

“Saudade é uma faca afiada”: O grupo Expresso Rural na estrada catarinense nos anos de 1980.

Scheyla Tizatto dos Santos

Uma canção é uma fonte híbrida em seu conteúdo, polifônica em sua sonoridade e filha de um gênero musical, seja ele, o rock, a bossa nova, o samba, a música politicamente engajada, e a música regionalista. Estes gêneros carregam em seu interior paisagens sonoras, que pode ser definida como todo ambiente acústico, qualquer que seja a natureza. (SCHAFER, 1979, p. 63).

A paisagem sonora está em constante transformação, essas mudanças estão ligadas as tecnologias sonoras, como a variedade de objetos produtores, transmissores e amplificadores de som.

Timbres característicos, fenômenos como a chamada terça nordestina, maneiras próprias de entoar a voz, tudo isso é responsável por sonoridades locais, que se mesclam com outros sons, ruídos, falas, fazendo surgir verdadeiras paisagens sonoras. (PINTO, 2001, p. 248).

A exemplo de a Bossa Nova suscitar uma memória carioca, a música nativista à memória do pampa na fronteira sul, do tango à Argentina. Portanto, para Valente, os ícones de uma paisagem sonora são *álbuns de recordações* audíveis pois,

Observa-se que muitas das memórias pessoais são musicais e vêm de pronto à mente daquele que as recorda. Aliás, essa é uma das funções em que a música se mostra mais eficiente: o poder de carregar memórias! (VALENTE, 2002, p.06)

A memória pessoal que nunca é de um indivíduo apenas, mas desse indivíduo inserido em um contexto familiar, social e regional (ROUSSO, 2006. p. 94), compartilhada e ligada a uma relação temporal. Essas canções que remetem sentimentos, lembranças, sensações de alegria ou tristeza, essas que carregam memórias, encontraram um caminho para chegar até o indivíduo de quem as lembra, este caminho contou com a emergência da indústria do disco.

Encarada em sua oralidade, a música é também um aparato de tradição oral, ou ainda, de uma ‘oralidade secundária’, essa, da nossa contemporaneidade: da cultura *high-tech*, na qual uma nova oralidade se constitui, como o rádio, a televisão, o telefone

etc., que dependem, para a sua existência, do escrito e do impresso. (ALBERTI, 2005. p. 23).

Ao pensar a canção em seu caráter oral, temos a sua presença permeando a história da humanidade. Na Antiguidade, em sua forma de se contar uma história, ou de expressar uma mensagem. A exemplo de Homero, considerado um poeta oral, a circulação de suas mensagens se fez através da figura do *aedo* (do grego *aoidos*, cantor), que cantava os poemas acompanhados por instrumentos, de forma métrica, o que ajuda na memorização (ALBERTI, 2005. p.19).

Deslocado da “oralidade primária” para a “oralidade mediatizada”, o elemento de memorização e a métrica continuam presentes na canção, porém, ela aparece fixada em um suporte, o qual é nos dado a ouvir. Este fato está diretamente ligado a uma produção midiática, o fonograma, a radiodifusão, a televisão, o cinema, na publicidade e no videoclipe.

Destes sons guardados devido ao tratamento técnico, podemos perceber a distância da “oralidade primária”, destacada por Alberti à medida que se aproxima do que Paul Zumthor categoriza como “oralidade mediatizada”, tendo em vista que as duas são acompanhadas por um ou mais instrumentos melódicos, que possuem uma mensagem e são dadas a memorização, porém são distintas em sua fixação. Enquanto a primeira é produto de um contexto basicamente oral, a segunda necessita de intermediações midiáticas e compõem o cenário de uma sociedade letrada.

Para Zumthor, este alcance do oral é uma tipologia, que possui variações de acordo com a aproximação entre a oralidade e a escrita, assim, a “oralidade secundária”, pertence a uma terceira situação¹, quando há influência da escrita sobre a oralidade, fruto das sociedades letradas. Enquanto na segunda metade do século XX, Zumthor percebe a funcionalidade de uma *oralidade mecanicamente mediatizada*, que é mediada pelo disco, pela rádio, televisão e todas as mídias sonoras².

