledge.
- Brandão, Z., & Altmann, H. (2005). Algumas hipóteses sobre a transformação dos habitus. *Boletim SOCED, Rio de Janeiro, n. 1, 1-12*. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5915@1>
- Bucholtz, M. (2002). Youth and cultural practice. *Annual review of anthropology, 31(1)*, 525-552.
- Campos, P. H. F., & Lima, R. D. C. P. (2018). Capital simbólico, representações sociais, grupos e o campo do reconhecimento. *Cadernos de Pesquisa, 48*, 100-127.
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista transcultural de música, (7), 0*.
- Castro, F. S. D. (2022). *Uma noite no Sumaré: o choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles* (Doctoral dissertation). Universidade de São Paulo)
- Castro, R. (2022). *Choro: a história*. Rio de Janeiro: Editora XYZ.
- Cazes, H. (2023). *O Choro reinventa a roda: 150 anos de uma utopia musical*. Editora Contracorrente.

- da Silva Lima, L. J. R. (2021). *O mistério d'O mistério do samba: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da "Música Popular Brasileira" (1960-2017)*. *Opus*, 27(3), 40.
- Feitosa, M., & Dallálio, A. (2023). Perspetivas sobre a música clássica brasileira e a influência da indústria cultural. *Todas as Artes*, 6(1), 58–71.
- Fialho, A., Lopes, S. M., & Machado, R. (2023). Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2022. *Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF)*, 1, 5–65. Disponível em: <https://www.sef.pt/pt/Documents/RIFA2022%20vF2a.pdf>
- Gonçalves Pinto, A. (1936). *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Typ. Glória, fac-símile.
- Governo do Brasil (2023). *Dossiê Técnico: Choro*. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/DossietcnicoChoro.pdf>
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2017). Alta Fidelidade: um roteiro com paragens pelas lojas de discos independentes em Portugal na última década (1998-2010). *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 21.
- Guerra, P. (2018). Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*, 8, 375-400.
- Guerra, P. (2020). The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31.
- Guerra, P. (2021a). Sons, Corpos e Lugares: Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSONline-Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, (33), 171-197.

- Guerra, P. (2021b). Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*.
<https://hdl.handle.net/10216/136011>
- Guerra, P. (2021c). Uma Lisboa só dele(s). Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, 22(50), pp. 15-42.
- Guerra, P. (2021d). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2): 122–138.
- Guerra, P. (2022a). Can music save lives? The Experience of COVID-19 and the impacts on music-making on young people in their home environment. In: O. Crosby, M. & Faludi, J. (orgs.). *Whole Person promotion, women, and the post pandemic Era: Impact and future outlooks* (pp. 142-154). IGI Global.
- Guerra, P. (2022b). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos ativismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. In: Fernandes, C. S., Herschmann, M., Rocha, R. de M., & Pereira, S. L. (orgs.). *A(r)tivismos urbanos. (Sobre)vivendo em tempos de urgência* (pp. 221-250). Sulina.
- Guerra, P. (2023a). Contributions for a quantitative approach to contemporary youth cultures and popular music: A case study from Southern Europe. In: Bennett, Andy (ed.). *The Bloomsbury Handbook of popular music and youth culture* (pp. 131-150). New York: Bloomsbury Publishing.
- Guerra, P. (2023b). Living popular music in “high fidelity”. Portugal’s independent record stores, 1998–2020. In: Arnold, G., Dougan, J., Feldman-Barrett, C, & Worley, M. (eds.). *The life, death, and afterlife of the record store. A global history* (pp. 109-119). Bloomsbury Academic.
- Guerra, P. (2024a). Decolonial identities and DIY Music as Political and Social Resistance in the Global South. In: Homan, Shane; Strong, Catherine; O'Hanlon, Seamus &

