



Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PARECER DA RELATORA

103ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, 29 de fevereiro de 2024.

Processo de Registro do CHORO

PROCESSO nº 01450. 010897/2012-96

1. APRESENTAÇÃO

No Dossiê de Registro do Choro como Patrimônio cultural do Brasil é interessante verificar que muitos dos chorões e choronas entrevistados estranharam o fato de que o choro ainda não era patrimônio e outros tinham a certeza de que “O choro já é patrimônio brasileiro”. De fato, o choro é considerado um patrimônio por aqueles que o praticam, o escutam e o cultivam de norte a sul do Brasil e que o mantêm efervescente, vivo e, portanto, em permanente transformação.

O parecer que apresento a este Conselho sobre o pedido de Registro do Choro parte assim dessa premissa, e tem o objetivo de relatar como o choro se constitui e torna-se patrimônio cultural brasileiro, na perspectiva de pesquisadores, etnomusicólogos e, especialmente, chorões e choronas – aqueles que praticam, ensinam, vivenciam e amam o choro.

2. TRAMITAÇÃO

Para melhor situar os presentes na construção do Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil, inicio a relatoria com um breve apanhado de sua tramitação processual. A solicitação para o Registro foi apresentada ao presidente do Iphan pelo Clube do Choro de Brasília (DF) em maio de 2012. Nessa carta, já estava apontado o pedido para “a instauração de processo para registro, no Livro de Registro das Formas de Expressão, do gênero musical Choro como bem cultural de natureza imaterial, de acordo com o estabelecido no Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, e na Resolução IPHAN 0001, de 3 de agosto de 2006”. Com base na documentação apresentada, o Iphan então abriu o processo administrativo para avaliação e instrução do pleito.

A esse pedido original, ao longo dos anos, se somaram outras instituições, em especial, o Instituto Casa do Choro do Rio de Janeiro (RJ) e o Clube do Choro de Santos (SP), além de chorões e choronas de diferentes locais do país que se expressaram por meio de abaixo-assinados, declarações individuais escritas, apresentaram demandas diretas nas Superintendências do Iphan e participaram de diversas reuniões durante os anos que esse processo tramitou.

Nos autos do processo de registro estão reunidas diversas comunicações entre o Iphan e as instituições proponentes e representantes dos chorões e choronas, como o pedido de complementação da documentação e informação inicialmente apresentada. Em 2014, o proponente apresentou os documentos que ainda eram necessários para o andamento do processo, que seguiu para avaliação preliminar da Coordenação de Registro. A Nota Técnica nº 15/2015 da então Coordenadora Substituta de Registro, Ellen Khron, expressou posicionamento favorável à pertinência do pedido de Registro e seu prosseguimento. Já nesse momento de análise inicial do Iphan, a argumentação técnica sugeria a abrangência nacional do Choro, apresentando informações breves sobre a produção e reprodução do

Choro no Nordeste, no Sul e em diferentes localidades do país, além de Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, por exemplo. Assim, a Nota Técnica anteriormente citada concluiu pela indicação da “instrução técnica do choro como Patrimônio Cultural do Brasil, levando em consideração sua expressão em várias cidades do país, e que sejam incluídos na pesquisa os demais estados que possuem núcleos de produção de relevância e tenham interesse em integrar o processo, bem como sejam mapeadas as rodas de choro em vigor pelo país.”

O processo, juntamente com o posicionamento preliminar do Iphan, foi encaminhado para apreciação da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial desse Conselho na sua 26ª reunião em março de 2015. Na ocasião, conforme a memória da reunião acostada ao processo, os conselheiros da Câmara decidiram: “pelo prosseguimento da instrução do processo de Registro do Choro. A roda de choro foi apontada como eixo norteador da prática em todos os locais onde o Choro consta como referência cultural.”

Com as decisões favoráveis pela continuidade da instrução, o processo então aguardou por alguns anos para que fossem aportados recursos financeiros para a realização da pesquisa e documentação que reunissem informações suficientes sobre o Choro para embasar a decisão final do Iphan. Isso ocorreu, enfim, entre 2019 e 2020, quando se iniciou efetivamente a pesquisa que produziu o Inventário Nacional do Choro, o Dossiê de Registro, os vídeos-documentários, fotografias e demais informações que auxiliam na compreensão do valor e da potência patrimonial do Choro para o Brasil.