Portanto, é necessário refletir sobre a relação entre a produção de música em disco, e nos demais suportes midiáticos à elaboração de Chartier para a história da cultura escrita. De maneira que não existe o texto fora do suporte ao qual lhe é dado a ler, assim, no contexto do século XX, da fonofixação, as canções mediatizadas são dadas a ouvir, ou seja, para escuta.

Para Chartier a “compreensão de um escrito, seja qual for”, depende da maneira que ele chega à contemplação de seu leitor (CHARTIER, 1991). Nesse sentido existe um eixo que deve ser seguido para compreendermos as formas de circulação da música

ao longo do século XX, e que a estreita relação entre a música e o seu suporte, deve ser observada.

Sendo a canção (verso e música) um produto das mídias e para as mídias, a forma a qual ela chega ao ouvinte, ou telespectador produz sentidos específicos, e experiências de escuta distintas. Os símbolos e códigos externos a canção passam a compor a mensagem à qual esta quer passar, seja na música de filme, no *spot* publicitário, nos *jingles* de um partido político, em um programa televisivo destinado a categoria musical, na rádio, ou na execução da música ao vivo em um espaço acústico.

De maneira que a cada expressão musical, pode atribuir uma marca singular para a mesma canção, assim, “por mais cristalizada que sejam as leituras que se façam das canções, sempre existe a possibilidade de reanimá-las com novos sopros de vida.” (PARANHOS, 2004. p. 26).

Ao escutar atentamente as canções e suas versões, ou percebê-las em programas televisivos ou em videoclipe, cada manifestação de uma mesma canção ganha novos significados e demais maneiras de passar uma mensagem, haja vista, que “a cada execução e a cada nova gravação da mesma canção é possível destacar uma série de elementos indicativos das diferenças e propósitos destas novas interpretações.” (OLIVEIRA, 2002. p. 109).

Assim a canção, uma manifestação produzida no interior das inquietudes de um tempo, e em um contexto sociocultural, também é uma forma de acesso ao passado. A partir da fixação em um suporte, é possível perceber que estas canções persistiram ao tempo e passaram por seleções, de forma a produzir uma identidade musical, e uma identificação com as massas, à medida que é entendida como produto e aparato cultural. Assim, existe uma escolha do que deve ser lembrado e esquecido, e este procedimento é mediado pelo produtor musical, pela gravadora, e pelos músicos. Desta maneira, o que chegou até nós, foi intencionalmente guardado em disco, fita magnética, filme, e videoclipe.

Desta forma, a música é composta por demais elementos que não podem ser negligenciados, como a melodia, a harmonia, o gênero musical, a manifestação da “voz que canta”. Para Tatit, “articular melodia e letra demonstra o valor da entonação, da palavra em relação às diferentes alturas no espaço melódico e que tem a sua base no desdobramento de elementos presentes na própria fala.” (TATIT, 1986. p.67), a melodia, a letra a *performance* aparecem de formas distintas ao variar os suportes na qual foi fixada, seja ele fonograma, mp3, e o material audiovisual.

Na historiografia as aproximações com a Música têm se constituído em um campo de análises interdisciplinar desde a década de 1990, quando ampliou o diálogo com as demais áreas do conhecimento como, a antropologia, musicologia e a semiótica (ALMEIDA, 2006. p. 316), que oferecem subsídios teóricos e metodológicos para que o historiador possa se utilizar da música como um documento histórico e aparato cultural.

Nos últimos vinte anos este campo de conhecimento teve uma crescente produção nos meios acadêmicos³, para a historiografia, a música deixou de ser analisada apenas pelo conteúdo literário, fato que empobrecia essas reflexões, para Almeida, esta articulação torna problemática, algo bastante comum nos trabalhos na área de literatura, ou seja, a abordagem da letra da canção, a partir dos mesmos procedimentos aplicados ao poema (ALMEIDA, 2006. p. 317).

A compreensão da música como fonte histórica⁴, requer a compreensão de sua dimensão espaço temporal, “como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas.” (HUYSSSEN, 2000. p.10). Sendo um documento de características específicas, de maneira que deve ser pensado e analisado a partir de seus aspectos melódicos, poético e oral.

