

# MEMÓRIAS HÍBRIDAS NA QUIXABEIRA: ENTRE A PROPRIEDADE INTELLECTUAL E O PATRIMÔNIO IMATERIAL DOS ARTISTAS “FOLCLÓRICOS”

SILVEIRA NETO, Achilles.

*Mestrando no Programa de Pós Graduação em Memória Social (PPGMS)*

*achilesneto00@gmail.com*

## RESUMO

O presente artigo debate os entrelaçamentos entre matérias de direito intelectual das comunidades tradicionais e consequentes envolvimentos nos processos de transmissão/reconstrução de suas tradições em contextos globalizados. O objetivo desta pesquisa visa compreender os debates propostos a partir da trajetória do Grupo Quixabeira de Lagoa da Camisa, proveniente da comunidade homônima, no Recôncavo baiano.

**Palavras chave:** Direito Intelectual. Comunidades Tradicionais. Memórias híbridas.

## ABSTRACT

This article discusses the entanglements between matters of intellectual rights of traditional communities and consequent involvement in the processes of transmission / reconstruction of their traditions in global contexts. This research aims to understand the debates proposed from the trajectory of Quixabeira de Lagoa da Camisa Group, from the namesake community in Bahia Reconcavo.

**Keywords:** Intellectual Rights. Traditional Communities. Hybrid Memories.

Quando os versos da canção “Amor de Longe” foram apresentados ao grande público nas vozes de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Carlinhos Brown, em meados de 1997, sua autoria foi creditada a um universo de melodias “tradicionais” anônimas, cantadas por ilustres representantes da música feita na Bahia.

No entanto, a canção “Amor de longe”, muito antes da gravação feita pelos Doces Bárbaros no disco *Alfagamabetizado*, de Carlinhos Brown, era tida como bem cultural de um lugar do sertão baiano: a comunidade de Lagoa da Camisa. Esta comunidade costuma alegrar o trabalho árduo do campo com a entoação de “bois-de-roça”, “cantigas de roda”, “sambas santamarense” e “sambas martelo”, canções criadas pelos próprios lavradores durante as batatas de milho e de feijão, e reproduzidas/adaptadas/reconstruídas ao longo dos anos por meio da oralidade.

Ora, se concordamos com a definição de patrimônio coletivo feita por Davallon (2015), o simples fato dos compositores compreenderem como sua tal

expressão cultural a constitui, em si mesma, como um patrimônio perante aquela comunidade. O problema é que a própria noção de patrimônio imaterial está aliada aos conceitos de bem público, que, no caso destes compositores baianos, atingem diretamente o campo dos direitos intelectuais, já que uma relação econômica entre as obras provenientes da comunidade e as indústrias culturais foi estabelecida.

A abordagem que segue será construída a partir de uma leitura bibliográfica existente sobre o caso, bem como de uma análise feita sobre o documentário “Quixabeira: da roça à indústria cultural”, produzido pela TVE, em 1998.

No início da década de 90, o músico e pesquisador Bernard von der Weid desenvolveu um trabalho de pesquisa na região do Recôncavo. O trabalho consistia em coletar canções entoadas por lavradores, geralmente em duplas chamadas “parelhas”, durante a labuta e o lazer no campo. A pesquisa, que durou três anos, resultou na gravação de um disco, “Da Quixabeira pro berço do Rio”, em 1992.

O disco apresenta as canções de acordo com o lugar onde foram escutadas, e compositores de seis localidades (as comunidades Lagoa da Camisa, Tapuio, Matinha, Boa Vista 2 e Subaé, e o município de Valente) participaram das gravações. Todas as músicas foram identificadas no encarte do disco como de “autores desconhecidos”. Segundo o texto que apresentava o projeto, a música feita nestas comunidades “é uma criação coletiva, anônima, transmitida às novas gerações através da experiência comunitária”.

A repercussão que a gravação promoveu – e o seu próprio processo de construção – alcançou dimensões materiais, simbólicas, sociais, culturais e políticas. Suas canções materializadas num disco possibilitaram um primeiro passo para a autoafirmação dos compositores, não somente enquanto propagadores da cultura local, mas principalmente enquanto artistas.

Alguns anos depois, uma das poucas cópias do disco chegou às mãos do compositor e instrumentista Carlinhos Brown, que gostou das canções entoadas pelos lavradores e decidiu gravar algumas delas em seu disco *Alfagamabetizado* (1997).

Como o primeiro registro de áudio daquelas canções (presente no disco “Da Quixabeira pro berço do rio”) as identificou como de domínio público, os novos arranjos feitos por Carlinhos Brown, Afonso Machado e Bernard von der Weid concederam a eles os direitos morais e patrimoniais da obra “Quixabeira”, que é como ficaram registradas as adaptações que eles fizeram ao reunir três canções do

disco (“Vinha de viagem”, “Alô meu Santo Amaro” e “Amor de Longe”) em uma só. O áudio finalizado e inserido no disco de Brown foi o que Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethania participaram ao lado do então compositor.

