CIDADE CANTADA: NOTAS PARA PENSAR JUVENTUDE E CIDADE POR MEIO DE CANÇÕES

Julia Pinheiro Andrade
Geógrafa e mestre em educação pela USP
julia@geodinamica.com.br

RESUMO:
O objetivo desse trabalho é contribuir com um recorte especifico para o tema deste encontro – a organização de uma pauta de pesquisa sobre juventude e cidade – de forma a apresentar alguns resultados de nosso mestrado "*Cidade Cantada: Educação e Experiência Estética. Canções de Tom Zé e Racionais MC`s sobre a cidade de São Paulo*" (ANDRADE, 2010). De modos diversos, os cancionistas narram uma experiência estética sobre a cidade de São Paulo e atuam na expressão do imaginário de juventude a ela associado. Tratamos de pensar a escuta enquanto categoria analítica capaz de perceber em falas jovens (cancionistas) a correspondência entre forma estética (da canção) e processo socioespacial (da cidade) em momentos críticos de seu desenvolvimento urbano moderno.
Palavras-chave: Cidade; Juventude; Música Popular Brasileira;

ABSTRACT:
This work aims to contribute with a specifical approach to the issue of this congress – guidelines of research about youth and city – by presenting some results of our masters "Sung City: Education and Aesthetics Experience. Songs of Tom Zé and Racionais MC`s about São Paulo city" (ANDRADE, 2010). Through different means, both artists narrate an aesthetics experience about São Paulo city and give expression for youth imaginaries. We intent to think the listening as an analytical category by with we can realize youth speeches (artists) as related to aesthetic form (songs) and the socio-spacial process (city) on critical moments of modern city urban development.
Key Words: City; Youth; Brasilian Popular Music; Aesthetic Experience;

1. Introdução

O tema Juventude e Cidade engloba diferente tipos de pesquisa e permite diversas abordagens, a começar pela circunscrição de significações e sentidos que se atribui e se atribuiu historicamente a cada conceito e a relação entre eles. Não temos espaço aqui para uma arqueologia dessas significações, trabalho empreendido já por muitos pesquisadores no Brasil, de dentro e de fora da geografia.[1]

[1] A título de exemplo, sem esgotar nenhuma referência: em sociologia da juventude: DAYRELL; CARRANO, 2011; DAYRELL, 2010; ABRAMO, 2005; PERALVA, 1997. Na antropologia, MAGNANI; MANTESE, 2007. Na geografia, a tematizar a cidade, as políticas dirigidas a jovens e as culturas

Se considerada em perspectiva histórica, a correlação entre o tema cultural e político das juventudes e o estudo da cidade pode ser entendido como um desdobramento recente da "virada espacial e cultural" das ciências sociais (HAESBART, 2004; SOJA, 1991). Em Geografia o fenômeno é bem conhecido. Como demonstrou a vertente mais contundente da geografia crítica se, antes, pensar o capitalismo significava, sobretudo, pensar as formações nacionais e o processo de industrialização, hoje, impõe-se pensar a urbanização diferencial e as redes e hierarquias técnico-científico-informacionais entre as cidades de todo o mundo (SANTOS, 1996; HARVEY, 1994). Daí SOJA afirmar que:

> Foi [a] troca de importância entre a temporalidade e a espacialidade do capitalismo que instigou Lefebvre a afirmar que 'a industrialização, antes produtora do urbanismo, é agora produzida por ele'. (...) a cidade, o meio ambiente urbano construído, é inserida na paisagem geográfica irrequieta do capital e especificada como parte de uma espacialização societária complexa e cheia de contradições, que ao mesmo tempo favorece e inibe, fornece um novo espaço e aprisiona, oferece soluções, mas logo acena para ser destruída. A história do capitalismo, da urbanização e da industrialização, da crise e da reestruturação, da acumulação e da luta de classes torna-se, necessária e centralmente, uma *geografia* histórica localizada. SOJA (1991: 111 e126).

Nesse sentido, considerar juventude e cidade como categorias analíticas pode torna-se uma chave crítica capaz de circunscrever global e localmente processos de territorialização contemporânea. Trabalhos como de TURRA NETTO (2010) e CASSAB (2009) vêm demonstrando como pensar a multiterritorialidade (HAESBAERT, 2004) de políticas e de culturas juvenis na construção de uma pauta de pesquisa para a "geografia histórica localizada" de cidades brasileiras. Trata-se de abordagens de pesquisa em que se estuda em um determinado lugar (escala local) as multiterritorialidades de diferentes culturas juvenis (fenômeno global), ou seja, modos de culturas e políticas produzirem territorialidades como sínteses locais originais de tendências globais.