Ao utilizar a música como material para reflexão é necessário pensá-la como uma manifestação cultural, e desta forma dotada de influência de seu tempo, mesmo que, após a sua fixação tecnológica, esta canção ultrapasse esta aparente temporalidade, o que constrói experiências de escuta diversas, novas leituras de canções e até mesmo versões. Mas, a canção em seu contexto é produzida por gerações são permeadas por mediações socioculturais e mediatizadas, e desta forma produzem uma memória.

(...) o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanha por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições, os costumes, o folclore e a música. (POLLAK, 1989, p.3).

Para Pollak, a música é também um lugar de memória, assim como, a arquitetura, as paisagens, os personagens, as tradições. Todos esses elementos têm uma relevância à qual somos convidados a lembrar constantemente, através de comemorações, de eventos institucionais, de hinos, *singles* e *spot* publicitários. Essas estratégias de lembrança atribuem à música um repositório de memória.

Vale considerar o estudo das canções como uma preocupação da História do Tempo Presente, que também é um retorno à memória. Segundo Mudrovic, a Clio que

retornou a Mnemosine. Portanto, inscrever um objeto de pesquisa na História do Tempo Presente é considerar a sua permanência mediante o fluxo aceleração de um ritmo temporal, é reconhecê-la como um movimento de retorno ao acontecimento, ao político, as biografias e à memória, como também, um próprio exercício teórico e metodológico diante da compreensão do tempo histórico, “uma nova relação entre o cientista e seu campo de investigação” (CHAUVEAU; TÉTART. 1999, p.31.). Essa relação perpassa verticalmente o modo como o conhecimento histórico percebe o tempo – linear, acelerado, estagnado -, que para Ricoeur talvez jamais tenha sido solucionado. (RICOEUR, 2010, p. 170.).

Uma solução para se perceber o tempo da história pode estar no trato com a memória, e esta, como um repositório da experiência vivida. Segundo Ricoeur, “seria essa a mais elevada destinação da memória, não mais antes, mas depois da história.” (RICOEUR, 2010, p.170). Assim, a memória é produto do tempo e de um campo de experiência, que cabe também ao historiador com sua caixa de ferramentas, torna-la objeto inteligível ao conhecimento histórico. Para Rousso, foi à emergência da memória como elemento de difícil definição, que levou os historiadores a abandonar os padrões de produção do pensamento historiográfico e se afirmar como historiadores do tempo presente. (ROUSSO, 2006, p.93.).

Assim, pensar a música como objeto de conhecimento histórico do tempo presente, é também realizar uma análise que identifique a canção em relação à memória. Uma memória audível de dada visão de mundo,

Uma memória que recalca a história; não mais a busca das origens para desenvolver as potencialidades do devir, porém simples recordação do universo dos signos do passado que sobrevive no presente imutável. Cenas que se remetem mutuamente e não têm outros referentes senão os lugares de memórias, vestígios deixados no espaço de um passado percebido além das linhas de uma fratura intransponível. (DOSSE, 2001, p.79.)

Portanto, a música deve ser entendida como suporte de uma mensagem sobre o seu tempo, e, sobretudo, sobre as permanências de um passado compartilhado pelo compositor e intérprete, sendo que, este pode inserir no conteúdo de sua canção e na melodia referência de outros momentos históricos, que são portadores de memórias, assim como, desencadeadores de recordações e lembranças.

As canções têm sua própria temporalidade, e neste aspecto se assemelha com a memória que é cambiante no interior de um tempo histórico cronológico, ou marcado

por acontecimentos. Sua proximidade está pautada em um tempo sem tempo. Para Travesso,

“La historia y la memoria tienen sus propias temporalidades que, repetimos, se entrecrocamos constantemente sin llegar a identificarse. La memoria es portadora de una temporalidad cualitativa que tiende a poner en cuestión El *continuum* de la historia.” (TRAVESSO, 2007. p. 80).

