

# CIDADE CANTADA: O ENSINO DA CIDADE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA CANÇÃO

Julia Pinheiro Andrade,  
Geógrafa e mestre em educação pela USP  
juliapa@uol.com.br

---

**RESUMO:** Este trabalho procura iniciar uma ponte entre conclusões gerais do mestrado “Cidade Cantada: experiência estética e educação”, defendido na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2007) e as reflexões sobre a temática do ensino da cidade na área de ensino da geografia. O objeto de análise do mestrado foi a São Paulo, cidade cantada, em duas das expressões mais singulares da formação brasileira: a “descanção” tropicalista de Tom Zé (1968) e o rap agressivo do Racionais MC’s (1997). O objetivo deste texto será resumir a fundamentação do mestrado de forma a demonstrar a fecundidade da interpretação de canções para as abordagens de ensino da cidade. A canção no Brasil é uma forma estética densa, móvel entre os diferentes circuitos culturais (letrado, oral, vernacular, erudito, popular, etc.) e as diferentes classes sociais. Assim, defendemos o trabalho sistemático com a experiência estética pois esta não apenas convoca corpo, emoção e cognição para o ensino, como, na objetividade da interpretação dos temas e das formas das canções, promove uma forte mediação cultural, capaz de criar novos diálogos entre estudantes e professores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensino da Cidade; Geografia Urbana; Educação; Experiência Estética; Música Popular Brasileira;

---

## Introdução

O ensino da cidade ou sobre a cidade vem ganhando cada vez mais destaque em propostas metodológicas de trabalho em educação, dentro e fora da geografia<sup>1</sup>. A entrada deste tema na educação faz parte de um contexto geo-histórico maior, referido ao intenso processo de urbanização da sociedade contemporânea, o que Lefebvre (1999) conceituou como revolução urbana. Com efeito, desde o final do século XIX aos nossos dias, a constru-

---

1. Esta tendência reflete a diretriz de 1990 da UNESCO de fomentar políticas públicas que tornem o espaço da cidade sujeito e suporte do processo educativo de suas crianças, jovens e cidadãos. A primeira cidade a ter seu território redesenhado ao mesmo tempo em que se reformulavam suas diretrizes curriculares regional e municipal foi Barcelona - não por acaso, matriz da visão que orientou a escrita dos Parâmetros Curriculares Nacionais no Brasil. Ver site oficial da Associação Internacional das Cidades Educadoras em: <http://w10.bcn.es/APPS/eduportal/pubPortadaAc.do>. Acesso em 27/06/2010.

ção de olhares potentes e múltiplos sobre a cidade se tornou um tema recorrente na cultura ocidental, partindo do urbanismo, da sociologia, da poesia e do romance, até alcançar o jornalismo, o cinema, as séries para televisão, a canção, o rap, à escola. Hoje, a maior parte da população mundial é urbana. Assim, a generalização e a complexidade do processo de urbanização, intensificado pela globalização e pela informatização técnico-científica do espaço mundial, fizeram da questão urbana algo candente no mundo contemporâneo. 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 de produção e de comércio entre as cidades de todo o mundo.<sup>2</sup>

Para a educação, esse fato é da maior relevância. O desenvolvimento desigual dos territórios vem formando não apenas uma “segunda natureza” sob a forma do ambiente socialmente construído, mas uma “natureza humana urbanizada” (HARVEY, 1989: 199), isto é, modos específicos de, consciente e inconscientemente, viver, perceber e conceber o tempo, o espaço e os valores das relações humanas dentro do ambiente urbano. Em uma educação voltada à formação para cidadania, torna-se fundamental, portanto, criar estratégias para a efetivação de uma aprendizagem significativa do conceito de cidade e de urbano em toda sua complexidade contemporânea (CAVALCANTI, 2008). A concepção socio-construtivista de formação de conceitos (VIGOTSKY, 2001) supõe, assim, um igualmente complexo processo de ensino-aprendizagem que propicie aos educandos a interiorização e a elaboração subjetiva dos processos socioespaciais que configuram a cidade.