Propomos aqui uma outra abordagem, correlacionada a esta, mas noutra direção (e segundo a intenção de somar-se à reflexão mais propriamente territorial em uma pesquisa próxima). Por meio da experiência estética, da análise e da interpretação de canções sobre a cidade, podemos pensar as paisagens sonoras

juvenis: TURRA NETO, 2010; CASSAB, 2009; a tematizar juventude e cidade: CAVALVANTI, 2008; a pensar a cidade e a metrópole: CARLOS, 2001.

cantadas e, assim, avaliar de um outro ângulo o território: sob o prisma simbólico-cultural de sua territorialidade (HAESBART, 2004), no caso, a territorialidade estética (como veremos, também altamente política). Além disso, nossa escolha pela produção de interpretação sobre a cidade e o urbano do ponto de vista da experiência decantada em canção se fundamenta no singular aspecto cultural formativo que esta assume no Brasil.

Como demonstrou José Miguel Wisnik, as canções populares conseguiram forjar uma rede bastante singular de recados e diálogos na vida cultural do país: a formação de um protoespaço público, configurando uma espécie de repertório comum de experiências sociais e estéticas ao transportar conhecimentos e linguagens entre as diferentes classes e circuitos culturais. Mais do que uma forma viva de expressão, a linguagem da canção popular constitui-se como "uma nova forma de 'Gaia Ciência', isto é, um saber poético-musical" muito refinado (WISNIK, 2004: 218). Embora manifestação complexa, sua base é uma só: a elaboração de pulsações dos ritmos e das linguagens do corpo, fazendo-se, então, como uma "rede de recados" de que "o conceitual é apenas um momento: o da subida à superfície" (Idem, p. 170).

As linguagens da arte condensam e decantam o processo social em forma estética. A forma estética *forma* subjetividades e *informa* sobre o mundo, pois tem o poder de revelar uma outra realidade na realidade, de propor um outro mundo no mundo, transformando vivências individuais em experiência partilhável entre muitos, transfigurando as armadilhas do real em poder de narrá-lo e projetá-lo pela imaginação.

A canção expressa, elabora e ensina modos de viver, perceber e conceber espaços e tempos de liberdade face às complexas figuras da modernidade e da modernização urbanas. Estas são algumas das possibilidades que se nos abre um ouvido pensante: decifrar as paisagens sonoras (SCHAFER, 2003) das canções, isto é, todo o universo de palavra cantada e sonoridade que transfigura e condensa a paisagem da cidade, e, assim, dá voz, som e sentido ao sujeito que a experimenta esteticamente. A escuta crítica da canção implica assim, também, uma dimensão política: uma reflexão sobre os espaços de liberdade e as formas de sociabilidade presentes na sociedade atual, sobretudo no que diz respeito às aspirações das juventudes.

Ao mesmo tempo, o trabalho com as linguagens artísticas permite sinestesias sensoriais e correlação entre as dimensões vivida, percebida e concebida do espaço. Desde Platão diversos filósofos pensaram a arte e a experiência estética como educação, como uma formação integrada da sensibilidade, do discernimento e dos valores éticos.[2] Retomamos algo dessa utopia em nosso trabalho, justamente por propor que, para o ensino significativo do complexo tema do urbano e da produção do espaço a experiência estética pode se apresentar como porta de entrada altamente favorável para que jovens e professores se coloquem em uma certa relação com o saber: a do sentido experiência e da aprendizagem significativa (CHARLOT, 2001).

2. Metodologia

Como pensar a canção? Qual caminho metodológico para interpretá-la em correspondência com o processo social da cidade (sem reduzi-la a um mero fenômeno ilustrativo)?