Esta noção de temporalidade intermediada pelas tecnologias midiáticas para Rioux, “o domínio dos *media* modernos do som e da imagem, depois as revoluções da informática e do *multimédia* impõem um tempo social sem duração...” (RIOUX, 1992). Desta forma, uma memória da música brasileira é produzida através de seus aparatos midiáticos, sendo que uma mesma canção pode estar em múltiplos suportes (vídeo, letra impressa, rádio e fonograma), pode passar por espaços sociais implicando em experiências culturais, um show ao vivo, o ambiente doméstico, a roda de violão, o salão de danças, e um festival de televisão.

Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música, que o seu tema específico exige, neste caso as produções do grupo Expresso Rural como portador moderna música catarinense, salientando que a cada espaço musical demanda um aspecto específico da memória coletiva. Após o desenvolvimento de técnicas de gravação, a execução e a escuta musical aparecem deslocadas do espaço, da temporalidade e do cancionista, a música não está mais no teatro, mas sim, no disco e nas demais mídias sonoras, e pode ser contemplada ao devir do ouvinte, o que faz da música, uma cambiante no espaço e na temporalidade.

1.1 Os Sons, a Saudade e a Composição: “Nossos Corações”, uma canção entre Regiões.

O grupo musical Expresso Rural formado por estudantes universitários⁵ em Florianópolis, Santa Catarina, ganha não só as páginas do jornal, como também a rádio, a televisão, os festivais e o gosto do público universitário, nos não tão tranquilos, anos de 1980. Estes anos 80 que se coloca através de mensagens de um novo tempo, de afrouxamento do regime militar, com a lei de anistia, a abertura política, em uma transição lenta, gradual e segura para a democracia, de uma era de esperança nas eleições diretas e de participação democrática.

Desta maneira, portanto, é necessário pensar a produção musical como um aparato cultural que implica também, sua inscrição em uma temporalidade, e que de alguma maneira está imerso nas transformações pela qual passou a população catarinense, com ênfase em como, estes músicos partilhavam essas mudanças. Assim, é possível perceber nas produções do grupo *Expresso Rural* uma narrativa de acontecimentos que envolvem sentidos, identidades e representações, e, é ao redor desse tipo de acontecimento que funciona “o núcleo de sentido”, que se relacionam os espaços de experiência dos atores sociais (MUDROVIC, 2009. p. 107).

Neste entorno de sentidos, no qual emergiu o grupo *Expresso Rural*, dos anos de 1980, o Brasil vivia um momento de fluxo migratório interno, no caso de Santa Catarina e em especial, a Capital, Florianópolis, quando se tem a chegada de novos moradores, em um momento em que há uma inversão demográfica. A população brasileira em sua maioria passa a viver em cidades, e segundo dados do IBGE, 80,4 milhões de habitantes passaram a residir no espaço urbano⁶, este, *lócus* da televisão, da indústria, do consumo, da comunicação⁷ (DOSSE, 2004. p. 83). Em Florianópolis é registrado um percentual de aumento de 35,82% durante a década de 1980, se compararmos os índices populacionais da década anterior temos um número de 138.337 habitantes para 187.880 na década de 1980 na região.

As transformações demográficas na Capital de Santa Catarina, acompanhadas durante o período da ditadura civil militar, também são observadas na própria constituição do espaço urbano, segundo Lohn:

A urbanização em grande escala, a partir da década de 1970, atingiu regiões até então relativamente pouco povoadas da Ilha de Santa Catarina, o que afetou ecossistemas frágeis. Modos de vida sofrem rápidas mutações, na medida em que a população acostumou-se a novos equipamentos urbanos, como vias expressas, a verticalização, e o adensamento do centro da cidade, a criação de loteamentos em várias partes da cidade e a cornubação com as cidades vizinhas. (LOHN, 2010, p. 03).