- Tebbutt, John (ed.). *Interrogating Popular Music and the City* (pp. 109-126). Routledge.
- Guerra, P. (2024b). Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade [Join the tribe. Leisure, memory and the patrimonialisation of the festivals in contemporary times]. In: Fontineles, C. C. da Silva, Aguiar Júnior, J. de A. Freitas & Meneses, L. S. S. Moraes (orgs.). *Ramificações da história: política, cultura e sociedade* (pp. 23-42). EdUESPI.
- Guerra, P. (2024c). Live Fast, Die Old. Experiences of Ageing in Portuguese Punk DIY Scenes since the Late 1970s. In: Way, Laura & Grimes, Matt (ed.). *Punk, Ageing and Time* (pp. 93-111). Palgrave Macmillan Cham.
- Guerra, P. (2024d). No More Heroes: Portuguese Punk and the Notion of Subculture in the Global South. In: Williams, J. Patrick (ed.). *Interpreting Subcultures Approaching, Contextualizing, And Embodying Sense-Making Practices in Alternative Cultures* (pp. 59-74). Bristol University Press.
- Guerra, P. & Quintela, P. (2024). You Can Put Your Arms Around a Memory: Popular Music and Archives. In: Dinis, F. (ed.). *Performativity and the Representation of Memory: Resignification, Appropriation, and Embodiment* (pp. 311-341). IGI Global
- Guerra, P., & Gelain, G. (2022). Guitarras e marcas de batom: contributos para uma propedêutica artista no Girls Rock Camp de Porto Alegre. In: Sarrouy, A. D., Simões, J. A. V., & Campos, R. (orgs.). *A arte de construir cidadania. Juventude, práticas criativas e ativismo* (pp. 177-201). Tinta da China.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, 47 (1), 193-217.
- Guerra, P., Moreira, T., & Sousa, S. (2023). Sounds and peripheral places: Trajectory and portrait of the rock scene in Tâmega (Portugal) over the last decade. In:

- Bennett, A., Cashman, D., Green, B., & Lewandowski, N. (eds.). Popular music scenes. Regional and rural perspectives (pp. 53-66). Palgrave Macmillan Cham.
- Guerra, Paula. (2016). From the night and the light, all festivals are golden": the festivalization of culture in the late modernity. In: Guerra, Paula & Costa, Pedro (orgs.). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto, p. 11-17.
- Hall, S. (2006). Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, (1), 21-35.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Londres: Routledge.
- Livingston-Isenhour, T. E., & Garcia, T. G. (2005). *Choro: a social history of a Brazilian popular music*.
- Nascimento, M. L. (2022). *O choro na Europa: Institucionalização como forma de sustentabilidade*. Braga: UMinho Editora.
- Quivy, R., Van Campenhoudt, L., & Santos, R. (1995). *Manual de investigação em ciências sociais*. Editorial Presença.
- Rodrigues, M. S., Machado, C. B., & Santana, C. L. (2023). Hibridismo, cibercultura e educação. *Video Journal of Social and Human Research*, 15-28.
- Santaella, L. (2008). Mídias locativas: A internet móvel de lugares e coisas. *Revista FAMECOS*, 15(35), 95–101.
- Souza, S. S. (2022). "Pânico na Zona Sul": Contribuições para o pensar decolonial na música a partir de Racionais MC's. Apresentação de trabalho em congresso. *XXXII Congresso da ANPPOM*.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388.