Desenvolvemos uma ampla resposta a estas questões em nossa pesquisa de mestrado (ANDRADE, 2010). Assinalaremos aqui, tão somente, alguns aspectos gerais. Em primeiro lugar é necessário compreender a complexidade da forma canção, híbrida entre literatura e música, dotada de todo um sistema semiótico próprio, o qual deve ser bem interpretado a fim de não reduzir a canção à poesia da letra (TATIT, 2004) - o que envolve interpretar dicção (relação melodia-canto-fala), instrumentação, harmonia, ritmo e performance. Em segundo lugar, é preciso compreendê-la histórica e esteticamente, na correspondência entre a especificidade de sua forma narrativa e de sua gênese cultural e sociológica (ADORNO, 1980; MORIN, 1973; ECO, 1979). É neste sentido que se torna possível propor a escuta enquanto categoria analítica (BARTHES, 2004). Por meio da escuta, pode-se viver (sentir), perceber e conceber uma paisagem sonora cantada como narrativa que decanta o tempo e o espaço da cidade. Tempos e espaços dos quais, por sua vez, a própria canção resulta enquanto forma estética e emblema.

[2] Cf. SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade. São Paulo: Editora Herder, 1963; READ, Herbert. *Education through Art*. London: Faber and Faber, 1958; DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee books, 1984; WOJNAR, Irena. *Estética y Pedagogia*. México, Fondo de Cultura Economica, 1966; SNYDERS, Georges. *Alegria na Escola*. São Paulo: Editora Manole Ltda, 1988. GARDNER, Howard. *O Verdadeiro, o Belo e o Bom. Os Princípios básicos para uma nova educação*. São Paulo: Objetiva, 1999.

Pode-se dizer que a canção é uma forma *emblemática* da cultura brasileira devido à especificidade de sua enunciação: expressa uma voz que simultaneamente fala e canta e, assim, ao mesmo tempo, partilha mensagens e libera índices, signos, significados e significâncias variados que vinculam o individual ao coletivo – inclusive e porque desde muito cedo (nos anos 1920-1930) foi moldada por setores da indústria cultural de alto poder de modernização (a indústria fonográfica, o sistema radiofônico e a imprensa de massas, posteriormente ressignificados pela onipresente penetração da produção e circulação de imagens com o surgimento da televisão) (MAMMÍ, 1996; WISNIK, 2004). A moderna canção brasileira tornou-se exemplar, portanto, da difusão social de costumes, comportamentos e valores culturais justamente ao realizar-se como mercadoria, isto é, como forma portadora de um valor de troca necessariamente destinado ao consumo - embora este varie de forma e sentido (CANCLINI, 2006).

No Brasil, há uma infinidade de tipos de canções a modular e contrapor quase tudo que se aprende sobre os próprios sentimentos, expressões corporais, pensamentos, desejos. A música, e especialmente a canção, se tornou uma vivência quase contínua na vida dos brasileiros, sobretudo entre os jovens.

Juventude e canção foram se tornando um par quase indissociável, uma ajudando a produzir, a criar, a identificar e a consumir a outra. Como numa relação de espelhamento, o papel da canção na formação da subjetividade, da sociabilidade "típica" das "culturas juvenis" e da cultura brasileira de modo geral tem sido imenso. Entre as várias gerações e segundo a relação tensa entre arte e mercado, os sons e ruídos surgidos na terra ou assimilados do estrangeiro foram se mesclando e dando origem ao lundu, ao maxixe, à modinha, ao choro, ao samba, ao afoxé, ao maracatu, à bossa nova, à jovem-guarda, ao tropicalismo e todas as combinações e variações "pop" daí decorrentes. Tudo isso mais ou menos ao longo de um século de criações e hibridismos. Assim, à medida que chegava ao fim o século XX, chamado TATIT (2004) de o "século da canção", cresceu significativamente o número de ensaios e trabalhos acadêmicos das mais diversas áreas que tomam a canção popular brasileira como objeto de estudo e crítica (NAPOLITANO, 2002).

É nesse contexto que nosso trabalho (ANDRADE, 2010) buscou analisar e interpretar sociológica, geográfica e esteticamente canções sobre a cidade de São Paulo. Tratamos de figurar imagens contrastantes da paisagem sonora de modo a

cifrar experiências da cidade de São Paulo em momentos críticos de seu desenvolvimento urbano moderno e, ao mesmo tempo, refletir sobre diferentes experiências estéticas da canção como experiências de formação.

Na análise de canções, antes mesmo do conteúdo épico ou alegórico cifrado nas letras, procuramos dar conta da própria mudança no gênero, no pulso do ritmo, na entoação da melodia, na configuração da dicção característica de cada cancionista, na *performance* que criam e inserem no imaginário da cultura. É a definição desse complexo de signos e de significantes da paisagem sonora da canção que atua como mediação para interpretá-la como índice de "gaia ciência", o que, por sua vez, pode ser posto em correspondência com a dramaticidade da transformação no processo socioespacial da cidade.

