

# Transitando pela cidade narrada: a cidade de Cali no romance *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo

*Traveling through the narrated city: the city of Cali in  
the novel ¡Que viva la música!, by Andrés Caicedo*

Andrés Palencia

Gabriel Vidinha Corrêa

Andrés Palencia é mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão. Licenciado em língua e literatura pela Universidad de Carabobo-Venezuela. Atualmente é doutorando em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia na linha de pesquisa Documentos da memória cultural.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4137-4124>>

Contato: andrespal1990@gmail.com

Gabriel Vidinha Corrêa é doutorando em Crítica Cultural, pela Universidade do Estado da Bahia. Mestre em Cultura e Sociedade pela UFMA. Possui graduação em Letras/Libras pela Universidade Federal do Maranhão. Atualmente é professor da área de Letras/Libras do Instituto Federal Baiano - Campus Valença.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7567-4948>>

Contato: gabriel.vidinha@hotmail.com  
Brasil

Recebido em: 23 de fevereiro de 2022

Aceito em: 15 de maio de 2022

PALAVRAS-CHAVE: Andrés Caicedo; Cidade; Cali; Narração; Representação

Resumo: A partir da segunda metade do século XX, na América Latina, a migração de pessoas para a cidade grande gerou uma superpopulação e espaços socioculturais heterogêneos, onde os habitantes têm diferentes modos de viver, representar e identificar-se com o espaço urbano. Nesta perspectiva, nosso objetivo é analisar a representação da cidade de Cali, Colômbia, no romance *¡Que viva la música!* (1977), do escritor colombiano Andrés Caicedo, levando em consideração as expressões, sensações e socialização dos personagens em relação a cada um dos espaços da cidade. Em nossa análise, se evidenciou que o romance está marcado por uma “estética narrativa do deslocamento” que ocorre em vários níveis: geográfico (de Norte a Sul da cidade); do discurso dos personagens (fala cotidiana, expressões idiomáticas e coloquiais da classe alta à fala dos habitantes das áreas periféricas) e no gênero musical (do rock à salsa).

KEYWORDS: Andrés Caicedo; City; Cali; Narration; Representation

Abstract: As of the second half of the 20th century, in Latin America, the migration of people to the big city brought forth an overpopulation and heterogeneous sociocultural spaces, where inhabitants have different ways of living, representing and identifying themselves with the urban space. In this perspective, our goal is to analyze the representation of the city of Cali, Colombia, in the novel *¡Que viva la música!* (1977), by Colombian writer Andrés Caicedo, taking into account the expressions, feelings, and socialization of the characters in relation to each of the spaces of the city. In our analysis, it became clear that the novel is marked by an “aesthetic narrative of displacement” that occurs in several levels: geographical (from North to South of the city); the characters’ discourse (daily life speech, idiomatic and colloquial expressions of the upper class to the speech of inhabitants of peripheral areas) and in music genre (from rock to salsa).

## INTRODUÇÃO

As grandes cidades, na atualidade, caracterizam-se por apresentarem espaços nos quais se manifestam uma multiplicidade de expressões culturais, sociais e discursivas, sobremaneira, mediante o surgimento dos novos meios tecnológicos, resultando em novas formas de inter-relação com o espaço urbano e as possibilidades de intercâmbio simbólico.

Dadas essas mudanças nas cidades contemporâneas da América Latina nas últimas décadas, na literatura, especialmente, na narrativa, houve também transformações no que se refere à representação da vida nesses novos espaços. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, essas mudanças começaram a ser observadas após o sucesso do chamado 'boom da narrativa latino-americana'. Nesse sentido, uma nova geração de escritores latino-americanos, agrupados sob o nome de geração '*Pós-boom*', rompeu com o modelo tradicional de romance como gênero literário através do uso da fragmentação, da colagem e do hibridismo discursivo. Assim, surgiu uma nova proposta de construção narrativa que se afastou da visão do maravilhoso real e sua representação da realidade e das cidades da América Latina.

Essa nova geração, que surge no auge do desenvolvimento tecnológico e se forma dentro do contexto das grandes cidades, representa a vida urbana por meio de novas perspectivas, expondo as diversas formas de consumo e apropriação das expressões culturais, assim como os estilos de vida e necessidades dos jovens daquela época. Os novos dispositivos de consumo, os mecanismos de reprodução de som, a cultura de massa, assim por diante,

ofereciam novas maneiras de interação com as expressões e conteúdos culturais, mais imediata e global apresentado nas obras literárias.

Dentro desse cenário, encontra-se Andrés Caicedo, escritor colombiano, nascido na cidade de Cali, em 1951. Caicedo foi uma pessoa muito ativa dentro do campo cultural de sua cidade, sendo responsável por diferentes movimentos literários e culturais, como o grupo literário *Los Dialogantes*, o clube de cinema de Cali e a revista *Ojo al Cine*. Ademais, foi crítico de cinema e escreveu, apesar de sua juventude, muitas obras entre contos, ensaios, poemas, roteiros de cinema, peças de teatro e romances. Mesmo com toda essa trajetória, Caicedo é reconhecido, principalmente, por seu romance *¡Que viva la música!* (1977), no qual descreve essa nova realidade urbana, como retrato geracional, que reflete os modos de vida, os interesses, os discursos e as manifestações culturais da juventude da década de 1970 no contexto da cidade de Cali. Posto isso, o presente artigo possui como objetivo analisar a representação da cidade de Cali, Colômbia, no romance de Caicedo, levando em consideração as expressões, sensações e socialização dos personagens em relação a cada um dos espaços da cidade, principalmente, na relação entre *espacio público* e *espacio privado*, assim como a construção e representação de imaginários urbanos expostos no decorrer da cidade.

OLHARES SOBRE A CIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE A CIDADE E O URBANO

Em seu livro *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea* (2000), o italiano Giandoménico Amendola estuda as grandes cidades contemporâneas, cunhando o termo “cidade pós-moderna” para

desenvolver uma visão da cidade, colocando o foco não nas estruturas físicas, mas no que se refere à cidade como espaço relacionado às ações humanas e suas inter-relações no âmbito de viver e habitar seus espaços. Assim, para Amendola “*Las arquitecturas postmodernas no son la ciudad postmoderna: en ésta, aquéllas constituyen importantes emergencias y señales y se pueden considerar como su precipitado y metáfora. Son sólo un aspecto de la postmodernidad*” (Amendola, 2000, 16).