ANEXOS

Anexo 1 - Grelha categorial de análise

1. Localização Geográfica	Identificar os diferentes locais onde ocorrem eventos relacionados aos géneros Choro e Sertanejo na cidade do Porto.
	Reconhecer como esses locais se conectam e interagem entre si, tanto fisicamente quanto virtualmente.
2. Interconexões e Redes Sociais	Analisar as conexões entre os diversos participantes da cena musical, como músicos, produtores de eventos e público.
	Investigar como essas redes sociais influenciam a disseminação e a prática dos géneros musicais em questão.
3. Características dos Eventos	Descrever as características dos eventos de Choro e Sertanejo, incluindo o formato (concertos, jam sessions, festivais, etc.), o tamanho do público, a atmosfera e o tipo de local.
	Identificar elementos que contribuem para a translocalidade da cena, como a presença de músicos de diferentes origens geográficas, a mistura de estilos musicais e a interação com outros aspectos da cultura local e global.
4. Consumo e Recepção	Investigar como o público consome e interpreta os géneros Choro e Sertanejo na cidade do Porto.
	Analisar as preferências do público, as motivações para participar dos eventos e as percepções sobre a autenticidade e a representação cultural dos géneros musicais.
5. Mediação e Media Representação	Explorar como os meios de comunicação locais e globais representam os géneros Choro e Sertanejo na cidade do Porto.
	Analisar como os media influenciam a construção de identidades musicais e a circulação de informações sobre os eventos e artistas relacionados aos géneros em questão.

Anexo 3 – Consentimento Informado

OS CHOROS PORTUENSES: AS (RE)CONFIGURAÇÕES DE UMA CENA TRANSLOCAL DIASPÓRICA.

CONSENTIMENTO INFORMADO

A pesquisa está a ser desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob coordenação de Paula Guerra. Participa na pesquisa o mestrando André Dallálio.

Este documento, designado Consentimento Informado, livre e esclarecido, contém informação importante em relação ao estudo para o qual foi elaborado. Leia atentamente toda a informação aqui contida. Deve sentir-se inteiramente livre para colocar qualquer questão, assim como para discutir com terceiros a decisão da sua participação neste estudo.

O presente projeto é destinado a elaboração do projeto de tese do Mestrado em Sociologia – Contextos, Práticas e Políticas Culturais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, desenvolvido pelo Estudante André Dallálio, com orientação da Professora Doutora Paula Guerra, com data prevista de finalização em Maio de 2024.

O projeto tem como objetivos:

- Compreender as configurações das relações sociais nas cenas musicais entre consumidores de Choro na cidade do Porto.
- Interpretar as distintas representações e relações sociais entre os produtores e consumidores de Choro na cidade do Porto.
- Identificar e mapear os atores sociais responsáveis pela cenas musical.
- Clarificar as distinções do Choro enquanto movimento musical em comparação a cena do Sertanejo, na cidade do Porto e suas reconstituições diaspóricas.
- Identificar a tipologia de cena em que o Choro e o Sertanejo se enquadram na cidade do Porto.

Elaboração de Documentário a ser realizado em parceria com o Músico Miqueias Feitosa sobre o Choro no Brasil e na Europa.

OS CHOROS PORTUENSES: AS (RE)CONFIGURAÇÕES DE UMA CENA TRANSLOCAL DIASPÓRICA.

Para a o desenvolvimento deste projeto, pretendemos realizar entrevistas com os atores envolvidos a cena do choro portuense. As entrevistas serão gravadas apenas para uso da construção da tese, sendo posteriormente deletado e descartado. Também serão identificadas obras, objetos e contextos considerados importantes para análise, sendo registados e publicados na tese.

Pode recusar responder a alguma questão e desistir a qualquer momento da entrevista. As informações recolhidas serão divulgadas, sendo apenas utilizados para fins académicos conforme as normas de ética referentes à pesquisa científica. Todos os dados pessoais não caraterizadores das obras nem dos seus criadores não serão divulgados.

Li o presente documento e estou consciente do que esperar quanto à minha participação no estudo “OS CHOROS PORTUENSES: AS (RE)CONFIGURAÇÕES DE UMA CENA TRANSLOCAL DIASPÓRICA”. Tive oportunidade de colocar todas as questões e as respostas esclareceram todas as minhas dúvidas. Assim, aceito participar e autorizo a gravação da entrevista, assim como o registo fotográfico.

Ambas as partes têm uma cópia deste documento.

O/A participante

O investigador

Data