

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO ACADÊMICO**

ANDRÉS ELOY PALENCIA SAMPAYO

**Ossons da cidade:
discurso e representação da cidade de Cali no romance
¡Que viva la música!, de Andrés Caicedo**

São Luís
2020

ANDRÉS ELOY PALENCIA SAMPAYO

**Os sons da cidade:
discurso e representação da cidade de Cali no romance
¡Que viva la música!, de Andrés Caicedo**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Cultura e
Sociedade, junto ao Programa de Pós-Graduação em
Cultura e Sociedade, do Centro de Ciências
Humanas, da Universidade Federal do Maranhão.

Financiadora: Organização dos Estados Americanos /UFMA
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Navarrete Tolomei
Coorientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

São Luís
2020

ANDRÉS ELOY PALENCIA SAMPAYO

**Os sons da cidade:
discurso e representação da cidade de Cali no romance
¡Que viva la música!, de Andrés Caicedo**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade, junto ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, do Centro de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Maranhão.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Cristiane Navarrete Tolomei
Universidade Federal do Maranhão
Orientadora

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal
Universidade Federal do Maranhão
Coorientador

Prof.^a Dr.^a Cintia Camargo Vianna
Universidade Federal de Uberlândia.
Membro Externo

Prof.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa
Universidade Federal do Maranhão
Membro Interno

A mis padres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida e oportunidades que me foram concedidas durante meu caminhar.

Aos meus pais e minha família pelo apoio incondicional, afeto e amor.

À UFMA e ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (PGCULT), seu corpo docente e administrativo, pelo acolhimento, conhecimento compartilhado e pelo auxílio com bolsa de estudo.

Agradeço ao Grupo Coimbra e à Organização dos Estados Americanos (OEA) pela oportunidade de estudar no Brasil.

A minha orientadora, Professora Cristiane Navarrete Tolomei, e meu coorientador, Professor Ricieri Carlini Zorzal, por me conduzirem na trajetória da minha investigação, por acreditarem sempre em meu tema de pesquisa e minha capacidade de trabalho.

Às professoras Cíntia Camargo Vianna e Márcia Manir Miguel Feitosa, que acompanharam a trajetória de minha pesquisa desde a elaboração do projeto com contribuições importantes ao estudo.

Aos amigos da casa de estudantes, da UFMA, Aristóteles, Diego, Max, Karina e Rogério, pela gentileza de receber-me nos meus primeiros dias na cidade, pela amizade sincera e pelos conselhos e orientações numa cidade que já não é mais alheia.

Aos meus colegas Rodrigo, Zita, Graciela, Javier, Nikita, Alex, Yenny, Williams, Marcela, Luis e Gloriana, pela parceria, amizade e apoio em nossa nova experiência no Brasil.

Aos meus colegas do PGCULT, Isaac, Kamila, Taynara, Danielle, Dorileine, Vander, Aremys, Rafael, María e Gabriel.

Às amigas Suellen e Viviane, por serem as pessoas que sempre estiveram comigo nos momentos de alegrias e dificuldades acadêmicas e pessoais. Obrigado a vocês por serem as pessoas maravilhosas que são comigo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), pelo auxílio para participação de evento no exterior, Universidade de Lisboa, sob o processo nº 00556/19.

Somos la nota melosa que gimió el violín.