Gostaria de destacar que a instrução do processo de Registro do Choro ocorreu durante a pandemia da Covid 19, entre os anos 2020 e 2022, liderada pela ACAMUFEC – Associação dos Amigos do Museu de Folclore Edson Carneiro. A coordenação da pesquisa contou com os músicos e pesquisadores Lúcia Pompeu de Freitas Campos, da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); Pedro de Moura Aragão, da Universidade de Aveiro (UA-Portugal) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio); e Rafael Henrique Soares Velloso, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Para enfrentar essa adversidade, foram adotadas medidas inéditas até então, como a realização online de todas as ações de pesquisa, como seminários semanais com as comunidades do choro, entrevistas com 48 choronas e chorões para produção do documentário, e até mesmo a realização do Inventário Nacional do Choro, que fez um levantamento expressivo de acervos, ações de ensino, associações, clubes e rodas e lugares de performance. Esses procedimentos impuseram novos desafios, muita criatividade e vontade de superar obstáculos subjetivos e técnicos, resultando numa experiência pioneira e exitosa para o IPHAN, que merece desde já nosso especial reconhecimento.

As atividades para a instrução do processo foram acompanhadas por técnicos do Iphan sede e das Superintendências de todo o país. A Técnica em Antropologia Amanda Sucupira e a Coordenadora de Registro Marina Lacerda, juntamente com a então Coordenadora de Pesquisa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular Elisabeth Costa, estiveram a frente desse acompanhamento. É também de Amanda Sucupira o Parecer Técnico do Iphan com a avaliação final sobre o pedido de Registro. Emitido em outubro de 2023, o Parecer nº 15/2023/CORER/CGIR/DPI se posicionou favorável ao Registro do Choro: “por sua relevância nacional, na medida em que aporta elementos importantes para a memória, identidade e a formação de grupos formadores da sociedade brasileira; pela continuidade histórica dos processos de reiteração, transformação e atualização dessas práticas musicais; por constituir uma manifestação artística que agrega uma diversidade de formas estéticas e de expressão e que se estabelece como forma de comunicação considerada importante para a cultura, memória e identidade de grupos formadores da sociedade brasileira”.

O processo foi posteriormente encaminhado para análise jurídica da Procuradoria Federal do Iphan e teve o Aviso de tramitação publicado no Diário Oficial, chegando agora para apreciação desse Conselho por meio de minha relatoria.

Todas essas informações e documentos estão reunidos no processo administrativo n. 01450.010897/2012-96 ao qual tive acesso e que embasou a decisão técnica do Iphan e serviu como fonte de informação para a análise que apresento a seguir.

A pertinência do pedido de registro do Choro pode ser verificada na legislação em vigor – o Artigo 216 da Constituição federal Brasileira, o Decreto 3551/00, e a Resolução nº 001, de 3 de agosto de 2006 –, que considera bens passíveis de patrimonialização aqueles que representem diferentes formas de

expressão presentes na sociedade brasileira, cujas comunidades praticantes e diretamente envolvidas com sua realização e existência desejem integrar o rol do Patrimônio Cultural Brasileiro, considerando diferentes aspectos de sua diversidade. A pertinência diz respeito também à ressonância da prática do choro e à legitimidade daqueles que fazem a solicitação de Registro, como atestado no Dossiê. Por motivos variados, como será tratado neste parecer, é possível afirmar que o choro foi e é resistência: desde os anos 1930 está sendo forjada sua memória que dá consistência à sua presença hoje. Sua relevância nacional, por sua vez, está diretamente associada à sua capilaridade em diferentes regiões do Brasil, ao seu caráter inclusivo e democrático, e à sua continuidade histórica, com existência perene há mais de um século, e vínculos com matrizes ancestrais, em especial sua matriz afro-diaspórica, como tratarei a seguir.