Com base nas transformações sinalizadas acima, é possível perceber que essas agitações sociais, culturais e urbanísticas perpassaram os compositores do grupo *Expresso Rural* que exaltam esse momento em suas canções, como o “clima” e a mensagem da canção *Sol de Sonrisal*: “*Edifícios que correm batendo palmas / Ofuscados pelas luzes de neon / Nas avenidas que se vão em paralelas / Nunca se encontram para poderem conversar*, com a melodia que introduz o conjuntos de cordas, com ênfase na viola de 12, que constrói um recurso melódico com clima melancólico. Tencionando nas letras, os “novos elementos” do urbano, contrastando com o tempo

desacelerado dos símbolos do campo.

As produções do grupo Expresso Rural, em seu primeiro disco intitulado *Nas Manhãs do Sul do Mundo*, gravado em 1983 nos estúdios Vice e Versa, São Paulo, de forma independente, estabelece um diálogo entre uma ideia dicotômica entre campo e cidade, que para Williams é caracterizado da seguinte forma:

O campo passou a ser associado a uma forma de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações e luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição. (WILLIAMS, 2001.).

Esta identificação pode ser compreendida na própria vivência dos sujeitos que compõe o grupo, a pluralidade de sujeitos envolvidos na canção, tanto do ponto de vista sincrônico quanto diacrônico contribui para a composição do gênero musical (ALMEIDA, 2006. p. 325), nesta perspectiva o *Rock Rural* do grupo *Expresso Rural* traz consigo as características das regiões de onde os músicos são egressos, três são da região do planalto de Santa Catarina.

Região ligada à pecuária e a exploração madeireira, terra de coronéis latifundiários, corredor do caminho das tropas (Rio Grande do Sul – São Paulo), ligada às lides do campo e as coisas da terra (PEIXER, 2002. p. 08). Assim, estas características adquiridas social e culturalmente aparecem nas composições do grupo, como também, no próprio nome da banda, *Expresso* como característica das transformações tecnológica da cidade no final do século XX e *Rural* como lugar de tranqüilidade, de nostalgia. (MOTTA, 2009. p. 29).

Neste sentido, são nas produções do grupo *Expresso Rural*, que podem ser entendidas pelo historiador como testemunha de um dado processo histórico cultural, à medida que sublinha a desterritorialização dos sujeitos envolvidos na composição das canções. Desta maneira, entender estas composições como testemunha é atribuir-lhe mais uma possibilidade de análise, haja vista, que as canções estão fixadas no vinil, e que são algumas vozes dadas a falar, a se manifestar. Para Moraes, “... a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000. p. 204).

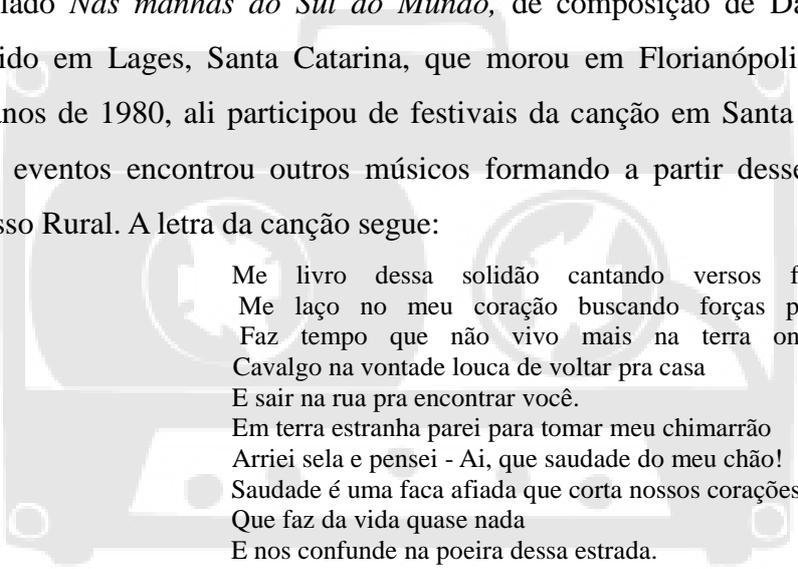
Desta forma, cabe refletir essas das canções, como uma construção de si, da experiência desses sujeitos inscritos em sua historicidade, que passam compartilhar as tensões do espaço urbano, de uma Capital (Florianópolis/SC) em constantes

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

transformações urbanas e demográficas, fato que promoveu uma série de conflitos identitários opondo o *mané da ilha* aos forasteiros (DIAS, 2009, p. 03 - 07). Desta maneira, expressar o rural através das canções é também reforçar uma identidade em meio a essas tensões, pois, estes sujeitos transportam sua cultura para uma nova pátria (GUPTA; FERGUSON, 2000, p.31 - 49).