Andrés Caicedo

RESUMO

Com o advento da formação das grandes cidades da América Latina, a partir da segunda metade do século XX, a vivência de seus habitantes foi modificada por dinâmicas sociais e culturais diferentes das áreas rurais e cidades pequenas nas quais estavam acostumados. 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. Na literatura, especificamente na narrativa literária, muitos escritores latino-americanos começaram a refletir essa nova realidade urbana como o caso do escritor colombiano Andrés Caicedo no romance *¡Que viva la música!* (1977). Posto isso, esta investigação tem 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 “espaço público” e “espaço privado”. Por conseguinte, analisa-se o papel do rock e da salsa no romance, a partir de uma dinâmica de contraposição, como expressões musicais ligadas à vida urbana e que contribuem na construção de identidades culturais vinculadas aos diferentes estratos da cidade (centro e periferia). Ao mesmo tempo, verifica-se como essas duas expressões musicais são utilizadas pelo autor como um instrumento narrativo para discutir questões étnicas (branca-europeia e mestiça-latino-americana), culturais (rock, salsa, indústria da música, cultura de massa), políticas (subalternidade da Colômbia às políticas impostas pelos EUA) e socioeconômicas (a classe rica tradicional que mora no Norte da cidade e os pobres que moram na periferia). Para isso, utiliza-se como referencial teórico as considerações de José Luís Romero (2001) sobre a conformação das grandes cidades da América Latina; Giandomenico Amendola (2000) sobre noções de “cidade pós-moderna”, “intercâmbio simbólico” e “simulação”; o estudo do espaço público e privado, no contexto do urbano, desenvolvido por Manuel Delgado (2007); o da “cartografia simbólica” ou “território diferencial”, de Armando Silva (1998); a geografia humanista cultural nas noções de “espaço” e “lugar”, de Yi-Fu Tuan (1983); as propostas teóricas de Michel de Certeau (2000) acerca da “cidade como texto” e “o fazer” a partir das ações cotidianas; Stuart Hall (2006) a respeito das identidades culturais no contexto da globalização e a pós modernidade, entre outros. Por fim, esta pesquisa alicerça-se em uma metodologia de cunho bibliográfico e a análise do romance é feita através do método hermenêutico interpretativo aplicado ao texto literário.

Palavras-chave: Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*, Cidade, Discurso, Música, Representação.

RESUMEN

Con el advenimiento de las grandes ciudades en América Latina, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la vivencia de sus habitantes fue modificada por dinámicas sociales y culturales diferentes de las áreas rurales e pequeñas ciudades a las que estaban habituados. La migración de las personas a las grandes ciudades creó una sobrepoblación y espacios socioculturales heterogéneos, donde las personas expresan formas diversas de habitar, representar y de identificarse con el espacio urbano. En la literatura, específicamente en la narrativa literaria, muchos escritores latinoamericanos comenzaron a reflejar esa nueva realidad urbana como es el caso del escritor colombiano Andrés Caicedo en la novela *¡Que viva la música!* (1977). Expuesto eso, esta investigación tiene como objetivo analizar la representación de la ciudad de Cali, Colombia, en la novela Caicedo, teniendo en cuenta las expresiones, sensaciones y la socialización que los personajes manifiestan en relación con cada uno de los espacios de la ciudad, especialmente en la relación entre “espacio público” y “espacio privado”. En consecuencia, se analizará la función del rock y la salsa dentro de la novela, a partir de una dinámica de contraposición, como expresiones musicales vinculadas a la vida urbana y que contribuyen a conformar identidades culturales vinculadas a los diferentes estratos de la ciudad (centro y periferia). A su vez, será verificado como estas dos expresiones musicales son expuestas por el autor como instrumento narrativo para discutir cuestiones étnicas (blanca-europea y mestiza-latinoamericana), culturales (el rock y la salsa, la industria musical, la cultura de masas), políticas (subalternidad de Colombia a las políticas impuestas por EEUU) y socioeconómicas (la clase rica tradicional que viven en el norte de la ciudad-y los pobres que viven en comunidades periféricas). Para esto, se utilizará como referencial teórico las consideraciones de José Luis Romero (2001) sobre la conformación de las grandes ciudades de América Latina; Giandomenico Amendola (2000) sobre las nociones de “ciudad posmoderna”, “intercambio simbólico” y “simulación”; el estudio del espacio público y privado, en el contexto urbano, desarrollado por Manuel delgado (2007); el de “cartografía simbólica” o “territorio diferencial”, de Armando Silva (1998); la geografía humanista cultural en las nociones de “espacio” y “lugar”, de Yi-Fu Tuan (1983); las propuestas teóricas de Michel De Certeau (2000) acerca de “la ciudad como texto” y “el hacer” a partir de las acciones cotidianas; Stuart Hall (2006) en lo que se refiere a las identidades culturales en el contexto de la globalización y la posmodernidad, entre otros. Por último, esta pesquisa se fundamenta en una metodología de tipo bibliográfica y el análisis de la obra se realiza a través del método hermenéutico interpretativo aplicado al texto literario.