3. Desenvolvimento

São Paulo é a cidade ícone do desenvolvimento e da crise nacional, onde todas as tendências se encontram e se entrecruzam, num *melting pot* cultural. A partir de mais ou menos 1950, a metrópole paulista se tornou, com efeito, o símbolo nacional da mistura de população e da aceleração de processos de modernização em escala metropolitana, fato que a música popular urbana expressa e revela nas especificidades de sua linguagem. É possível pensar em uma arcada estético-histórica do que WISNIK (2004) chamou de "música popular paulista": uma mistura de gêneros e estilos musicais composta tanto por paulistas de nascimento quanto por migrantes de toda cor e matiz.[3]

Em nossa pesquisa, nos propusemos a pensar a arcada histórica dos momentos críticos da virada da cidade em metrópole, por essa razão, escolhemos os anos de 1950 com o samba de Adoniran Barbosa; os anos de 1970 com o tropicalismo singular de Tom Zé; e os anos de 1990 com o rap do Racionais MC´s. Em termos estéticos, tratam-se de artistas singulares, inovadores na forma canção que desenvolveram em seu tempo histórico. Nesse sentido, compuseram de forma a efetivamente decantar em forma cancional as contradições da implosão da cidade em metrópole. Embora consideremos Adoniran Barbosa como contraponto

[3] Dentre outros que compuseram sobre e a partir das vivências urbanas de São Paulo, podemos citar Geraldo Filme, Adoniran Barbosa, Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Luiz Tatit, Rita Lee, Os Mutantes, Billy Blanco, Paulo Vanzolini, Tom Zé, Arnaldo Antunes, Titãs, Eduardo Gudin, Ultraje a Rigor, José Miguel Wisnik, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Mamonas Assassinas, Racionais MC's, Thaíde e DJ Hum, Sabotage e Rappin'Hood.

iluminador, escolhemos aprofundar o estudo em Tom Zé e Racionais MC´s por serem dois cancionistas altamente inovadores ao trabalharem com paisagens sonoras marginais. Isto é, estes cancionistas elaboraram uma inovação estética na canção brasileira de modo a operarem uma correspondência estética imanente (ADORNO, 1980) entre o tema cantado (a percepção da cidade) e os elementos sonoros (timbres, arranjos e composições "marginais" ou pouco usuais até então) no interior dos parâmetros estéticos da própria forma canção.

Na pesquisa, desenvolvemos detalhadamente as mudanças nas imagens cantadas de São Paulo de forma a revelar a profunda transformação que, de 1950 a 1990, fez a transformação da cidade moderna em "cidade global", aparente metrópole caótica "pós-moderna" – e apenas *aparentemente*, uma vez que a lógica da maximização dos retorno do capital na urbanização periférica presidiu todo processo de produção do espaço urbano (FIX, 2007; CARLOS, 2001).

4. São Paulo, cidade cantada em Tom Zé e Racionais MC´s

Falemos, então, rapidamente de alguns traços dessas paisagens sonoras, tomando o contraste 1970/1990. Vinte anos, portanto. De um lado, o final dos anos de 1960, com a canção tropicalista de Tom Zé; de outro lado, os anos 1990, com o rap do Racionais MC´s. De modos muito diversos, estes músicos operaram nos limites formais da canção, trazendo inovações importantes para a história da música popular brasileira e conectando-a fortemente a diferentes imaginários e públicos jovens.

Tom Zé é um músico do nordeste brasileiro que, ao chegar à metrópole de São Paulo, faz relativo sucesso ao traduzir a experiência pulsante da cidade em canções inusuais, híbridas entre o cafona e a vanguarda, misturando pop rock, ritmos tradicionais brasileiros com serialismo e poesia concreta. Em termos estéticos Tom Zé afina-se com o espírito de invenção do movimento tropicalista, que fez da música, do teatro, do cinema e das artes plásticas uma forma nada óbvia de reinventar a política e o imaginário brasileiro.