No entanto, somente no carnaval de 1997, na voz da cantora baiana Carla Visi, vocalista da Banda Cheiro de Amor na época, que a canção “Quixabeira” se tornou um dos maiores sucessos do axé music até hoje. O disco em que a música foi inserida, com gravações ao vivo, vendeu mais de 1 milhão de cópias.

A história do Direito Autoral está intimamente vinculada à valorização do potencial econômico de obras intelectuais no contexto de industrialização (ASCENSÃO, 2007). Assim sendo, no estrito caso das obras musicais, a preocupação envolvendo a autoria, se tal obra tem dono ou não, é algo proveniente de uma perspectiva que compreende cultura enquanto recurso, e não um mero cuidado em simplesmente identificar as obras com o nome de seus autores (YÚDICE, 2004).

No entanto, no instante em que estendemos essa preocupação para uma abordagem que pretende analisar o fato de algumas canções serem identificadas como de domínio público, apesar de seus compositores estarem ainda vivos, chamamos a atenção para a necessidade de compreensão das relações de força e de poder, que continuam presentes nesta dicotomia entre memórias marginalizadas e memórias coletivas nacionais.

Desta forma, questionar o porquê de uma obra com autoria identificável ter se enquadrado numa categoria como a de domínio público não é o mesmo que defender a inserção destas canções no mercado por meio do reconhecimento das autorias respectivas. O que se pretende aqui é evidenciar o poder inerente a este processo de subjetivação dos artistas como “folclóricos” ou “tradicionais”, repercutindo diretamente na categorização de suas canções, que cria uma espécie de anonimato imanente para estas produções, e desconsidera a complexidade das relações que envolvem a criação destas músicas, a fim de garantir a permanência de uma memória oficial que delega a algumas expressões culturais o lugar da tradição e da coletividade.

Foucault (2006) apontou para as mediações feitas com a autoria a partir de uma função classificatória que o autor exerceria sobre os discursos, portando uma carga axiológica diferenciada, dependente da maneira como estes são recebidos em determinada cultura (FOUCAULT, 2006). Assim, a autoria “desconhecida” de

canções “folclóricas” pode expressar contextos e situações bastante diferentes, além de ser reflexo do status recebido por estas obras ao longo do tempo – e, neste caso, como representantes de uma identidade nacional brasileira (ORTIZ, 2010; PÉCAUT, 1990).

Num primeiro momento, tendo em vista que nos processos de transmissão desta arte de fazer música nos campos também há descarte, a preocupação com a autoria pelos criadores, no interior destes sistemas, se dissipa na vivência e reprodução destas expressões em cerimônias coletivas (BURKE, 2010).

Por outro lado, a condição de marginalidade e invisibilidade destas expressões artísticas, ao menos no processo de construção das indústrias culturais e na gerência dos direitos autorais no Brasil, não permite identificá-las enquanto parte do grupo de autores culturalmente reconhecidos por uma memória autoral segregacionista e restrita a um pequeno grupo (MORELLI, 2000).

O samba “Alô meu santo amaro” nasceu da gente aqui mesmo. Mas como a gente não tinha experiência, Bernard colocou cantor desconhecido e domínio público. Mas quando a gente é vivo, não existe domínio público nem cantor desconhecido (QUIXABEIRA, 2001).

A fala de Coleirinho é bastante pertinente para questionarmos a viabilidade de se pensar em interesses públicos quando utilizamos esta justificativa como princípio na preservação das expressões artísticas ditas tradicionais. O que os compositores reivindicam parece estar mais próximo da emergência de direitos particulares de uma coletividade sobre um determinado bem cultural.

Se, para o Estado, o sujeito deste domínio está difuso numa coletividade nacional, para os compositores o sujeito coletivo está compreendido também a nível local, com fronteiras espaciais demarcadas e indivíduos potencialmente identificáveis. Simbólica e materialmente, os lavradores precisaram lidar com a autoria, este componente das indústrias culturais, o que evidenciou confrontos inerentes ao encontro das culturas locais com a possibilidade de sua apropriação pelos mercados. Para estes compositores, a autoria de suas canções só se tornou importante no instante em que elas caminharam para além de seu lugar de origem e adquiriram novos significados. O resultado deste deslocamento e o sucesso adquirido pelas músicas evidenciaram o potencial econômico de obras intelectuais criadas por artistas que sempre estiveram à margem da memória autoral do país.

Atualmente, os compositores envolvidos no caso da “Quixabeira” preferem não falar sobre o assunto. Para eles, as discussões sobre direito autoral parecem ter se tornado um componente externo bastante inconveniente. No entanto, nas falas de alguns lavradores, sempre dão pistas de um certo aborrecimento e evidenciam a consciência de que continuam em situação de vulnerabilidade devido ao risco de suas canções poderem receber, a qualquer instante e nova oportunidade, o status de domínio público em novas significações. A fala de Véio, principal compositor do Grupo Quixabeira de Lagoa da Camisa, é bastante elucidativa: “Eu não tenho influência da música dos outros. Eu tenho medo deles pegarem as minhas, mas eu não pego a dos outros” (QUIXABEIRA, 2001).