Nesse sentido, e para continuar reforçando sua visão sobre a cidade, Amendola faz a pergunta: é o espaço físico o que produz uma mudança nas pessoas que ali vivem, ou são as pessoas que, mudando e se movendo constantemente, modificam os espaços físicos pelos quais se movem? Para ele, o que está em constante mudança dentro do espaço físico da cidade são as pessoas, seus modos de construir expressões culturais, suas emoções, suas sensações afetivas e psicológicas que se manifestam no espaço. Com isso, o autor propõe que a cidade pós-moderna não se constitui somente a partir da materialidade arquitetônica ou das estruturas físicas, mas que seja o cenário das pessoas e sua maneira de relacionar-se com esse espaço, conforme a concepção de cidade pós-moderna.

Para Amendola a crise econômica e financeira global, que aconteceu nas últimas décadas do século XX, colocou as grandes cidades em uma posição de declínio. Isso gerou uma significativa migração de pessoas que deixaram de morar nas grandes cidades para instalar-se em cidades menores, nas quais era viável ter a qualidade de vida igual ou melhor que nas grandes cidades.

Essa crise das grandes cidades, ocorrida especificamente na Europa e nos Estados Unidos, como espaços de desenvolvimento econômico e industrial, e como espaços para uma vida confortável e de alta qualidade, tornou-se uma situação propícia para as cidades se reinventarem e buscarem outros mecanismos para continuarem a permanecer como um espaço de interesse para as pessoas e manterem seu status como um lugar privilegiado. É dessa crise e dessa reformulação de sua imagem que nasceu, segundo Amendola, a cidade pós-moderna (Amendola, 2000).

Em sua reestruturação, as cidades pós-modernas reproduzem imagens que as tornam uma “cidade desejada”, mostrando a diferença entre a cidade moderna e a pós-moderna. Se a cidade moderna centrou sua atratividade em valores de progresso e desenvolvimento de natureza econômica e financeira, na cidade pós-moderna, o poder de atração não é mais econômico e financeiro, mas simbólico. A imagem simbólica assume uma importância que é uma característica primordial da cidade contemporânea, provocando a passagem de uma cidade tradicional para uma pós-moderna, por conseguinte, a produção industrial se rende à produção de imagens, assim, o intercâmbio financeiro perde relevância diante do intercâmbio simbólico (Amendola, 2000).

Essa troca de bens e imagens simbólicas se acelera e ocupa cada vez mais espaço devido ao progresso tecnológico. Embora a cidade continue a ser o centro de um mercado para transações financeiras e materiais, na cidade contemporânea, aparece a reprodução e troca de mercadorias que poderíamos chamar de bens “eletrônicos” ou “leves”, em oposição a bens materiais “pesados”. A informação, o consumo de imagens, narrativas e

sons, através dos meios audiovisuais, são intensificados. Os dispositivos de reprodução de som, a música e a linguagem da propaganda fazem da cidade um conglomerado de símbolos que a rodeiam e que seus cidadãos, além de consumir, estão reproduzindo e trocando, modificando as formas tradicionais de transação e consumo cultural.

A nova realidade dos meios tecnológicos que permite a intervenção, manipulação e geração de imagens, bem como as mudanças que esses recursos propiciaram aos modos de socialização, altera a condição tradicional de identidade enquadrada na modernidade. A identidade do cidadão pós-moderno é mutável, modificando-se constantemente na troca de imagens e bens simbólicos. Nesse sentido, a identidade como forma estável perde seu valor e dá lugar a uma identidade flexível e maleável, sendo produto do trânsito de bens culturais que fluem e são consumidos rapidamente e com grande intensidade na cidade pós-moderna.

As novas tecnologias também ajudaram na ruptura com a noção tradicional de identidade, permitindo novas interações, nas quais os bens culturais podem ser interpostos de infinitas maneiras; por exemplo, um ritual, uma manifestação musical, audiovisual ou de qualquer tipo podem ser manipulados, reescritos, adicionando, modificando e removendo elementos diferentes, ressignificando esses elementos culturais e dando lugar a um novo. As identidades são, portanto, uma expressão sujeita a inúmeras intervenções que a modificam. A construção de expressões culturais, que mais tarde se tornam identidades, são muito diversas e se expandem para todas as formas possíveis (Amendola, 2000).

Em seu trabalho *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles* (2007), Manuel Delgado coloca de maneira diferenciada as noções do urbano e da cidade, concebendo a cidade como o conjunto de estruturas materiais e físicas atribuídas a um determinado local geograficamente delimitado, com fronteiras e limites claramente identificáveis; enquanto o urbano vincula-se com as ações produzidas pelas pessoas no seu percurso pela cidade, o urbano tem como ponto central o cidadão e suas práticas dentro da cidade, ou seja, a interação que existe entre um grupo de pessoas que vive e se movimenta pela cidade.

Para Delgado, o espaço urbano não pode ser considerado um espaço materializável, com limites demarcados e claros, e sim como um espaço de interações difusas, já que ocorrem a uma velocidade tão rápida quanto imperceptível. Assim, de acordo com o estudioso espanhol, o espaço urbano não é “um lugar”, mas “um ter lugar”, concebendo-se não como um espaço que deve ser preenchido e sim um espaço de interações humanas que se constitui por meio das ações das pessoas que habitam esse espaço (Delgado, 2007).

Essa noção do espaço urbano que propõe Delgado apresenta-se como um espaço que não pode ser pré-estabelecido pelos planos urbanísticos dos arquitetos e designers, uma vez que essas estruturas só adquirem valor no espaço urbano na medida em que as pessoas através dos seus sentidos conseguem apropriar-se desses espaços físicos para dar diversas significações e interpretações e estabelecer relações imaginativas e simbólicas na sua interação cotidiana. O espaço urbano está além da concepção de cidade

como um espaço territorial e fixo, já que possui uma dinâmica de constante alteração produzida pelas ações humanas que o reforçam. Trata-se, como menciona Amendola, de um presente contínuo no qual o passado e o futuro são diluídos pela dinâmica de fazer e desfazer, entre o construir e o destruir.