Em música, o tropicalismo opera a mistura da Bossa Nova e dos ritmos tradicionais brasileiros com o *pop* internacional das guitarras; incorpora linguagens da literatura e do cinema em *happenings* que desconstroem hierarquias e a delimitação dos campos institucionais das artes. Ao misturar diferentes signos

artísticos em montagens alegóricas disparatadas e absurdas, o tropicalismo afirma as contradições culturais como índice da modernidade não apenas brasileira, mas latino-americana. Assim, atualiza a ideia de que o arcaico e o moderno formam, entre nós, uma dualidade integrada e problemática, mas com força de emblema em toda a América Latina, pois a hibridação é e foi, desde sempre, nosso processo cultural constitutivo.[4]

No contexto da ditadura militar brasileira, a mistura tropicalista apareceu como uma "explosão colorida" (FAVARETTO, 2000) que desconstruiu esquematismos entre esquerda e direita, sobretudo no campo da arte, e contribuiu, assim, para (de)cifrar a indeterminação histórica daquele momento. Em música, isso significou a exigência de uma nova audição, em que a inteligência é convocada a uma atitude de participação constante, impossibilitando a apropriação ideológica automática ou o consumo puramente festivo. Nesse espírito, mas com suas referências próprias, sobretudo jogando com formas de humor, a composição de Tom Zé é feita de modo a perturbar o "acordo tácito" entre produção e recepção de canções, isto é, negando e ironizando o senso-comum musical das rádios, das gravadoras, dos ouvintes, enfim, dos principais agentes do sistema comercial da canção. Para utilizarmos a expressão de WISNIK (2004), na dialética entre as pulsões vivas da cultura e as formas reificadas do mercado, o projeto estético de Tom Zé e do tropicalismo em geral, tratou de bombardear o "máximo divisor comum" da canção de então. Ou seja:

> Ao *máximo divisor comum* que baseia a divisão da sociedade de classes, a divisão entre capital e trabalho, a divisão entre força de trabalho e propriedade dos meios de produção, a música popular contrapõe o *mínimo múltiplo comum* da rede de seus recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho etc. etc. etc.). *Trata-se de recuperar permanentemente esse mínimo múltiplo comum como uma força que luta contra o máximo divisor comum*. Para que essa luta se sustente como uma tensão, e não se transforme em pura ideologia (que apresentasse afinal a sociedade de classes e a música popular como representantes de um interesse comum), é preciso que ela esteja investida da vitalidade 'natural' dos seus usos populares, ou, então, que seja reconstruída e transfigurada continuamente pelos poetas-músicos conscientes do complexo de forças e linguagens que ela encerra (WISNIK, 2004: 186. Destaques nossos).

[4] Na verdade, no Brasil, esse pensamento remonta ao modernismo dos anos 1920-30, sobretudo à antropofagia de Oswald de Andrade, que propunha a devoração e incorporação do estrangeiro como processo constitutivo das linguagens artístico-culturais. Sobre o tema e como ele foi retomado na música tropicalista, cf. FAVARETTO, 2000.

O Tropicalismo foi, talvez, o movimento de máxima consciência dessas questões no Brasil. Tom Zé as mantém tesas até hoje em sua estética. Performance de um *ethos* jovem questionador, culto e inventivo, sua canção é composta, segundo ele mesmo, como "descanção". Ainda que sem o acabamento musical dos últimos trabalhos, tal forma vanguardista de canção já estava configurada em 1968. Graças a ela, Zé pôde narrar a modernidade como contradição potente e legar, à música brasileira, um imaginário de juventude crítico, sério, porém muito bem humorado. Por tirar proveito das grandes mídias na manufatura experimental de canções, Tom Zé decantou uma experiência urbana singular: gerou formas imaginárias de apropriação da cidade como espaço modernista, inclusivo, cosmopolita e potencialmente emancipador.

O rap do Racionais MC´s, por sua vez, forma-se em outra experiência urbana, num tempo e num espaço em que a vivência e o imaginário da periferia vêm se tornando onipresentes. São Paulo, fim dos anos 1980. O Racionais MC's é um quarteto formado em 1988 por jovens negros das periferias de São Paulo que, depois de muito esforço, sem recorrer a nenhuma grande gravadora, consegue vender mais de um milhão de cópias de seu 4º álbum, *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Desde então, o grupo consagra-se por seu tom agressivo e crítico, avesso ao ibope comercial, como aquele que conseguiu transformar *o rithym and poetry* (*rap*) do "gueto norte-americano" em uma narrativa épica das periferias brasileiras. Incorporando levadas do "samba-rock" brasileiro à batida dura do rap, o grupo põe em evidência a questão da cor da pobreza brasileira, atualizando o problema do racismo e da segregação da população pobre nas grandes cidades. Ao fazê-lo, porém, questiona seu próprio sucesso e problematiza o lugar do artista entre "a lei do cão e a lei da selva" no contexto social, econômico e cultural das periferias.