3. O OBJETO DO REGISTRO

O que é o choro? O termo “choro” é amplamente empregado tanto por choronas e chorões, pesquisadores, praticantes amadores e admiradores sendo, de fato, considerado o que melhor traduz o conjunto de contornos rítmicos, estilísticos, instrumentais e simbólicos, assim como as práticas e relações sociais que compõem a singularidade desse bem cultural.

Como abordado no Dossiê, o choro pode ser compreendido como um conjunto de práticas musicais, isto é, como um gênero musical guarda-chuva que abrange práticas musicais distintas, e como a rede de sociabilidade que engendra essas práticas, pessoas, fazeres e materialidades diversas: instrumentistas, instrumentos, repertórios, partituras, gravações, rodas, bailes, bandas, rádios, bares, praças, salas de aula, salas de concerto etc.

O choro é plural, diverso, perene, existente há cerca de 150 anos – como apontado por chorões no documentário produzido para instrução do processo – e com abrangência em todo território brasileiro, com diferenças estéticas associadas aos seus contextos performativos, com diferentes “sotaques” regionais. Não se espera encontrar uma unicidade nacional inexistente, tampouco uma autenticidade que o limita a determinados traços, mas sim a ressonância do choro que se expressa em uma histórica e combativa diversidade étnica e de gênero, bem como de territórios.

O choro é uma prática musical e cultural historicamente engendradora no meio do intenso fluxo de trocas culturais transatlânticas do século XIX entre as Américas, a Europa e a África, em que uma proliferação de musicalidades da diáspora negra se conjuga a danças de salão europeias, advindas da circulação internacional de partituras para piano promovida por editoras musicais.

Conforme apontado no Dossiê, é na confluência de três corredores musicais que o Choro se forma: a participação afro-diaspórica, com os lundus, fados e modinhas, formando os corredores musicais afro-luso-brasileiros no espaço Atlântico; a participação europeia, com as polcas, quadrilhas, schottisches e valsas, formando o corredor das danças de salão europeias; e a participação afro-americana, com as habaneras e tangos, formando o corredor afro-americano.

Não se trata de ver essa confluência como fruto da miscigenação racial que fundamentou a falaciosa tese da democracia racial, rechaçada há décadas, especialmente confrontada pelo racismo estrutural da sociedade brasileira. Como apontado no parecer técnico do DPI, “essa forma de expressão foi constituída pelos processos de apropriação e transformação de musicalidades transnacionais das diásporas atlânticas, que ocorreram de forma indissociável do colonialismo e da história da escravidão.”

A tripla participação de corredores musicais na formação do choro está marcada pelo protagonismo da musicalidade de músicos negros, escravizados, alforriados e livres no pós-abolição, que se encontravam nas cidades e que traziam em suas bagagens culturais tradições de bandas musicais das zonas rural e urbana - instituições fundamentais para o desenvolvimento do choro – e tocavam instrumentos de cordas, sopro e percussão.

Como afirma a historiadora Martha Abreu, entrevistada para a realização do documentário que integra o dossiê do Choro, no século XIX e início do XX, os músicos populares circulavam por todo lugar, fazendo a festa acontecer, seja nos círculos burgueses, seja nas festas populares das ruas, havendo uma circulação intensa de repertórios, gêneros, instrumentos, novidades na cidade do Rio de Janeiro,

como se pode conferir em farta documentação da época. Para ela, os músicos negros “criam aquilo que é mais moderno no Rio de Janeiro de então, que é o samba e o choro. A modernidade está sendo inventada cotidianamente nas ruas do Rio de Janeiro com essas associações, com esses músicos negros”, que estavam presentes tanto nas festas populares quanto nos teatros. Apesar da oralidade, escutas, gestos e olhares serem centrais nessa linguagem musical, essa música complexa era executada também por meio de referências escritas, como partituras que circulavam tradicionalmente nas bandas, desde os seus primórdios, no século XIX.

O choro permanece em construção com imenso vigor nos dias de hoje, sendo uma manifestação cultural com profunda continuidade histórica e capacidade criativa de adaptação às novas realidades e tecnologias.