Levando em conta essas características do urbano, Delgado propõe delimitar o espaço público e privado presentes dentro da dinâmica da vida urbana. Para isso, o antropólogo espanhol propõe os termos *el adentro* e *el afuera*, em que *el adentro* significa abrigo, lugar para estar a salvo; em oposição com *el afuera* que é um espaço no qual o dano é possível, um lugar ameaçador, distante da calma e da tranquilidade. Logo, “o interior” ou *el adentro* está ligado ao lar ou à casa como espaço habitável onde predomina a sensação de estabilidade e certeza, também como lugar de certos papéis e comportamentos premeditados, tornando-se uma prisão de valores pré-estabelecidos e limitando as possibilidades de experiências que podem ser acomodadas ali; e *el afuera*, em vez disso, surge como o espaço das experiências e sensações, um lugar desconhecido, que compromete a estabilidade, porém possibilita novidades e liberdade. Conforme Delgado, “*Si el dentro es el espacio de la estructura, el afuera lo es del acontecimiento*” (2007, 29), ou seja, permanecer dentro é aceitar o estável, o previsível, o privado; já abrir a porta para sair é então estar aberto para o imprevisível, o instável, o público.

Embora possam estar associados a espaços físicos, “*El dentro y el afuera son en esencia campos móviles que no tienen por qué corresponderse con escenarios físicos concretos*” (Delgado, 2007, 32). Por exemplo, o interior é geralmente

associado aos espaços nos quais há uma hierarquia definível, uma estrutura social na qual as funções reservadas para cada pessoa são muito claras, como a família (a casa), o trabalho, instituições burocráticas e educativas (a escola, universidade); dessa forma, mantém-se associado ao espaço do estável, do reconhecível e do legível. O exterior, pelo contrário, é o lugar do não construído, do instável, do incontrolável, do imprevisível e está associado a espaços abertos sem paredes ou teto, como praças, avenidas, ruas, sendo o espaço da mobilidade constante e absoluta.

À vista disso, o espaço público, o estar fora, constitui um tipo de cenário em que a simulação predomina, é um espaço dominado pelo sentido da visão, pelos olhares que observam e são observados na multidão que transita por esse espaço do lado de fora. *El afuera* não é um lugar que pode ser habitado, é o lugar onde as pessoas estão fora de si, no sentido de que elas não se mostram autenticamente, sendo um espaço encenado, responsável por projeções aparentes das pessoas como personagens de ficção. No jogo dos personagens representados no exterior, prevalecem as ações mínimas que não pretendem gerar relacionamentos duradouros, trata-se de jogar o jogo das aparências, mostrando e cumprindo a função do transeunte anônimo com base no que o outro quer observar, com base no que se quer mostrar ao outro, daí as relações serem diluídas no ir e vir, onde as conversas são mínimas.

O que torna o espaço público diferente é que não há um papel fixo no espectador, não há funcionalidade definida, pois no cenário de expectativas, as possibilidades são amplas e cada um decide o que mostrar, que papel

desempenhar, movendo-se de acordo com a conveniência e com seus interesses no momento. O que Delgado propõe é uma visão dramática – no sentido da teatralidade, da interpretação de papéis e personagens em mudança, no sentido de uma teatralidade constantemente encenada pelos transeuntes – do espaço exterior ou espaço público. O espaço exterior, no entanto, não é um espaço físico, determinável, quantificável ou físico, e sim um “ambiente comportamental”, ou seja, o cenário público é o cenário da “simulação”.

No livro *Imaginarios urbanos* (1998), o colombiano Armando Silva propõe “*estudiar la ciudad como lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario*” (p. 19). Para isso, como também faz Delgado, Silva expõe as diferenças entre a cidade e o urbano. A cidade é o espaço físico, com uma delimitação geográfica definida, com limites claramente marcados, lugar em que estruturas físicas como ruas, avenidas, edifícios, praças, igrejas e pontes coexistem com a população que vive nela. O urbano é conformado pelas representações realizadas desse espaço físico e os imaginários que aqueles que ali habitam estão construindo.

Para Silva o urbano origina-se pela apropriação do espaço físico da cidade para uma determinada forma de atividade social, cultural e política na criação de identidades e práticas culturais. O urbano é o deslocamento dentro da cidade, a criação e recriação dos espaços que passam não só pelas ações das pessoas, mas também pelos seus sentidos: os ruídos, os olhares, as sensações, as emoções, os aromas que podem caracterizar e identificar um lugar dentro da cidade.

Silva faz uma distinção entre os elementos físico-concretos e as dinâmicas sociais que fazem parte e compõem a cidade, ou seja, entre as qualidades físicas e materiais e os elementos de ordem qualitativa que se enquadram nas dinâmicas e interações sociais e culturais. Essa relação entre as condições físicas e o simbólico não funciona como oposição, mas como complemento, pois as estruturas físicas da cidade apresentam influência nas relações sociais, de modo que *“si aceptamos que la relación entre cosa física, la ciudad, vida social, su uso, y representación, sus escrituras, van parejas, una llamando a lo otro y viceversa, entonces vamos a concluir que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones”* (Silva, 1998, 20). Trata-se, portanto, de conceber a cidade de maneira mais ampla, onde ela também é construída por quem a habita, isto é, a cidade como a representação que as pessoas fazem dela.

Em sua proposta, Silva traz uma visão alternativa da noção de “território”, diferente do território criado pelos planejadores urbanos e as instituições oficiais de um Estado que, através de mapas e cartografias, traçam os limites físicos onde concepções como nação ou país são legitimadas através dos mapas nacionais. A visão de território proposta por Silva, que ele chama de “território diferencial” para distingui-lo do território oficial, é um espaço que surge com o cidadão gerador de imagens simbólicas, afetiva e social, que se manifesta e se materializa através de operações linguísticas e visuais, e são essas operações simbólicas as que marcam seus limites.

O que o semiólogo colombiano propõe é fazer a separação entre a noção de “nação” e “território” que, a partir do surgimento de cartografias e mapas,

foram inseridos no mesmo campo semântico, como se ambos representassem o mesmo, já que *“el territorio es espacio físico, pero también extensión mental”* (Silva, 1998, 51). Mediante essa proposta de “território diferencial”, oposta ao “território oficial”, surgem outras séries de termos propostos por Silva que estão relacionados por oposição. Antes da cartografia dos limites físicos, representada nos mapas, Silva propõe a “cartografia simbólica” e o “limite imaginário”.