Na década de 1990, o *rap* do Racionais MC's conferiu voz e gesto a um grande mal-estar na cultura contemporânea ao configurar uma face inédita da periferia da metrópole neoliberal: decantou, com densidade épica, o negro drama de jovens até então apenas conhecidos pelos frequentes estereótipos e abstrações estatísticas da violência urbana informados pela mídia. Ao reduzir os elementos da canção à poesia da prosódia da fala e ao ritmo das batidas eletrônicas, esse *rap* forja uma dicção de navalha, agressiva, seca e direta, capaz de traduzir e configurar esteticamente a

regressão das imensas possibilidades humanas ao constante dualismo entre a "vida loka" do crime e as formas de vida pobre, com pouca ou nenhuma dignidade. Quando explora os desejos e as oscilações de ponto de vista do jovem negro, pobre e "periférico" na figura do narrador, o *rap* mimetiza e elabora a instabilidade objetiva das oportunidades que lhe são oferecidas por uma modernidade explicitamente excludente. Porque fala de uma ordem social em que não se sustentam mais promessas universais de realização e emancipação, também a experiência da cidade aparece regredida a guetos justapostos, quase sem a possibilidade de experiência do espaço público.

Ao cantar esses problemas, no entanto, o *rap* forja um mundo comum de referências e valores, uma fratria de "manos pretos" cujo sentido autoafirmativo não se enclausura, mas perpassa e interpela toda sociedade. A ênfase crítica no problema do racismo e da segregação scioespacial é configurada em uma música feita de colagens entre ritmos tradicionais e "sobras" ou fragmentos de outras músicas (*scratches* de *black music* nacional e estrangeira), como que à procura de elementos "marginais" ou periféricos no próprio universo musical. Configura-se também na incorporação ostensiva de gírias e sons de rua (tiroteios, sirenes, latidos etc.), instaurando-os como linguagens potentes; na temática voltada inteiramente para os conflitos urbanos cotidianos ou para a reflexão sobre sua condição de *rappers*, sobre seu próprio fazer musical. Nesse compasso e com essa linguagem, o *rap* do Racionais atinge um plano maior de significação e conecta-se com uma experiência urbana global. Embora profundamente enraizado em histórias e personagens das periferias paulistas, o Racionais aponta para a percepção de que "periferia é periferia, em qualquer lugar", de forma a convocar todos os "irmãos de *hip-hop*" para um pensamento musical comum.

O rap é a voz combativa "dos oprimidos", ao contrário de certa tradição de samba dos anos 1950 que pedia "licença" para o morro cantar, para que a classe média ouvisse histórias de cortiços e de favelas. Sem meias palavras, o rap do Racionais fala da periferia porque quer "sabotar seu raciocínio", seja você negro, morador da favela - da cidade clandestina às margens da lei -, seja você branco, dos bairros bem edificados da cidade legal – que consta nos mapas e dispõe dos serviços públicos básicos. E profetiza: "a fúria negra ressuscita outra vez/ Racionais capítulo 4, versículo 3!".

Porém, ao contrário do que muitas vezes se diz a respeito do Racionais, o duplo efeito agressivo e crítico de suas músicas não decorre meramente do conteúdo de denúncia da situação bárbara em que a população das periferias vive, sobretudo jovens negros. A mera denúncia poderia ser objeto para uma reportagem jornalística ou para um livro-documentário e, assim, converter-se exatamente no motivo para dispensar a composição ou a escuta da música. Os achados e a qualidade maior do rap do Racionais é a correspondência estrutural entre forma musical e matéria cantada, isto é, a qualidade estética do grito ético que sentenciam e, portanto, a eficácia técnica que sua música assume para narrar vivências-limite. Não é, portanto, por acaso que os elementos musicais encontram-se (para falar como ADORNO, 1980) "regredidos" a um grão mínimo: ritmo e poesia (*rap: rithym and poetry).*

5. Conclusões

Compreender os modos específicos pelos quais a forma estética se estrutura é, por assim dizer, descobrir como sua matéria tensiva, narrativa e discursiva "exige" uma *forma* para dar-se a conhecer. Por um lado, isso implica perceber a relação entre matéria e forma em sua historicidade, em relação à cultura e à sociedade de seu tempo. Por outro lado, na medida em que a decantação ou sedimentação das matérias em formas tem também uma história de longa duração, podemos considerar a história dos estilos e gêneros mais ou menos estáveis dentro dos quais as formas se definem.