Ao acompanhar esse clima em questão, do sujeito desterritorializado e cantando de forma nostálgica os elementos que o remetem às lembranças de sua terra, é que se inscreve a canção que abordaremos a seguir. *Nossos Corações*, canção número 4 lado A do LP intitulado *Nas manhãs do Sul do Mundo*, de composição de Daniel Lucena, músico nascido em Lages, Santa Catarina, que morou em Florianópolis, Capital do Estado nos anos de 1980, ali participou de festivais da canção em Santa Catarina, e a partir desses eventos encontrou outros músicos formando a partir desse encontro, o grupo Expresso Rural. A letra da canção segue:



Me livro dessa solidão cantando versos feito de você
Me laço no meu coração buscando forças para me conter
Faz tempo que não vivo mais na terra onde te conheci
Cavalgo na vontade louca de voltar pra casa
E sair na rua pra encontrar você.
Em terra estranha parei para tomar meu chimarrão
Arriei sela e pensei - Ai, que saudade do meu chão!
Saudade é uma faca afiada que corta nossos corações
Que faz da vida quase nada
E nos confunde na poeira dessa estrada.

A letra da canção enuncia em tom saudosista temáticas como a solidão, retorno a Pátria Amada, e o amor romântico, e ainda nos remete a noção de elementos culturais característicos de regiões mais rurais do Estado de Santa Catarina, como a cavalgada e o chimarrão, cantado em primeira pessoa a entoação da voz que canta, se prolonga nas palavras solidão e coração, como na frase não vivo mais e sair na rua para encontra você.

Outra característica comum às canções do Expresso Rural é a referência do nome de cada canção na própria letra, *Nosso Coração*, que está no final da única estrofe, aparece relacionada à dor causada pela saudade. Essa dor corta na mesma medida que confunde a própria existência, que nos remete as discussões de Paul Ricoeur em relação ao ser para si, o *Dasien* que pode ser compreendido também, no modo fundamental de ser do mundo. (RICOEUR, 2010, p.386.). Desta maneira, o eu poético se coloca como inserido em uma cultura a qual sente falta, ao tocar na ausência de existência e das relações às quais promove identificações.

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Saudade é uma faca afiada que corta nossos corações
Que faz da vida quase nada
E nos confunde na poeira dessa estrada.

O recorte acima está duplicado, neste texto, para representar também o refrão desta canção, e nos ajudar a conceber a estrutura da mesma, portanto, ela possui uma estrofe de dez linhas, em que o refrão é um recorte das três últimas, o andamento lento da introdução é abandonado na segunda enunciação deste recorte, e um conjunto instrumental acompanha essa mudança, os pássaros param de soar e abrem espaço para os instrumentos de percussão como o bongô e a bateria, e para o baixo que reforça as notas que abrem a canção, a utilização de tais instrumentos tende a acelerar o andamento acompanhando a temática do refrão que também finaliza a canção.

A “Estrada”, que finaliza o texto da canção pode ser entendida como uma metáfora presente nas músicas de Sá, Rodrix e Guarabyra, Almôndegas, Clube da Esquina, e no próprio *folk* norteamericano de Bob Dylan e na sonoridade de Crosby, Stills, Nash e Young. Assim, a estrada como símbolo do novo nas linhas musicais da MPB. Que pode também vir a representar o regionalismo, que passa a ser uma bandeira de defesa da música no Brasil, dos grupos musicais e das bandas que estão *Longe de mais das Capitais*⁸, ou seja, fora do eixo Rio-São Paulo. Como também, o regionalismo símbolo de identidade, do músico em relação à suas raízes culturais, que migram para as composições e também para o visual do material de entorno da própria produção.