4. O Choro a partir dos 1930

Ainda que outras formações instrumentais possam incluir temas, arranjos e processos criativos do choro em seu repertório, o gênero é historicamente associado a uma instrumentação característica, que, a partir dos anos 1930, foi chamada de regional do choro, ou somente **regional**, e composta por flauta, clarinete, saxofone ou bandolim (solo), violão de seis cordas, violão de sete cordas (acompanhamento e contrapontos), cavaquinho (centro) e pandeiro (ritmo). Esse grupo instrumental passou a adotar quatro características próprias e constantes na elaboração dos arranjos: a melodia, o centro, a linha de baixo e a levada rítmica. Tais características são organizadas pelos chorões nos conjuntos de forma coletiva. Segundo o parecer técnico do DPI, os arranjos praticados atualmente no Choro estão baseados nessas mesmas características, inicialmente com a apresentação da melodia de forma reconhecível, seguida de variações e improvisações na repetição.

Data de 1936 a publicação do livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos* com um valioso inventário dos instrumentistas do choro entre 1870-1930, realizado por Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido pelo apelido “Animal”, no qual registrou mais de duzentos verbetes. Os músicos descritos são operários, estivadores, marceneiros, carteiros e baixos funcionários públicos que se constituíam como a base social do choro no Rio de Janeiro desse período. Este trabalho de fôlego e determinação foi um primeiro indício de uma vontade de documentação de uma memória para o choro.

Como abordado no Dossiê, uma rede de trocas de álbuns e partituras manuscritas não comerciais e não oficiais funcionava em paralelo às instâncias oficiais de disseminação e ensino da música representadas pelas editoras de partituras e as escolas reconhecidas. Era uma rede dinâmica de ensino informal e de transmissão do repertório de choro através de cadernos de cópias. Eram estratégias que subvertiam a ordem editorial e mercantil, produzindo um processo de transmissão de um repertório mais amplo, que abrangia obras de compositores de choro que jamais chegaram a ter suas composições editadas. Muitos desses cadernos encontram-se hoje em acervos que documentam a história do choro, como foi levantado pelo Inventário Nacional do Choro.

A partir da década de 1930, no contexto nacionalista da Era Vargas, com o início da fonografia elétrica no Brasil, do choro gravado e da radiofonia, ocorreram modificações importantes no cenário do choro. Foram criados novos modelos de profissionalização e transmissão, assim como ocorrerá uma estabilização de formatos caracterizados por partes ou seções fixas tanto na composição como nos arranjos dos gêneros populares.

Pixinguinha - Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), compositor, arranjador e intérprete carioca foi o expoente nesse novo contexto, reconhecido como o principal personagem da história do choro por chorões, choronas, pesquisadores e amigos do choro. Exerceu papel crucial na organização dessa conexão entre as músicas das ruas e dos estúdios, sintetizando as escutas e experiências de diferentes tradições musicais na conformação do choro como gênero musical. Conforme o Dossiê, Pixinguinha fica à frente de uma complexa rede de cooperação, como um agente catalisador das transformações musicais em curso, atuando como maestro e orquestrador em quase todas as gravadoras instaladas no Brasil a partir de 1930. Ele consegue articular diferentes instâncias de criação musical, as músicas das festas, das casas, do candomblé, dos choros, das bandas, além de dominar a escrita de partituras. Além disso, desempenhou papel crucial como mediador na tradução e adaptação

das músicas tocadas na cidade para os novos padrões, formatos e formações musicais em vias de estabilização, como os conjuntos instrumentais **regionais** – referidos acima - que serão a base de atuação desses músicos nesse período que ficou conhecido como as décadas de ouro do rádio, nos anos 1930 a 1940.

Contudo, é também a partir dos anos 1930 que ocorre um processo de embranquecimento do choro. Se por um lado, o choro como um gênero musical foi crucial para o sucesso da indústria fonográfica e o estabelecimento da radiofonia, por outro, os músicos negros foram progressivamente substituídos ou subalternizados em relação aos artistas brancos. Pixinguinha foi um dos poucos músicos negros que se mantém atuante e reconhecido como instrumentista, compositor e arranjador, como apontado no Dossiê.