Nesse contexto, podemos mencionar, como exemplo, culturas que se desenvolvem dentro das bordas dos mapas, mas que seu território (no novo sentido que o autor lhe dá) escapa de fronteiras e limites geográficos, pois corresponde a lugares marcados por uma identidade cultural e social. Silva traz à baila as comunidades indígenas que estão na fronteira entre a Colômbia e a Venezuela, chamadas de “Guajiros” que, além de uma identidade nacional marcada por um mapa, carrega a construção de uma cartografia simbólica, de um território que é produto das relações sociais e culturais entre eles e que os define como “Guajiros” e não como venezuelanos ou colombianos. Da mesma forma, podemos mencionar a cultura “chicana” de cidadãos ou comunidades de descendentes de mexicanos nascidos nos Estados Unidos. Para os chamados México-americanos, seu território vai além dos limites físicos de um mapa que divide uma nação da outra, suas formas de expressão linguística são até uma mistura entre inglês e espanhol e sua cultura combina os rituais e costumes de ambas as nações.

TRANSITANDO PELA CIDADE NARRADA: A CONFORMAÇÃO DA CIDADE EM *¡QUÉ VIVA LA MÚSICA!*

Depois de explicitar o embasamento teórico, analisaremos a cidade como um espaço heterogêneo, em que os personagens do romance *¡Qué viva la música!*, de Andrés Caicedo, constroem os imaginários, os discursos e as identidades referentes a cada espaço dela, tentando compreender como os personagens pensam, imaginam e relacionam-se com os vários espaços da cidade.

O romance, de modo geral, retrata as crenças, inquietudes e experiências de vida da juventude colombiana da década de 1970, em especial as experiências dos jovens da cidade de Cali. Trata-se de um momento de muita mudança, quando as relações estabelecidas na vida urbana começam a estar mediatizadas pelos desdobramentos materializados pela cultura de massa, sendo o rádio, a televisão e o cinema as principais fontes de impacto na sociedade daquele momento. Assim, influenciados por expressões musicais como o rock e a salsa, os jovens de Cali estavam envolvidos no espírito de rebeldia e de transgressão, clamando por uma forma diferente de habitar e relacionar-se com a cidade, na qual a música se tornou expressão sociocultural que os jovens abraçariam como parte de suas vidas.

O romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista María del Carmen Huerta, adolescente de origem rica e moradora de região nobre, o Norte de Cali. María del Carmen narra sua própria vida a partir do momento em que ela decide mergulhar na vida noturna da cidade, iniciando sua experiência como a menina mais curtidora e dançarina das festas, além de

contar os momentos inaugurais a respeito da sua sexualidade e o consumo de drogas. Essa vida cheia de excessos levará essa personagem a percorrer a cidade de Cali de Norte a Sul na busca por diversão e adrenalina, na tentativa de ressignificar suas relações espaciais e existenciais.

A narrativa começa quando María Del Carmen está na casa de seus pais, onde ela mora. Nas primeiras páginas do romance, notam-se alguns detalhes sobre essa personagem: ela é loira, tem 15 anos e era uma boa estudante. A partir desses detalhes percebe-se que a narradora-personagem se enquadra em uma determinada classe socioeconômica, ou seja, a classe branca rica e o conjunto de valores associados a esse lugar social: “Fui aplicadíssima, e estava com tudo em ordem pra entrar na Universidade do Valle e estudar arquitetura: segundo lugar no vestibular” (Caicedo, 2014, 19), e morava “no setor mais representativo e problemático do Nortecito, aquele que compreende o triângulo Squibb-parque Versailles-Deiri Frost, o primeiro norte, o dos suicidas. O resto [...] é subúrbio vulgar e poluído” (p. 36).

No entanto, o interesse de María del Carmen é justamente narrar o momento da ruptura com alguns hábitos de sua vida e que coincidem com a sua inauguração na vida noturna e nas festas: “O que eu quero é começar a contar tudo desde o primeiro dia que faltei às reuniões, e que fazendo as contas eu vejo também que coincide com a minha entrada no mundo da música, o mundo daqueles que gostam de ouvir e de dançar” (Caicedo, 2014, 16).

Observamos, nessas primeiras páginas da narrativa, que a personagem começa a narrar sua história, confortavelmente, dentro de seu quarto e,

desse modo, a casa da família é o ponto de partida espacial, onde, em uma espécie de monólogo, María del Carmen relata uma série de sensações e ideias em torno desse espaço familiar.

Voltando à proposta de Manuel Delgado (2007) sobre “o interior” e “o exterior”, um lugar como a casa estaria dentro dos parâmetros do primeiro, onde se estabelecem relações estáveis com pessoas conhecidas, isto supõe, então, que o interior é um espaço associado a sensações de segurança e proteção, como também propõe Bachelard (2008) pensando o lar enquanto microcosmo da existência, que protege o homem e afasta as contingências. Embora, María del Carmen more com os seus pais, os sentimentos que ela expressa sobre a casa demonstram uma condição muito diferente da segurança, conforto e proteção que um lar deveria proporcionar:

“Quanto será que falta pra ficar de noite?” Nem ideia. Podia ter gritado para a empregada perguntado a hora, mas não. Poderia ter fechado os olhos de novo pra me perder, mas não: já estava contrariada e sentia raiva. Não nego, estava pegando gosto em acordar cada vez mais tarde, mas seria possível se eu tinha um horário a cumprir? (Caicedo, 2014, 17).

María del Carmen expressa a falta de vontade de ficar em seu quarto, aguardando ansiosa a chegada da noite para sair e conhecer novas pessoas, ouvir música, curtir a festa e transitar pelas ruas da cidade de Cali. Ademais, sua tentativa de continuar a dormir pode ser interpretada como uma maneira de prolongar a noite ou escapar do confinamento da casa, sendo o quarto

uma espécie de redoma, que propicia à personagem certo alívio, pois é ali que planeja suas aventuras, separada dos demais membros da família.