Trata-se de uma tarefa difícil e que não pode ser empreendida por meio de apenas uma estratégia de ensino, mas de toda uma sequência didática (ZABALA, 1998) de leitura da paisagem e de construção dos conceitos de cidade, paisagem, lugar, espaço e território urbano. Com a canção, podemos adentrar nesses temas não pela cognição e pela abstração conceitual, mas por uma abertura da experiência, pois a arte “possibilita a vivência da integração entre corpo e mente, símbolo e matéria, significação e realidade, conhecimento e emoção, condição para que a experiência estética da própria arte exista” (LIMA, 2009: pp.20-21). O desenvolvimento integral que educação busca é realizado esteticamente pois “na arte o ser humano é visto como um ser integral” (idem). No entanto, como a experiência estética é insuficiente para garantir a formação para cidadania, defendemos que sua elaboração conceitual seja um primeiro passo para a formulação de novas estratégias de percepção e de leitura (SOLÉ, 1998) do espaço urbano.

---

2. Ver 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).

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 (SCHAFFER, 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.

## Desenvolvimento

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; 2001) - 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; BAUDRILLARD, 2006; 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.

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).

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 a 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 pelo músico e semioticista Luis 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<sup>3</sup>.

Nosso trabalho teórico-analítico buscou 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.

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.<sup>4</sup>

---

3. Para um balanço da produção envolvendo este tema cf. Napolitano (2002); Tereza (2004); Baia (2005).

4. 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.

Como os braços que ergueram a cidade moderna, muitas das canções sobre São Paulo foram feitas por migrantes ou filhos de migrantes que apenas no espaço cosmopolita e modernizante da metrópole puderam lançar-se ao sucesso. Lugar de desenraizamento, de risco, mas também de grandes oportunidades, costumam ser atributos associados à imagem de São Paulo, assustando e atraindo o forasteiro. A canção sobre a cidade figura essas características de inúmeras maneiras. Por exemplo, em concurso televisivo de 2004, as canções eleitas para representar a cidade foram composições de “forasteiros” completamente assimilados pelo imaginário afetivo da de São Paulo: em primeiro lugar, Trem das onze (1964), de Adoniran Barbosa; em segundo lugar, Sampa (1978), de Caetano Veloso. Embora em dicções muito distintas, ambas as canções codificam o signo do movimento, da mudança, do estranhamento e da aceleração como características fundamentais da cidade, sem que, no entanto, os narradores deixem de encarnar “eus líricos” profundamente embebidos por ela. Ambas as canções apresentam um traço acentuadamente narrativo, como que a recompõe em sentido mais amplo as vivências isoladas e sem maiores enraizamentos na vida da cidade.

Com efeito, pode-se identificar (MORAES, 2000) uma linhagem de crônicas que atravessa quase todo o século XX, das modinhas recolhidas por Alcântara Machado em 1920 às composições de Adoniran Barbosa e de Paulo Vanzolini (de certo modo, recuperadas por Caetano Veloso). Celebradas desde os anos 1970 como “clássicos da cidade”, cumpriram o papel simbólico de “eternizar”, na memória coletiva, vivências melodramáticas e cômicas de encontros e desencontros típicos de “cidade grande”. Isso se deu em um momento em que o imaginário rural do país começava a se dissolver com a urbanização acelerada e crescente, dando forma a uma nova “identidade” cultural que, então, passou a unir campo e cidade em um “todo urbano”. Dos anos 1990 para cá, porém, o urbano se metamorfoseou ainda mais, dando lugar a vivências mais intensas e difíceis de ser elaboradas como experiência coletiva: violência, desigualdade econômica, trânsito, desemprego, miséria urbana, esbanjamento, abandono, desperdício, competição, poluição sonora, visual e ambiental; enfim, um aparente caos metropolitano que, porém, pulsa segundo a lógica e o diapasão socioeconômicos do desenvolvimento desigual e combinado do território (SANTOS, 1996).

A superação da barbárie objetiva em que vem se convertendo a vida em São Paulo – “cidade de muros” (CALDEIRA, 2000) – corresponde à passagem de *vivências* imediatas da crise urbana à elaboração de *experiências* da cidade, mediadas pela reflexão sobre a própria percepção dos processos urbanos (BENJAMIN, 1996). Ao traçarmos um “fio da meada” cancional para São Paulo, compreendemos mais de sua geografia urbana cambiante. Para apenas enumerar temas, sem ainda considerar propriamente a forma das canções, pode-se indagar da cidade de Adoniran Barbosa, em que se ia caminhando a festas na vizinhança (No morro da casa verde, Fica mais um pouco amor); em que havia muita solidariedade e reciprocidade na vida das camadas mais pobres dos trabalhadores (Vide verso meu endereço), na qual a dor era lembrada em samba passional como forma de