5. A construção da memória do choro

A construção da memória do choro tem início já nos anos 1940.

Memória é aqui pensada como criação e trabalho do tempo presente, que responde a demandas e necessidades do presente, tal como tratado por Eclea Bosi, em seu livro seminal *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. Não se trata, portanto, de falar aqui em nostalgia, que produz leituras fantasiosas de outros tempos e provoca uma certa cegueira para o presente, sempre pintado com cores piores. Veremos que o choro é passado presente, com futuro em perspectiva.

É no final dos anos 1940 que o estilo tradicional de Pixinguinha começa a ser percebido como pertencente a uma **velha guarda** do choro, o que nos dá a entender que o choro está em transformação e há uma vontade de lembrar e registrar, mantendo viva uma memória: Pixinguinha participa como diretor musical, do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, na Rádio Tupi entre 1947 e 1952, a convite do radialista, cantor e pesquisador Henrique Foréis Domingues, o Almirante. Nele teve a oportunidade de protagonizar as recriações de suas composições nos contrapontos que fazia com o saxofone tenor, como os novos arranjos para a orquestra que fazia parte do programa.

Vale destacar que o rádio e a televisão a partir dos anos 1950, tiveram papel crucial na consolidação do choro como um gênero nacional, com o surgimento de um programa pioneiro na televisão, nesse mesmo movimento de valorização e defesa do choro. Trata-se do programa – transmitido em 1955 pela TV Record diretamente do Teatro Paramount em São Paulo – chamado *Noite dos Choristas*, organizado pelo mais importante músico daquela geração: Jacob do Bandolim, com seu grupo *Época de Ouro*. O nome do grupo é também indício de construção de uma memória do choro, referindo-se a uma saudade de um tempo que é passado que se faz absolutamente presente por meio de tais ações e intenções.

O pianista, compositor, arranjador Radamés Gnattali (1906-1988) ocupa um papel importante a partir desse período, com seus arranjos orquestrais (voltados para música de concerto), que conquistam espaço nas programações radiofônicas. Sua obra é citada por diversos chorões e choronas entrevistados como divisora de águas, por forjar um novo paradigma – o choro camerístico, que inaugura novas sonoridades para o **regional**. Foi especialmente destacado que todos os instrumentistas passam a protagonistas, sem mais haver um solista no grupo. O choro permanece e se transforma, forjando choros diversos.

As profundas transformações tecnológicas e econômicas globais, bem como culturais e políticas nacionais atingem o mercado fonográfico e diretamente o choro nos anos 1960 e 1970, que vê seu espaço no campo musical brasileiro ser reduzido. Não é possível, contudo, falar em movimentos homogêneos em todo o país, considerando a diversidade da produção cultural brasileira, bem como as condições de comunicação e circulação de bens culturais. Tais mudanças atingem, portanto, de modo bastante diferenciado cada canto do país, em que simultaneamente diferentes temporalidades convivem.

No contexto nacionalista dos anos 1970, durante a ditadura militar do Brasil, houve investimentos estatais voltados para o mercado fonográfico, com gravações em LPs dos clássicos do choro para a valorização da produção musical nacional, para enfrentar a penetração da música estrangeira introduzida pelas gravadoras e rádios. Ao mesmo tempo, fora dos grandes centros, a difusão do choro

ainda se dava pelas rádios locais em diversas regiões do Brasil. O retorno do conjunto *Época de Ouro* aos palcos, após a morte de Jacob do Bandolim em 1969 ocorre também nos anos 70. Data ainda desse período dois festivais nacionais transmitidos pela TV Bandeirantes, com prêmios para compositores e intérpretes, intitulados *Brasileirinho*, em 1977, e *Carinhoso*, em 1979, nomes de choros famosos de Waldir Azevedo e Pixinguinha, respectivamente. Os anos seguintes serão de retraimento dessa expansão e um certo ostracismo para o gênero no campo musical brasileiro. Na perspectiva de construção da memória do choro, esses programas tornaram-se um espaço de resistência.