Na dimensão sonora a música apresenta uma introdução nostálgica com flauta transversal e viola de 12 cordas, na gravação original é incorporada a sons de pássaros que acompanha as primeiras harmonias da canção, a entrada dos demais instrumentos que aceleram a melodia, são aqui tomadas como significado do ritmo de vida na cidade. Segundo, Motta essa canção é um indício da referência sobre a cidade de Lages, Santa Catarina, desta maneira reproduzindo a ruralidade nos sons de cortam de forma transversal a canção, “essas referências ao interior catarinense possuem o significado de nostalgia, pensando nos moradores de Florianópolis que deixaram a sua terra natal.” (MOTTA, 2006, p. 93).

Desta forma, essa canção é capaz de sugerir em sua simbiose letra e música uma interpretação sobre a cidade, a cidade do interior consolidada pelas lides do campo, a cultura do tropeirismo e a proximidade com o Rio Grande do Sul e contrapartida da cidade Capital, Florianópolis, lugar da modernidade, das avenidas, das construções, das mídias. Contudo, essa expressão está alocada no sentimento de saudade, que é por si só

a síntese do *espaço de experiência e horizonte de expectativa* (KOSELLECK, 2006.), por espaço de experiência compreende-se um passado tornado atual, um passado que não passada e sobrevive no presente por intermédio das memórias e é incorporado ao cotidiano, enquanto horizonte de expectativa, tido como algo ainda não vivido, que não pode ser observado e por isso, produz uma ausência de estabilidade nos sujeitos que vivenciam o presente. De acordo com Huyssen, o retorno do olhar dos sujeitos para o passado constitui-se em estratégia para escapar das instabilidades a qual este sujeito vivencia no presente (HUYSSSEN, 2000, p. 28.), e por isso, observamos a fabricação objetos que tem em si, um significado histórico e uma imediata relação com o passado.

Ao considerar a canção apresentada como objeto que sintetiza as questões de uma história do tempo presente, por percebê-la como portadora de uma memória da música catarinense de um passado recente, para Sarlo, as sociedades contemporâneas tendem a construir simbolicamente tais objetos, “pois recorremos a imagens de um passado que são, cada vez mais imagens daquilo que é recente. Para sintetiza: trata-se de uma cultura da velocidade e da nostalgia, do esquecimento e da comemoração.” (SARLO, 2005, p. 96).

Portanto, a canção apresentada não fala apenas de si, mas aprofunda um olhar sobre uma escrita si, de um sujeito desterritorializado mediante as tensões de viver em uma Capital dinâmica em constantes transformações, mas, é também, um documento que nos permite ter acesso ao passado, esse recordado e rememorado através das manifestações musicais. Como a firma Chimènes, “mas não se interrogam sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte”. (CHIMÈNES, 2007, p. 22.). Assim, faz-se essencial questionar o que a música tem a nos dizer sobre o passado, sobre seu contexto, a relação com as mídias, já que se entende a música inserida em uma temporalidade e desta maneira, portadora de uma historicidade.

¹ Paul Zumthor descreve quatro situações: 1. Oralidade primária, quando o contado com a cultura escrita é praticamente inexistente; 2. Oralidade mista, em que a influencia da escrita sobre a oralidade é remota ou fraca; 3. Oralidade secundária, marcada por uma influencia da escrita sobre a oralidade, comum em sociedades letradas; 4. Oralidade tecnicamente mediatizada, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem.

² Entende-se aqui como mídias sonoras o filme, o videoclipe, a propaganda, spots e jingles.

³ Ver, entre outros, MORAES e SALIBA (Orgs). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

⁴ Ver, PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCutura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*. n. 9, 2004.

⁵ O grupo *Expresso Rural* era formado por Daniel Lucena (Voz e Violão), Marcos Giorzi (Bateria) de Lages/SC, Zeca Petry (Voz, violão e guitarra), Paulo Back (Voz e baixo) de Florianópolis/SC e Volni Varaschin (Voz, violão e gaita de sopra) de Curitiba/SC.

⁶ Dados obtidos no site <<http://ibge.gov.br>>. Acesso em 12 de julho de 2011.