MORIN diagnostica que, na escala de massa, as forças integradoras se tornam sempre mais fortes do que as desintegradoras: "o iê-iê-iê é a aclimatização, a aculturação da força originalmente selvagem do rock" (MORIN, 1973: 154), pois sua corrosão concentrou-se mais na dimensão verbal do que musical da canção, a qual corresponde apenas "a subida à superfície" de "pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem" (WISNIK, 2004: 170). Porém, quando isso ocorre, as pulsões da sociedade de massas atualizam a necessidade do surgimento de novas formas *outsiders e selvagens,* que cumpram exatamente o papel de contestação da música bem estabelecida e instalam novas escutas, novos signos e significações na sociedade (como foi o caso do Punk, do Hard-Core e do Rap, cada qual, a seu tempo).

Hoje o fôlego crítico do rap e do tropicalismo estão muito mais curtos, dado o processo de massificação que sofreram, desdobrando-se em estilos e fórmulas de mercado. Os dois cancionistas aqui considerados ainda resistem, reinventando constantemente a manufatura específica de sua música e, com isso, atualizando seu sentido maior. Tom Zé gostaria de ser sucesso de massa, mas a estética de sua descanção não o permite; o Racionais conhece sucesso massivo desde 1997, mas impõe um freio ético a sua assimilação pelas mídias dominantes, insistindo em se divulgar apenas pelas "bordas do sistema". Por diferentes meios, ambos expressam e falam ao imaginário jovem contemporâneo, fazendo diferentes juventudes se tornarem o público que os sustentam. Ao tornarem tenso o jogo entre fórmulas e formas musicais, expõem um aparente óbvio da cultura:

> O grande sistema industrial-comercial contribui para a constituição de uma classe de idade adolescente em reação contra a sociedade adulta, mas ao mesmo tempo, ele integra esta classe de idade na ordem geral da sociedade. Tende a destruir as fontes selvagens da arte musical, ao mesmo tempo em que tende a captá-las, a fim de explorá-las. (...) Submetido a uma necessidade de renovação constante, ele tende, naturalmente, a apelar para todas as fontes de renovação, portanto, para as fontes de criação originais. Em certo sentido, o caráter particular no mercado da canção, que pode ser rapidamente saturado e desgastado, apela não só para o artifício, mas também, para arte (MORIN, 1973: 155).

As formas artísticas e as formas culturais em geral ("depravadas" ou não, como ajuíza ADORNO, 1980) funcionam como fonte *legitimada socialmente* de modelos de comportamentos, de repertórios de atitudes, de gestos, de vocabulário, de vestimenta, enfim, de códigos de linguagem capazes de diferenciar grupos e afirmar suas identidades no conjunto maior da sociedade.

As linguagens artísticas e especialmente a canção veiculada pelos vários circuitos das mídias são modelos de *performances (*ZUMTHOR, 2001*),* isto é, de atitudes que vinculam um modo de subjetivação a uma dada inserção social. Assim, ainda que tais formas surjam de modo mais ou menos "selvagem" ou questionador em relação à moral de sensações dominante, sua instituição imaginária como um valor da cultura lhe confere a possibilidade de aceitação e, portanto, de reconhecimento e de legitimação. É isso que, fundamentalmente desde o século XX, conecta juventude e canção.

Se o estudo e o ensino sobre juventude e cidade se utilizarem da escuta analítica de canções como matéria de estudo e crítica do espaço, todo um campo de diálogo e conversação pode se abrir entre o mundo cultural dos professores e aquele dos alunos. A análise da cultura em perspectiva estética, geográfica e histórica permite aproximar gerações e facilitar que uma compreenda melhor os valores e as identificações da outra. Mais do que legítima busca de autoafirmação as "culturas juvenis" devem ser lidas como "sintomas do tempo", como sinais de conflitos culturais entre gerações que justamente devem ser incorporados como matéria de reflexão e de ação educativa (DAYRELL, 2010). Estas, por sua vez, precisam reinventar o sentido da formação escolar e extraescolar para os jovens e para a cultura do mundo contemporâneo, sem abrir mão, porém, das tradições fundamentais que cabe à educação conservar por meio do estudo das tradições das ciências.