Um movimento importante nesse mesmo sentido de fortalecimento do choro a partir da construção de sua memória tem início nos anos 1970, com a criação de núcleos e clubes de choro por todo o Brasil, iniciando a configuração que o choro tem na atualidade.

Essas agências são fundamentais para a promoção e a ampliação do choro como evento social, promovendo as rodas, coordenando ações de ensino em diversos espaços, preservando acervos importantes e estimulando a prática do choro. O gênero se ampliou em todo o território nacional também graças às ações desses coletivos, que passaram a trabalhar ativamente no processo de construção da memória do choro e de sua expansão. É, inclusive a partir da solicitação de instituições desse tipo – o Clube do Choro de Brasília e a Casa do Choro, do Rio de Janeiro – que o presente processo de registro do choro tem início.

O Inventário Nacional do Choro, ainda que não tenha tido caráter exaustivo, levantou 48 associações ou clubes do choro ou instituições similares em todo Brasil em funcionamento na atualidade.

As rodas e redes do choro constituídas hoje foram tecidas visando a continuidade do choro, sua história, existência e permanência. Desse modo se cria e recria o choro, ao forjar novos espaços de aprendizagem, produzindo a convivência entre diversos formatos de rodas e espaços de performance, sintetizando uma musicalidade que se expressa de forma coletiva, e que estava presente nos traços mais populares do choro, na sua matriz afro-diaspórica do século XIX e primeiras décadas do XX.

O Choro é hoje tanto uma música de rua, com suas rodas populares, como uma camerata complexa e virtuosística. As rodas e suas redes tem formatos bastante distintos, com regras que também vão variar. Como apontado nos depoimentos, as rodas podem ser mais sérias ou relaxadas, formais ou informais, mais ou menos silenciosas, mais abertas ou fechadas para participação, acústicas ou amplificadas, realizadas em diferentes locais, em casas, bares, praças, dentre várias outras possibilidades.

5. Choro como uma rede de aprendizagem, fruição e memória

O choro é um gênero musical complexo e de alto nível de dificuldade de execução e aprendizado. Por isso mesmo, a circulação de partituras entre os músicos era dinâmica e basilar no choro, como já foi dito. Para o aprendizado do choro, contudo, outras estratégias foram necessárias, como relatam choronas e chorões: a escuta das gravações de LPs nos anos 1970, com clássicos do choro, para que pudessem estudar, pois não tinham acesso a outros materiais. Daí também a importância do movimento no sentido de guarda e preservação de acervos de bens relacionados ao choro, com diferentes suportes, em todo país, intensificado com a criação de clubes, associações, instituições. Vale destacar que o Inventário Nacional do Choro realizado no âmbito deste processo levantou de 165 acervos de interesse.

Outra estratégia de aprendizagem que caracteriza o choro, ressaltada pelas choronas e chorões entrevistados é a própria roda, que assume um papel de escola informal. É por meio das rodas, festas, bandas entre músicos amadores e profissionais que se promove a existência do choro em diferentes localidades, onde circulam partituras, práticas, criações e recriações do choro em cada região do Brasil. Além disso, as rodas contribuem para processos de ocupação cultural dos espaços públicos das cidades.

Nesse universo de ensino e de rodas e espaços de performances do choro, o Inventário Nacional do Choro alcançou o mapeamento 86 ações de ensino formalizadas, além de 131 rodas de choro, sendo 70 “ativas” e 61 “inativas”, lembradas pelos entrevistados, evidenciando a enorme

diversidade de formatos com que chorões e choronas de todo o Brasil, se articulam em torno de processos de criação de coletivos.

Como expressão musical de relevância nacional, com profunda capilaridade, reconhecida em todas as regiões do país com diferentes sotaques, o choro envolve materialidades e imaterialidades que são referências às identidades, ações e memórias de diferentes grupos presentes na sociedade brasileira. Sua continuidade histórica expressa sua robustez, consistência e perenidade na constituição de estéticas expressivas singulares em permanente criação e transformação. O presente processo revela que são as diversas pessoas – chorões e choronas, musicistas, pesquisadores e admiradores do choro – que se dedicam a essa cultura musical que forjam sua memória cotidianamente e a recriam permanentemente enquanto patrimônio. O modo de existir do choro tem a força da ação coletiva e popular, aglutinando diversidades étnica, estética, de gênero, de expressão e de território.