esquecimento e assimilação da perda, mas também de respeito pela “ordem superior” dos homens que “estão com a razão” (Saúdosa maloca, Despejo na favela); em que os temas do amor e da alegria eram amplamente cantados (Tiro ao Álvaro, Trem das onze, Samba do Ernesto, Vila Esperança), apesar de acidentes, “apagões” e desencontros (Iracema, Apaga o fogo Mané, Bom dia tristeza, Luz da Light, Acende o candieiro); como essa cidade se transformou em algo cuja “mais completa tradução” passou a ser cantada apocalipticamente pela força bruta e “antimelódica” do *rap* do Racionais MC’s, autores de verdadeiras etnografias urbanas das periferias? Em seu ritmo e poesia (*rap*), além da fé (sincrética entre candomblé e cristã), o amor praticamente não é narrado, tampouco o vislumbre de um futuro de trabalho formal e de acesso legal a um desejado mundo de consumo. No *rap*, ganha força o *pathos* de revolta diante da falta de esperança por espaços de inclusão não violenta aos “50 mil manos” de periferias que se espalharam por todo lugar (Diário de um detento, Periferia é periferia, Capítulo 4, versículo 3), formando territórios em que o “negro drama”, a “vida loka” (do crime) e a morte ganham primeiro plano (Tô ouvindo alguém me chamar, Fórmula mágica da paz, Rapaz comum).

Parte do elo histórico que enlaça essa forte mudança sonora e socioespacial ocorrida entre os anos de 1950 e 1990 foi decantado e cifrado através das figuras de montagens cinematográficas, cênicas e radiofônicas expressas nas paisagens sonoras das “descanções” de Tom Zé, que, chegando da Bahia a São Paulo em 1968, na voga da Tropicália, percebeu uma série de pontos cegos no projeto de modernização da cidade, cantando suas ambivalências. Nas décadas de 1960 e 1970, Tom Zé traduziu muito do sentido irônico e contraditório da modernidade brasileira nas dissonâncias e descompassos da transformação da cidade em metrópole (São São Paulo). Embaralhou, em poesia cantada, os signos de velocidade, atraso, simultaneidade, sucessão, riqueza material e pobreza de espírito que inundavam as ruas, vitrines e televisores da cidade grande (Parque Industrial). Cantou explicitamente o processo de massificação do indivíduo, característico da vida urbana moderna (Identificação; Senhor Cidadão), e contrapôs o sentido de tal massificação com o humor e as invencionices de seu espírito de pesquisa experimental sobre a vida cotidiana (São São Paulo). Tornou a música crítica, ajudou a paisagem sonora do período a entrar em crise e a reinventar-se em misturas e hibridações com referências estéticas até então ausentes do universo da canção brasileira. Tom Zé compôs “descanções” com base em seu “método” de quebrar expectativas musicais e conceituais, colhendo na imprensa temas cotidianos para a sátira, para um lirismo cheio de gracejos *nonsense* (Augusta, Angélica e Consolação; A briga do Edifício Itália com o Hilton Hotel; Botaram tanta fumaça), caracterizado por dissonâncias e simultaneidades sonoras conceituais – como o tempo acelerado e acumulado das metrópoles. Inovando, decantou a cidade em figuras singulares de oxímoros e obstinatos; transfigurou em canção distanciada e dramática (com ares de teatro brechtiano) o aspecto inerte e descritivo da identidade burocrática da multidão de “cidadãos bem comportados”, cujo trabalho repetitivo alimentava o crescimento da metrópole sob a disciplina forçada da ditadura militar. Em

contrapontos e contratempos, decantou rebeldia; em cacofonia polifônica, contestação; na sátira ao discurso dramatúrgico, protesto, em um jogo de espelhos que o livrou de jargões ou palavras de ordem. Antes, alegorizou a política ao falar do cotidiano. Nesse inventivo trabalho musical, afastou-se cada vez mais da canção comercial. Porém, manteve-se independente em relação a certo compromisso “épico” que localizou na canção brasileira (Estetizar; Complexo de Épico). Distanciando-se do Tropicalismo, Tom Zé se pôs à parte da obrigação de alimentar o desejo de formação de uma cultura nacional e “consciente de si”. Porém, como uma força imanente, o desenvolvimento interno de sua estética sempre o fez ir ao encontro do urbano, da juventude, do novo, assim como de tradições vivas da música brasileira e de questões cruciais à cultura nacional (Dan-Cê-Sá). Seu compasso narrativo singular é, portanto, autônomo: diz respeito à sua cultura, à sua cidade natal, Irará (BA), bem como à sua experiência metropolitana em São Paulo, ao seu país, e, nessa medida, conecta-o a forças e tendências internacionais, que universalizam sua música.