Decidi que não ia sair depois do café da manhã, não com um sol daqueles, e pensei, trágica: “Se pelo menos alguém passasse aqui pra me buscar, pra me levar a algum lugar fresquinho”. Mas e se eu não saísse? E aí? Teria que almoçar dentro de uma hora com a família toda. O problema não era que não coubesse mais comida, eu sou voraz como um javali, era que eu não gostava daquele silêncio na mesa, interrompido só quando minha mãe resolvia cantar em falsete aquelas músicas da Jeanette MacDonald e do Nelson Eddy: ela odeia qualquer outro tipo de música que não seja essa [...]. (Caicedo, 2014, 26).

Em seu ensaio, Delgado (2007) salienta a possibilidade de que *el adentro* ou “o espaço privado” se torne um espaço coercitivo, uma vez que os papéis que cada pessoa cumpre são estáveis e os comportamentos e ações são pré-estabelecidos. Por conseguinte, pode haver uma falta de identificação com um lugar como a casa, onde papéis como filha, estudante, bem como as boas maneiras e padrões de comportamento, são estabelecidos não apenas pelos pais, mas também pela classe social e econômica da qual se faz parte. Esses papéis e comportamentos não são maleáveis, ou seja, são estáveis e as mudanças não são aceitas. *El adentro* (a casa) pode então tornar-se um lugar no qual prevalece a imposição e a obediência, tornando-se um espaço em que certas expectativas comportamentais e sociais devem ser atendidas, resultando na ausência de mudança, movimento e improvisação.

Esse sentimento manifestado por María del Carmen em relação à casa é o que Yi-Fu Tuan (2013) chama de “apinhamento”. Em seu estudo do espaço e do lugar, numa perspectiva fenomenológica, o autor descreve dois sentimentos ou sensações opostas que podem ser experienciados pelas pessoas: “a espaciosidade” e “o apinhamento”. O autor esclarece que a “espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Significa ter poder e espaço suficiente em que atuar” (Tuan, 2013, 70); já o apinhamento está relacionado com a sensação de privação da liberdade, de ter pouco espaço em que atuar.

Conforme Tuan, embora os sentimentos de espaciosidade e apinhamento possam estar associados a lugares abertos ou fechados, respectivamente, não há necessariamente um vínculo entre um e outro, uma vez que, ao tratar-se de sensações humanas, elas devem ser entendidas a partir da experiência que a pessoa tem com o lugar, independentemente da estrutura física ou material em que esses sentimentos se manifestam. Assim, as predicações de Tuan em relação ao lugar dialoga com as sensações que María del Carmen expressa no romance, pois ela somente encontra espaciosidade fora da casa de seus pais, para assim mergulhar no espaço exterior da cidade: “Sem me afastar do espelho, pensava: ‘tomar banho, me pentear e me vestir: vinte minutos’. Era o dilema da urgência de sair, de ouvir música, encontrar amigos” (Caicedo, 2014, 22).

Os sentimentos que María del Carmen podem ser explicados levando em consideração as características “del afuera” e o que esse espaço oferece a ela. Retornando às contribuições de Delgado (2007), *el afuera* ou “espaço

público” pode tornar-se ameaçador, pois é caracterizado por uma dinâmica de ações imprevisíveis, pelo fato de estar aberto às possibilidades de que qualquer coisa possa acontecer. É um espaço dominado pelo olhar, no qual ao sentir-se constantemente observadas, as pessoas tentam desempenhar um papel, um personagem, de acordo com o que eles querem mostrar aos outros. Delgado considera *el afuera* como uma paisagem repleta de representações e, nesse sentido, María del Carmen deixa bem evidente o desejo em atuar naquele espaço “del afuera” que vem a ser a noite, a festa e a música:

[...] eu seria o centro e o motivo da celebração, não a sua vítima. Seria o espírito da concórdia e o gozo sem fim. Eu era a alma que dava origem à festa, a noiva da festa, a que sempre iria ganhar, a que mais curtia e mais era assediada, aquela que ia embora de dia, inundada de um cansaço saudável, para dormir as poucas horinhas de sono dos justos, e me embalar com os planos da festa seguinte, a daquela noite, a que iria aperfeiçoar o sistema. (Caicedo, 2014, 153).

Na tentativa de María del Carmen ser “a alma da festa”, a que mais gosta e desfruta da festa e da dança, está se configurando um papel subversivo, ou seja, ela assume a posição de ruptura com os valores sociais e comportamentais associados à sua classe econômica e social. Como já mencionado, ela comenta repetidamente que era “uma boa garota” de Cali, em outras passagens do romance alguns de seus amigos a chamam de “burguesinha”, além de pertencer a um clube de leitura e ser até aquele momento uma estudante de excelente desempenho em sua escola. Em vista disso, “a casa da família”

representa tudo o que ela quer subverter, todos os valores de uma família de classe alta em Cali e todos os padrões sociais e comportamentais associados a esse estrato socioeconômico.

Delgado (2007) já alertava que *el adentro* está associado a espaços onde existe uma hierarquia estável, uma estrutura social na qual as funções reservadas a cada pessoa são muito claras e definidas, como a família (casa doméstica), o trabalho (escritório), instituições burocráticas ou educacionais (escola, universidade). Dessa forma, *el adentro* representa para María del Carmen um lugar que a impede de desenvolver esse papel de alma da festa, porque é precisamente subvertendo a hierarquia e os valores estabelecidos pela família que ela pode alcançar seu objetivo, e isso só pode ser realizado com a liberdade que a dinâmica *del afuera* lhe permite.

A vida de todos nós depende do rumo escolhido num momento determinado, privilegiado. Perdi a hora naquele sábado de agosto, e acabei na festa do Magro Flores à noite. Foi, como podem ver, um rumo simples, mas de consequências extraordinárias. Uma delas é que eu agora esteja aqui, segura, nessa perda de tempo noturna de onde narro, deslocada da minha classe, despojada dos maus hábitos com os quais cresci. Sei, não tenho a menor dúvida, que vou servir de exemplo. Felicidade e paz na minha terra. (Caicedo, 2014, 47-48).