Para além da questão deste silêncio atual que se impõe como uma “marginalização” desta memória no contexto das comunidades, e talvez por esta razão o silenciamento dos compositores quanto à questão autoral, podemos, analogamente, estender a categoria de memória subterrânea, de Michel Pollak (1989), ao próprio processo de composição destes artistas, diferentemente do que geralmente acontece com os artistas provenientes das camadas urbanas. No instante em que estas memórias subterrâneas atingem visibilidade nos espaços públicos, reivindicações e ressentimentos abrem o campo de disputas entre perspectivas de poder. Esta diferenciação, que desemboca num componente de individualização destes últimos e de um anonimato imanente aos primeiros, sufoca algo que parece ser comum em ambos os casos: a autoidentificação dos compositores como artistas.

Num primeiro momento, a autoidentificação destes artistas enquanto tais, no sentido individualizado de suas relações com as expressões artísticas, parece confrontar a subjetivação deles como propagadores das culturas tradicionais, herança romântica dos processos de invenção da nacionalidade que também identificou suas respectivas culturas representantes (ORTIZ, 1992). No entanto, a utilização concomitante destas duas funções por parte dos próprios lavradores vem contrapor esta bipolarização, implicando em processos específicos de manutenção de suas memórias.

Davallon (2015) nos chama a atenção para a diferenciação que deve ser dada às análises sobre os processos de transmissão cultural em comunidades, bipartida entre os momentos que antecedem e suplantam a patrimonialização. Segundo ele, este segundo momento agrega valores à transmissão. No caso do Grupo Quixabeira

de Lagoa da Camisa, além da patrimonialização do samba de roda também agregar valor ao bem transmitido pela comunidade, a gravação do disco “Da Quixabeira pro berço do rio”, o sucesso da adaptação “Quixabeira” nas vozes de grandes artistas, os shows e espetáculos realizados, o disco individualizado do grupo (“Ô Pandeiro! Ô Viola!”, patrocinado pelo Fundo de Cultura da Bahia), não passam ilesos na relação que os lavradores possuem com as expressões culturais locais.

Isto nos autoriza a complementar as observações de Pollak (1989) quando situa estas memórias subterrâneas em lugares de ocultamento. Considerando as observações de Canclini (2013) sobre os contextos de hibridização das culturas como consequência dos processos de globalização, é possível apontar que estas memórias subterrâneas vão além de uma simples permanência pura, intacta, sufocadas pela invisibilidade e não comunicabilidade. A relação dos indivíduos que estão envolvidos nesta transmissão com os intercâmbios culturais na contemporaneidade resulta no acúmulo de memórias híbridas, ainda que marginalizadas, caracterizadas por uma relação ambivalente com a comunidade e com o bem cultural. Ao mesmo tempo em que estes lavradores se veem como responsáveis pela preservação de suas tradições, eles também se autoreconhecem como artistas, compositores, capazes de usufruir as mesmas prerrogativas de mercado legitimadas aos artistas urbanos: “se um dia nós começar a viver de nossa arte, aí a gente deixa de trabalhar e vamo seguir só cantando...”, disse Rubino Pereira, lavrador da Comunidade de Tapuio, no documentário “Quixabeira: da roça à indústria cultural”.

A consideração deste sentido híbrido às memórias de comunidades tradicionais questiona se as políticas culturais de salvaguarda estarão sensíveis para identificar estas memórias híbridas como uma confluência, na prática, de muitas perspectivas políticas e econômicas no âmbito da cultura, como a preservação, a difusão, a circulação e o intercâmbio (ABREU, 2015). No atual contexto de globalização, em que o acirrado fluxo de informações impulsiona um maior intercâmbio cultural em níveis deslocalizados, as análises sobre bens culturais precisam ser direcionadas para a identificação de seus processos de circulação. Esta perspectiva consegue flexibilizar a força que as identidades subjetivadas impõem às expressões e aos artistas, dando maior importância aos lugares ocupados por eles nestas dinamizações e às relações que desenvolvem com diferentes atores e instituições.

## REFERÊNCIAS

ABREU, R. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, C.; DODEBEI, V. (Orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille: Open Edition Press, 2015.

ASCENSÃO, José de Oliveira. A pretensa Propriedade Intelectual. **Revista do Instituto dos Advogados de São Paulo**, São Paulo, v. 20, p. 243, jul. 2007.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, n. 36, 20 fev. 1998. Seção 1, p. 3-9.

BROWN, Carlinhos. **Alfagamabetizado**. Rio de Janeiro: EMI, 1996. 1 CD.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DAVALON, J. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: TARDY, C.; DODEBEI, V. (Orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille: Open Edition Press, 2015.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.  
QUIXABEIRA: da roça à indústria cultural. Direção de Ana Luiza Machado. Produção TVE-BAHIA. Salvador: IRDEB, 2001.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

NOVA, Pesquisa e Assessoria em Educação; FLUMINENSE, Movimento Compositores da Baixada. **Da Quixabeira pro berço do Rio**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1992.

ORTIZ, Renato José P. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

SANTANA, Sandro. **Música e ancestralidade na Quixabeira**. Salvador: EDUFBA, 2012.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.