Em relação às medidas propostas no sentido da **salvaguarda do patrimônio cultural**, uma carta com “Recomendações para a Salvaguarda do Choro como Patrimônio” foi elaborada pelo coletivo que participou dos seminários regionais realizados de modo online para a devolução à comunidade de choronas e chorões dos resultados da pesquisa realizada, da qual foram importantes agentes coprodutores. Destaque foi dado para o fato de todo o processo de pesquisa e realização do Dossiê ter incentivado a criação de novos vínculos e redes e fortalecido outros já existentes.

Tal carta, anexada ao Dossiê, foi estruturada em três importantes eixos: Educação, Memória e Produção – e tendo como premissas a valorização das comunidades locais, a diversidade de práticas e repertórios, as especificidades e as necessidades de cada região.

No eixo da **Educação**, destacam-se a proposição de criação de um Programa de Apoio ao Ensino do Choro, com disponibilização de bolsas de estudos; a criação de cursos especializados em choro para professores da rede pública de ensino; e o estímulo à produção de materiais didáticos e garantia de amplo acesso e distribuição. No eixo **Memória**, é indicada a criação do Programa de Preservação da Memória do Choro, e podem ser destacadas as proposições de ações de preservação, conservação e ampla acessibilidade aos acervos do Choro existentes por todo o país; a disponibilização do “Banco de Dados Choro Patrimônio” criado no âmbito da instrução deste processo, garantindo a sua contínua atualização pela comunidade chorona; o incentivo à pesquisa por meio de editais de financiamento e publicação de trabalhos. No terceiro eixo da **Produção**, requerem a criação do Programa de Fomento ao Choro, destacando-se a necessidade de mediações para realização de convênios com poderes públicos, visando o incentivo à realização de eventos culturais e a produção fonográfica e audiovisual; e a promoção de ações de capacitação para agentes da cadeia produtiva do choro para realização de projetos culturais.

Essas propostas apresentadas pelos pesquisadores e pela comunidade de chorões e choronas expressam as amplas expectativas de ações daqueles que produzem e reproduzem o choro, construídas em espaços de diálogo e escuta. Caso o Registro do choro venha a se confirmar por esse Conselho, essas recomendações poderão ser lapidadas para a construção de um Plano de Salvaguarda do Choro.

Tendo em vista o exposto, o Registro do Choro é relevante para fortalecer as relações já estabelecidas entre a memória e as práticas do choro e entre memória e o ensino-aprendizagem do choro e, especialmente, para enfatizar a presença afro-diaspórica em sua existência hoje, fortalecendo os vínculos com suas matrizes históricas. A titulação como patrimônio cultural brasileiro é um passo importante, que abre caminhos para o poder público se comprometer com a mediação e apoio daqueles que garantem a vida do bem registrado, sua produção, uso e transformação nas variadas temporalidades e espacialidades que constituem realidades brasileiras diversas.

Concluindo, parece-me evidente que o registro do Choro vem não apenas atender a um desejo da sua ampla e diversa comunidade – para quem o choro já é patrimônio – como contribuir para promover sua memória por meio da preservação de acervos, promoção da prática e de pesquisas que favoreçam a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Por todos esses motivos, acompanhando a solicitação expressa no Dossiê e no parecer técnico do DPI, manifesto-me plenamente favorável ao registro do Choro pelo IPHAN, no Livro das

Formas de Expressão, com abrangência nacional.

Brasília, 29 de fevereiro de 2024.

Márcia Regina Romeiro Chuva
CONSELHEIRO



Documento assinado eletronicamente por **MARCIA REGINA ROMEIRO CHUVA**, **Usuário Externo**, em 01/04/2024, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **5225321** e o código CRC **C3C677B4**.