María del Carmen precisa da sensação de “espaciocidade”, de sentir que é possível estar em movimento para alcançar o seu objetivo, precisa também da aprovação e do olhar de outras pessoas, sejam essas pessoas conhecidas ou não por ela, e isso só pode ser oferecido pela dinâmica *del afuera*, o

espaço onde a música e a dança estão presentes. No espaço público, longe de ser um espaço que gera medo, inconformidade ou ameaça, ela se sente confortável e segura, é o lugar no qual ela pode expressar livremente seus interesses, saciar sua sede de viver a noite e render-se aos prazeres da música e a dança. É o lugar onde ela pode libertar-se dos laços que representam as expectativas da família, o que sua classe social considera bons costumes, normas e regras que deve seguir em seu status de adolescente de classe alta.

Esse sentimento de segurança que María Del Carmen sente no espaço exterior é expresso pela personagem da seguinte maneira: “Soube naquela hora que não iria encontrar nunca, nunca, tanta união e tanta harmonia. Vendo que tinha amigos por toda parte, mesmo que não reconhecesse todos, de qualquer modo soube que nunca ia estar tão protegida assim” (Caicedo, 2014, 49).

Se o “lugar”, como afirma Tuan (2013), se configura a partir das relações afetivas que dotamos por meio da experiência, fica claro que, para María del Carmen, esse sentimento de “apinhamento” é gerado pela experiência que ela já tem com sua família, não se sentindo identificada com as regras que lhe são impostas, gerando rejeição que perpassa a casa e os sujeitos que a compartilham. Na contramão, a rua é o lugar cuja “espaciosidade” se manifesta, sobretudo, em função das festas:

Ali estavam os meus amigos, sim, os meus amigos. Mas tenho a consciência, muito incômoda, de que a música não durou nada, e gelei, cambaleei, abri a boca, os olhos parados, só para descobrir que estava a ponto de cair de quatro na frente de todo mundo, dos que me adoravam. Pensei: “se

“você perder o equilíbrio agora, você perdeu tudo”, e fiquei dura, apertando os dentes, sentindo falta do ritmo de alguém, uma sombra comprida e diligente, se apressou em renovar. Pensei: “vou perguntar quem é que cantava essa maravilha”, quando soou o aplauso, e as pessoas ficaram em pé e me vi toda rodeada, Silvio, Tico e Bull, Carlos Phileas, as mulheres, que sequer me olhavam com inveja, e fui toda sorrisos, olhadinhas por cima do ombro (ninguém ficou sabendo que um segundo antes estivera a ponto de cair de bruços, como uma idiota), e, com tanta aprovação, tanto gosto e tanta glória, esqueci de perguntar o nome da música, e do intérprete. (Caicedo, 2014, 49).

María del Carmen, ao sair de casa, encontra seus amigos na rua e de lá procuram lugares em que há festa. Durante o caminho, os companheiros de María carregam aparelhos reprodutores de música para tornar a viagem mais agradável e, assim, não apenas andam sob o som da música que eles gostam, mas também preparam o ambiente com música antes mesmo de chegarem à festa: “Passamos o Deiri Frost ouvindo Santana, e duas quadras depois, coletânea dos Beatles, que um locutor com muita presença de espírito selecionava” (Caicedo, 2014, 41). Nessa parte da narrativa e da cidade (o Norte), o gosto musical dos personagens é o rock. Dessa forma, e como menciona Amendola (2000), é por meio dos novos dispositivos tecnológicos que começam a surgir dentro da cidade pós-moderna que é possível gerar novas formas de consumo e interação cultural. Tudo isso permite que María del Carmen e seus amigos possam levar a música de que eles gostam para a rua, criando uma dinâmica de “intercâmbio simbólico” a qual é o centro das relações da cidade contemporânea.

É importante lembrar que se trata de um romance que foi publicado originalmente em 1977 e que seu contexto é a década de 1970, de modo que, na época, esses dispositivos de reprodução de som, que possibilitavam trasladar a música para quase qualquer lugar, eram uma novidade. É uma época na qual os mercados financeiros e as formas de acessar as informações e conteúdos se tornaram cada vez mais fluidos e globais. Nesse período, o fluxo e o intercâmbio de meios tecnológicos entre países de várias partes do mundo ofereciam a possibilidade para alguns jovens de classe rica acessar a esse tipo de dispositivo quase imediatamente após sua comercialização.

Na imensidão daquele estacionamento, havia apenas duas pessoas. Nenhuma agitação, nada de baile. Os inseparáveis Bull e Tico, passando de orelha a orelha um radinho de pilha menor que o meu, e o volume era, como se apressou em dizer Ricardito “Fenomenal. Eu conheço. É um modelo novo, inventado no Japão”. (Caicedo, 2014, 35).

Assim, as comunicações ocorriam de forma mais imediata, conseguindo que uma expressão musical como o rock alcançasse uma popularidade global e os jovens obtivessem acesso a essa música através dos álbuns que vieram para países latino-americanos da Europa e dos EUA. O mesmo aconteceu com os jovens da região Norte de Cali, os quais tinham condição financeira para comprar esses novos dispositivos musicais levando o som e o discurso sociocultural da música a transitarem com eles pelas ruas, avenidas e outros espaços físicos da cidade.

Esses espaços físicos da cidade como “a sexta avenida”, “Parque Versalhes”, “Deiri Frost”, “a esquina da sexta com Squibb” ou “a sétima com 25” que são nomeados no romance compõem o que Armando Silva (1998) chama de “limite oficial”, (o “mapa”), que são demarcações físicas estabelecidas pelas instituições oficiais, ao contrário da “cartografia simbólica” ou o “limite diferencial”, que é construída por quem habita a cidade com seus códigos culturais, linguísticos, discursivos e sociais compartilhados por essa comunidade.

É possível perceber, nessa primeira instância da narrativa, na qual as ações ocorrem no Norte da cidade, aspectos comuns aos personagens que ali se desenvolvem configurando uma cartografia simbólica associada aos jovens da classe alta que moram naquela parte da cidade. O primeiro aspecto comum é marcado pela música e suas referências, isto é, os amigos de María del Carmen têm uma predileção pelo rock, especialmente o rock em inglês. Nesse seguimento, as conversas entre eles possuíam como assunto os grupos musicais como *The Beatles* e *Rolling Stones*, ou cantores como Eric Clapton e Santana. O rock é, sem dúvida, o centro da troca de significados culturais e simbólicos desse estrato social. Outro aspecto relevante, no nível do discurso cotidiano dos personagens, é a recorrência do uso de anglicismos ou palavras e frases de origem do idioma inglês, por exemplo, palavras como *sorry*, *long play*, *please*, *brodercito*, *okey*, *bísnes*, *hall*, *in*, *friquiadas*, *op*, são constantemente usadas pelos personagens nessa primeira parte da narrativa.