⁷ Ver, DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCutura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*. n. 9, 2004.

⁸ *Longe demais das Capitais* (1987) é o primeiro *Longplay* da banda de rock gaúcho *Engenheiros do Hawaii*, que apresenta uma certa crítica em relação ao mercado do disco e a explosão nacional de músicos que são/estão no eixo Rio-São Paulo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tereza. O corpo do som: notas sobre a canção. IN: MATOS, Cláudia e TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). **Palavra Cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 316-326.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. IN: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaina (orgs). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996. p. 219-229.

CHAUVEAU, Agnès. TÉTART, Phillippe. **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CHIMENES, Myriam. Musicologia e história: Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?. **Rev. hist.**, São Paulo, n. 157, dez. 2007. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034830920070002002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 31 ago. 2012.

DOSSE, François. O tempo presente. In: **A História**. Bauru, SP: EDUSC, 2003. p. 173-177.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, Tempo Presente e História Oral. **Topoi**, Rio de Janeiro, n.5, v.3, p.314-332, julho/dezembro de 2002. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a13.pdf.

FRANCO, Marina; LEVIN, Florência. El pasado cercano em clave historiográfica. In: _____ . **Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción**. Buenos Aires: Paidós, 2007, p.31-65.

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. IN: ARANTES, Antônio A (Org.) **O espaço da diferença**. Campinas: Papius, 2000. p. 31-49.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: **Seduzidos pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2000. p.9-40.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC-Rio, 2006.

LOHN, Reinaldo. Tempo presente brasileiro: democratizações, culturas urbanas e sociabilidade – o caso de Florianópolis (SC) entre 1970 e 2000. **Cadernos de resumos & Anais do 4º. Seminário Nacional de História da Historiografia: tempo presente & usos do passado**. Ouro Preto: EdUFOP, 2010. (ISBN:978-85288-0264-1).

MOTTA, Rodrigo de Souza. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA Programa de Pós-Graduação em História. **Rock dos anos 1980, prefixo 48 : um crime perfeito?**. Florianópolis, SC, 2009. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

MORAES, José. Música e História: Canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol 10, nº 29, p.203-221. 2000.

MORAES, José e SALIBA, Elias (Orgs). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

- MUDROVIC, Maria Inês. Por que Clio retornou a mnemosine? In: A ZEVEDO, Cecília et al. (orgs). **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **Cultura Brasileira utopia e massificação (1950-1980):** Cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política. São Paulo: Contexto, 2001.
- OLIVEIRA, Marcia. **Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues**. Tese de Doutorado, História, UFRGS, 2002.
- PEIXER, Zilma. **A Cidade e seus tempos: O processo de constituição do espaço urbano em Lages**. Lages: Editora UNIPLAC, 2002.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>
- QUADRAT, Samantha. "El brock y la memoria de los años de plomo en Brasil democrático." IN: JELIN, Elizabeth y LINGONI, Ana (comps.). **Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión**. Madri, Siglo XXI, 2005. pp. 93-117.
- PINTO, Thiago de Oliveira. Som e Música: Questão de uma Antropologia Sonora. In: **Revista de Antropologia**. vol. 44, São Paulo, 2001.
- RICOEUR, Paul, **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da UNICAMP 2010.
- RIOUX, Jean-Pierre. A memória colectiva. IN: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. (Orgs) **Para uma História Cultural**. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 307-334.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005
- TATIT, Luiz. **A canção**. São Paulo: Atual/EDUSP, 1986.
- VALENTE, Heloísa de A Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003. p. 29-92.
- _____. Canção Artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: **Música e Mídia: Novas Abordagens sobre a canção** (Org. Heloísa de A Duarte). São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. p. 79-97.
- SCHAFER, Murray. **O Ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora UNESP. 1991.

Scheyla Tizatto dos Santos nasceu em Lages, Santa Catarina, no ano 1983, atualmente é estudante do curso de Pós Graduação em História com área de concentração em História do Tempo Presente da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira. Exerce atividade de docência em História no Ensino Básico em escolas da rede provada de ensino nas cidades de Florianópolis e São José, Santa Catarina.