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* mime-tiza 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.

A cidade e seu lugar do/no mundo, suas mediações escalares. Em pinceladas rápidas, essas são algumas imagens da mudança acelerada que, de 1950 a 1990, fez o contexto socioespacial da cidade moderna transformar-se em cidade global, *aparente* metrópole caótica “pós-moderna” (SASSEN, 1998, FIX, 2007). 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.

## Considerações finais

Das modinhas e sambas-canção à bossa-nova, ao *rock* e ao *rap* é possível escutar no tipo de canto, isto é, escutar na entoação ou dicção da palavra cantada, não apenas um discurso, mas um lugar de fala, um modo de enunciação e de narração específicos da vida urbana e citadina, que, cada qual a seu tempo, os condicionam, discurso e lugar de enunciação. Essa dimensão figurativa da narrativa da canção é, talvez, a principal inovação que essa forma estética trouxe à música como um todo. Ou, ainda, foi essa operação estética explícita sobre a dimensão falante e, portanto, comunicativa da voz que canta, que conferiu à forma canção uma singularidade maior na história das músicas – o nascimento da forma canção –, singularidade essa que pode ser pensada, em termos de estrutura formal, como um processo de decantação de diferentes experiências de cada cultura. Assim, as diferentes canções podem ser percebidas e escutadas em uma dimensão tríplice: como índices, signos e significâncias culturais (individuais e coletivas) de uma paisagem sonora, de um lugar, de um espaço. É o que se procurou escutar nas músicas de Tom Zé e Racionais MC’s, que fazem “falar a cidade”, e que, em suas dicções potentes, instauram uma ambiência e “performatizam” o espaço urbano, produzindo-o, a um tempo, como discurso e crítica, narração e glosa.

Se o ensino da geografia utilizar-se 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 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. Estas, por sua vez, precisam reinventar o sentido da formação escolar 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.

Por diferentes meios, o experimentalismo de Tom Zé e o *rap* do Racionais MC's expressam questões dessa ordem. Ao narrar a cidade, falam e “informam” o imaginário jovem contemporâneo, permitindo que o compreendamos um pouco mais. De diferentes lugares sociais, interpelam seu presente, a ordem social e a ordem dos discursos de seu tempo, evidenciando contradições e forjando espaços de criação e formação de subjetividade em paisagens, lugares e territórios complexos da sociedade urbana contemporânea.

No Brasil, a canção oferece uma ampla escola de vida. Cabe à educação aprender e ensinar a escutá-la como gaia ciência, sobretudo no espaço urbano, nas escolas das cidades e das metrópoles: aprender e ensinar a escutar as conversas da cidade cantada: experiência estética e educação.

## BIBLIOGRAFIA

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, Julia Pinheiro. *Cidade Cantada: educação e experiência estética. Canções de Tom Zé e Racionais MC's sobre São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BAIA, Silvano. “A Pesquisa sobre Música popular no estado de São Paulo (Brasil): o estado da arte”. Buenos Aires: *Anais del IV Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, 2005. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasbaire.html>>. Acesso em 03/07/2006.

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

BAUDRILLARD, J. *O Sistema dos Objetos*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, W. (1996). *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

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

CALDEIRA, T.P. “*Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*”. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Geografia, Escola e Construção de Conhecimentos*. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

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

- HARVEY, D. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The urban experience*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- LIMA, Elvira Souza. *Currículo, Cultura e conhecimento*. São Paulo: Editora Interalia, 2009.
- MORIN, E. “Não se conhece a canção”. In: *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NAPOLITANO, M. *História & Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FIX, M. *São Paulo cidade global: fundamentos de uma miragem financeira*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MAMMÍ, L. “Erudito/Popular”. In: PAIVA, M. e MOREIRA, M.E. (Orgs.). *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- MORAES, J.G.V. *Metrópole em Sinfonia. História, Cultura e Música Popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPES, 2000.
- MORIN, E. “Não se conhece a canção”. In: *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SASSEN, S. *As cidades na economia mundial*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- 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.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- TATIT, L. “O século da canção”. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Cancionista. Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- TERESA, *Literatura e Canção - Revista de Literatura Brasileira*, Nº. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2004.
- VIGOSTKY, L.S. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WISNIK, J.M. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZABALA, Antoni. *A prática educativa: como ensinar*. Porto Alegre: Artmed, 1998.