Nas festas do Norte da cidade, María del Carmen mergulha em experiências que são inaugurais para ela, como o uso de drogas e a perda da virgindade.

Numa dessas festas, a personagem conhece Leopoldo Brook, um estadunidense recém-chegado a Cali que ensina a ela tudo sobre o rock e o consumo de drogas. María del Carmen estabelece um relacionamento amoroso com ele, tornando-se seu parceiro de festa e, junto a ele e seus amigos, continuará ouvindo e dançando ao ritmo do rock, até chegar ao momento em que o rock não mais lhe trará prazer. Em uma passagem do romance, estando na casa de Leopoldo, ele e seus amigos preferem descansar da música e da festa, contradizendo os interesses de María del Carmen que, como já era costume, preparava-se para ser o centro de atração da festa e dançar sem descanso.

“Estamos aturdidos”, disse. “Esse pessoal já passou por muita coisa. Um pouco de silencio não ia fazer mal...”

“Em outras palavras, um pouquinho de paz.”

“Encosta aqui no meu ombro”, propôs, naquela pasmeira de sua chapação.

“E paz quer dizer falta de volume. A esse ponto chegamos”.

“É demais, é volume demais, velocidade demais”, disse, ficando em pé e queixando-se de que toda vez que ficava em pé sentia dor na coluna. Quase sem desencostar da parede (ou seja, rolando por ela) procurou o anfitrião, não sei se para dar-lhe uma explicação da minha cara de pau ou para perguntar sobre algum estimulante. Se era para isso, o estimulante foi-lhe dado. Todo mundo tinha voltado pro seu lugar, menos eu: fiquei plantada no meio da sala, sofrendo loucamente. Meus planos já não tinham mais validade, já não iria mais beijar ninguém, era a nata da vitalidade naquele mundo de gente esbodegada. (Caicedo, 2014, 100-101).

Destacamos também que a dinâmica do “intercâmbio simbólico” (Amendola, 2000) e a conformação de uma “cartografia simbólica” (Silva, 1998) são tão importantes na constituição das ações dos personagens do romance e, por sua vez, na construção da cidade, que é a música e as significações simbólicas e culturais que ela produz ao ser compartilhado entre as personagens a que gera dentro do romance o deslocamento tanto em termos físicos (de um lugar para outro) quanto em termos narrativos (a construção e o ritmo narrativo do romance mudam). É a música que faz os personagens se movimentarem, percorrendo a cidade em busca de festa e, uma vez nela, se movimentam pela dança. E não é por acaso que o percurso de María del Carmen do Norte para o Sul da cidade é motivado por um som, um estilo de música que ela consegue ouvir, longe, do outro lado da cidade, e que atrai sua atenção nesse momento em que a música foi desligada na casa do amigo de Leopoldo. É um som que até esse momento era desconhecido para ela, é o discurso musical reproduzido através de um dispositivo sonoro que a motiva sair de onde estava para atravessar a cidade:

Mas com tais pensamentos ouvi novos acordes, em volume bem alto, mas distantes.

Não, não estavam acontecendo naquela casa, e cambaleei toda, tadinha, se alguém me visse, ao descobrir que era do Sul que vinha a música, sim, a música de verdade, e caminhei com passos largos, imagino, pisando em joelhos e canelas e me apoiando sem dó em cabeças, cabeças que nem se incomodaram: será que não estavam percebendo, enquanto me aproximava da minha fonte de interesse, que no Sul alguém ouvia música

no maior volume? Eram metais altos, cordas, percussão, era aquele piano que marcava minha busca, que ia revelando cada dente do meu sorriso. Alcancei a porta, abri, ouvi a letra. (Caicedo, 2014, 101).

A nova música que María del Carmen acabava de descobrir era a salsa: uma música afro-caribenha surgida em Nova York na década de 1960, produto do contato de diversas tradições musicais levadas por imigrantes provenientes de diversos países da América Latina à cidade estadunidense. Pode-se dizer, em termos de Tuan (2013), que “o lugar” para María del Carmen é a música e, na ausência dela, o sentido de “espaciosidade” se perde e surge a sensação de “apinhamento”, já que é a música que propicia para ela uma sensação afetiva ao espaço vivido.

Levando em consideração a proposta de Armando Silva, nesse trânsito físico-geográfico do Norte para o Sul, a adolescente não apenas passou de um espaço físico da cidade para outro, como também trocou uma cartografia simbólica por outra, onde os limites são moldados por outras dinâmicas culturais, sociais e discursivas diferentes daquelas que ela frequentava no Norte. É por isso que a personagem ao adentrar nesse novo espaço, os outros a reconhecem como uma pessoa estranha, alheia ainda nessa cartografia simbólica.

Não tenho nem ideia de quantos homens me olharam. Perplexa, fiquei vendo a bagunça daqueles que se mexiam ao ritmo do *bembé*. Um, dois, três e pula, *butín*, *butero*, *tabique y afuero*. Eu devia estar com olho que nem de peixe observando aquilo, ninguém ficava sentado, aquela música é dançada na ponta do pé, Teresa, na ponta do pé, se não, se não, não é

possível dar o pulinho e o pulinho não pode faltar, se não fica tudo que nem uma natureza-morta ou então parece a valsa dançada pelos paisás. (Caicedo, 2014, 104).

María del Carmen descreve, neste fragmento, como a salsa é dançada. Além disso, apresenta de forma detalhada como obtém aprovação dos outros. Dessa forma ela integra-se a essa nova comunidade, pois, ao aprender a dançar uma música como a salsa ela conseguiu se apropriar dos códigos simbólicos e sócios culturais das pessoas que fazem parte dessa cartografia simbólica.