Foi nessa direção que desenvolvemos a perspectiva do estudo da cidade cantada. Por diferentes meios, o experimentalismo de Tom Zé e o rap do Racionais MC's expressam a crítica e a cultura da juventude e da cidade no presente – um tempo entre o moderno e contemporâneo. Ao narrar a cidade em canções, falam e "informam" o imaginário jovem contemporâneo, permitindo que o compreendamos um pouco mais. De diferentes lugares sociais, interpelam a sociedade - a ordem social e a ordem dos discursos de nosso tempo -, evidenciando contradições e forjando espaços de criação e de formação de subjetividade em paisagens, lugares e territórios complexos da sociedade urbana contemporânea.

6. Bibliografia

ABRAMO, H.W. "Condição juvenil no Brasil contemporâneo". In: ABRAMO, H.W.; BRANCO, P.P.M. (Orgs.). *Retratos da Juventude Brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Instituto Cidadania/Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

ADORNO, T.W. "O Fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Adorno, Benjamin, Habermas e Horkheimer: Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, (Coleção Os Pensadores), pp. 165-191, 1980.

ANDRADE, J.P. *Cidade Cantada: educação e experiência estética*. *Canções de Tom Zé e Racionais MC´s sobre São Paulo.* São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BARTHES, R. "A escuta". In: O *Óbvio e o Obtuso*. *Ensaios críticos III.* 3ª ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, pp. 216-229, 2004.

CANCLINI, N.G. *Consumidores e cidadãos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

CASSAB, Clarice. *(Re)construir utopias: jovem, cidade e política* (tese de doutoramento). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Geociencias. Departamento de Geografia, 2009.

CARLOS, A. F. A. *Espaço-tempo na metrópole*. São Paulo: Contexto, 2001.

CAVALCANTI, L.S. *A geografia escolar e a cidade. Ensaios sobre o ensino de geografia para a vida urbana cotidiana*. São Paulo: Papirus, 2008.

CHARLOT, B. "A noção de relação com o saber: bases de apoio teórico e fundamentos antropológicos". In: CHARLOT, B. (Org.). *Os jovens e o saber: perspectivas mundiais*. Porto Alegre: Artmed editora, 2001.

DAYRELL, J.; CARRANO, P.C.R. "Jovens no Brasil: difíceis travessias de fim de século e promessas de um outro mundo". Disponível em: http://www.uff.br/obsjovem/mambo/images/stories/Documentos/JOVENS_BRASIL_MEXICO.pdf. Ultimo acesso em 01/09/2011.

DAYRELL, J. As múltiplas dimensões da juventude. Pátio Ensino Médio. Porto Alegre: Artmed editora, v. 5, p. 6-9, 2010.

ECO, U. "A canção de consumo". In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria.* São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª edição, 2000.

FIX, M. *São Paulo cidade global: fundamentos de uma miragem financeira*. São Paulo: Boitempo, 2007.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

MAGNANI, J.G.C.; MANTESE, B. (Orgs.). Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

MORIN, E. "Não se conhece a canção". In: *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MAMMÍ, L. "Erudito/Popular". In: PAIVA, M. e MOREIRA, M.E. (Orgs.). *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

NAPOLITANO, M. *História & Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PERALVA, A.T. "O jovem como modelo cultural". *Juventude e Contemporaneidade. Revista Brasileira de Educação*, nº 5-6, p.15-24. São Paulo, Anped, 1997.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHAFER, R.M. *O Ouvido pensante*. 2ª Ed. São Paulo: editora Unesp, 2003.

SOJA, E. *Geografias Pós-Modernas: a reafirmação do espaço na teoria social* crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

TATIT, L. "*O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TURRA NETO, N. "Geografia das juventudes: uma pauta de pesquisa". In: PEREIRA, S.R.; COSTA, B.P.; SOUZA, E.B.C. *Teorias e práticas territoriais: análises espaço-temporais*. São Paulo: Editora expressão popular, pp.87-97, 2010.

ZUMTHOR, P. "A poesia e o corpo". In: *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.