Esse fragmento também serve para refletir como o discurso de María del Camen muda ao configurar-se como uma narrativa mais fluida e rítmica, que descreve o modo de dançar, e as descrições e o pensamento da personagem se fundem e misturam-se com frases e gírias relacionadas com o gênero musical da salsa ou com as letras das próprias músicas. Com isso, Caicedo não apenas consegue materializar o deslocamento espacial e musical dentro do universo ficcional da obra, mas também gera um deslocamento discursivo dentro da estrutura da própria narrativa e de seu ritmo narrativo. Deve-se enfatizar que o Sul, onde nesse momento encontra-se a personagem principal do romance, é descrito como o espaço de um estrato socioeconômico diferente daquele do Norte:

A música soava numa casa, não de ricos, do outro lado da rua que eu já pretendia atravessar, lá onde termina Miraflores.

Não sei como se chama o bairro do outro lado, vai ver que nem tem nome, que as pessoas que moram ali tenham decidido chamá-lo também de

Miraflores, mas não, não é; são casas esparramadas pela montanha, com jovens que não estudam no San Juan Berchmans, que não ficam trancados [...]. (Caicedo, 2014, 103).

Se no Norte as referências eram para grupos e cantores de rock, no Sul, as referências eram sobre canções e cantores de salsa como Rubén Blades, Richie Ray, Bobby Cruz, Eddy Palmieri, Celia Cruz, Willie Colón, Cheo Feliciano, entre outros. Já não existiam frases com origem inglesa, mas sim expressões coloquiais próprias desse estrato socioeconômico: “tranquilo”, disse o Tuercas, “eu conheço o cara, não é Ruben? Beleza?” “Beleza” disse ele. “Beleziíssima?” “Beleziíssima”, respondeu. “Cabeça feita?” “Cabeça feita!” “Doidão?” “Doidiíssimo!” (Caicedo, 2014, 133). São essas frases coloquiais que representam o discurso cotidiano dos jovens que habitam esse espaço da cidade, frases que não aparecem na narrativa quando a ação só ocorria no Norte, de modo que há também uma diferenciação discursiva entre os jovens do Norte e os do Sul e isso se reflete nos diálogos e nas formas expressivas de cada um dos personagens.

María del Carmen continuará com seu objetivo de ser o centro de atração das festas, mas desta vez do outro lado da cidade e ao ritmo das canções da salsa. Da mesma forma que aconteceu no Norte da cidade, ela terá experiências sexuais, estabelecerá relacionamentos amorosos e, às vezes, dançará e cantará sob a influência de drogas. Seu objetivo de ser a garota mais festeira da cidade e quebrar os padrões de vida de sua classe social a levará ao ato mais subversivo a esse respeito: praticar prostituição.

Isso demonstra, como citado anteriormente, que a narradora-personagem e sua relação com os espaços da cidade, principalmente com os espaços público e privado, são condicionadas por sua atitude subversiva, seu interesse em desfrutar ao máximo a música, as festas e experimentar, radicalmente e sem imposições, sua sexualidade e os prazeres que lhe proporciona a vida noturna. Ela está consciente do grau de subversão que suas decisões acarretaram e é por isso que em um fragmento do romance ela chega a expressar: “Como é que uma ex-aluna do Liceo Benalcázar acaba virando puta?” (Caicedo, 2014, 195).

No que diz respeito ao espaço privado ou *el adentro*, em outro fragmento da narrativa, é possível verificar como María del Carmen mantém o sentimento de rejeição e sentimentos negativos em relação à casa da família, uma vez que ela já assumiu a prostituição e visita a casa dos pais, deixando claro que a casa da família não era mais um lugar para ela: “Ofereceram-me almoço e até a possibilidade de tirar um cochilo se eu quisesse, mas não aceitei: não teria suportado uma tarde de domingo inteira naquela casa” (Caicedo, 2014, 194). Nesse ponto, a protagonista do romance de Caicedo permanece consistente e fiel, do começo ao fim, à subversão dos valores de sua classe econômica e social. O seu objetivo de ser “a alma da festa” e expressar a sua sexualidade e desejos foi realizado por ela, como o autor havia proposto desde o início: de maneira radical e extrema.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de nossa análise do romance de Caicedo foi possível perceber como ele é marcado por uma “estética narrativa do deslocamento”, isto é, dentro do argumento ficcional, como na estrutura e forma do texto, além de uma evolução, uma passagem de um espaço para outro, através de personagens que estão em constante viagem e movimento. Esse deslocamento ocorre em vários níveis: geográfico (de Norte a Sul da cidade); do discurso dos personagens (fala cotidiana, expressões idiomáticas e coloquiais da classe alta à fala dos habitantes das áreas periféricas); no gênero musical (do rock à salsa) e da estrutura interna da narrativa (de uma narrativa inicialmente lenta, quando as ações ocorrem no Norte, a uma narrativa rápida e fluida, quando a personagem principal já está no Sul da cidade).

Também estabelecemos um diálogo entre o que Caicedo propõe para a sua personagem principal com o que Manuel Delgado e Yi-Fu Tuan expressam em seus trabalhos, ao considerar os diferentes espaços da cidade como “espaços comportamentais e sociais”, partindo das experiências e sensações dos moradores.

Se o espaço público mencionado por Delgado, ou seja, as ruas, os espaços abertos, no qual se está em contato permanente com pessoas desconhecidas, pode ser um lugar ameaçador por possibilitar eventos imprevisíveis, para María del Carmen esse espaço público, que é onde as festas acontecem, e cuja representação desloca-se para o âmbito de um espaço de proteção, em

que ela se sente admirada pelo olhar e pela aprovação dos estranhos que veem nela uma autêntica amante das festas e uma dançarina incansável.

Por outro lado, o espaço privado, associado a lugares como a casa, o lar, que normalmente geram sentimentos de segurança, proteção e estabilidade, para María del Carmen, a casa de seus pais na qual morava inicialmente gera repulsa, rejeição, a sensação apinhamento, como propõe Yi-Fu Tuan, consolidando experiências de privação da liberdade. Esse sentimento de rejeição e não identificação com a casa da família é baseado na experiência, pois ela vê nos pais e na família a imposição dos valores sociais e comportamentais que ela deseja subverter, dos quais deseja rebelar-se e libertar-se.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amendola, Giandomenico. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea* Trad. Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic. Madrid: Celeste ediciones, 2000.
- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Caicedo, Andrés. *Viva a música!* Trad. Luís Reyes Gil. Rio de Janeiro: Radio Londres, 2014.
- Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Silva, Armando. *Imaginaris urbanos*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998.
- Tuan, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.