Palabras claves: Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*, Ciudad, Discurso, Música, Representación.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 HISTÓRIA E FICÇÃO: A CONFORMAÇÃO DAS GRANDES CIDADES NA AMÉRICA LATINA E SUAS REPRESENTAÇÕES NA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA.....	15
2.1 A conformação das grandes cidades na América Latina.....	15
2.2 A representação das grandes cidades na narrativa hispano-americana.....	20
3 TRANSITANDO A CIDADE NARRADA: A CONFORMAÇÃO DA CIDADE DE CALI EM;QUE VIVA LA MÚSICA!	33
3.1 Abordagens teóricas sobre cidade e o urbano, espaço e lugar.....	33
3.2. Discursos, representações e identidades na cidade narrada em <i>¿Que viva La música!</i>	47
4 QUANDO A MÚSICA É MAIS DO QUE SOM: A REPRESENTAÇÃO DO ROCK E DA SALSA COMO DISCURSO SOCIAL, POLÍTICO, CULTURAL E ÉTNICO EM;QUE VIVA LA MÚSICA!.....	63
4.1 A rebelião dos jovens: a assimilação do rock na sociedade de Cali.....	64
4.2 <i>Y la rumba llegó al barrio</i> : a salsa como expressão sociocultural do bairro latino e sua inserção na sociedade de Cali.....	68
4.3 Rock e salsa no romance <i>¿Que viva la música!</i> como expressão da dinâmica política, econômica, social, cultural e étnica em Cali.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	111

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, no mundo, é considerada natural a convivência das pessoas em grandes aglomerados urbanos, compartilhando culturas, histórias, memórias, vivências e, sobretudo, as condições socioeconômicas, as quais dão conformidade, em geral, à desigualdade social e à subalternidade de alguns estratos da sociedade. Ademais, a cidade, como um espaço populoso e heterogêneo, marca a realidade da América Latina a partir do século XX, quando começou o desenvolvimento industrial e comercial e, por consequência, o processo de massificação e transformação das cidades dessa parte do continente americano, registrando crescimentos exponenciais e desenfreados, tanto em relação ao número de habitantes quanto ao uso do espaço geográfico (ROMERO, 2001).

Após a industrialização de várias cidades da América Latina, foi amplamente divulgada a ideia de que o progresso social e econômico só seria possível dentro desses espaços urbanos, onde se concentravam o poder político e econômico, de modo que, a partir da segunda metade do século passado, ocorre um êxodo em massa de pessoas que deixaram o campo para estabelecer-se nas grandes cidades. Esse fato causou uma situação incontrollável diante de qualquer tentativa de planejamento urbano, uma vez que a superpopulação das cidades trouxe novas estruturas sociais, novos espaços de convivência, a conformação de identidades urbanas e expressões culturais diversas e heterogêneas que, por sua vez, modificaram os modos de vida das pessoas e os modos de relacionar-se entre si e com o espaço urbano.

Essas mudanças são radicalizadas ainda mais na contemporaneidade, especialmente a partir dos anos 1970, com o desenvolvimento tecnológico e o surgimento de mídias como o rádio, o cinema e a televisão, os quais criaram novas formas de inter-relação social, novas formas de consumo da cultura e acesso imediato às informações globais. Em virtude disso, esse desenvolvimento tecnológico propiciou o debate sobre a ruptura com algumas ideias da modernidade como as noções de progresso, narrativas totalizantes, ordem e controle, originando, assim, o termo “pós-modernidade” para referir-se às novas relações sociais, políticas e culturais que passavam a manifestar-se na sociedade, resultando no que Giandomenico Amendola (2000) denomina de “cidades pós-modernas”.

As cidades, no contexto da pós-modernidade, caracterizam-se por apresentarem espaços onde 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. Desse modo, na cidade pós-moderna, as relações entre as pessoas são marcadas pela troca de bens simbólicos, ao contrário da cidade moderna, na qual as relações eram dominadas pela troca econômica e financeira, isto é, a cidade é chamada de pós-moderna, porque os paradigmas da modernidade, suas histórias e sua concepção totalizadora da realidade já perderam validade, entrando em colapso, por consequência, sendo necessário ir além da objetivação de um fenômeno que deve ser entendido a partir das múltiplas imagens, metáforas e psicologia de seus habitantes (AMENDOLA, 2000).

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. Do 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”, todavia, ganharam maior destaque nas narrativas da nova geração de escritores latino-americanos, agrupados sob o nome de geração “*Pós-boom*”, a qual rompeu com o modelo tradicional de romance como gênero literário, no uso da fragmentação, da colagem e do hibridismo discursivo, como uma nova forma de construção narrativa para distanciar-se da visão do maravilhoso real como forma de representar a realidade e as cidades da América Latina.

Essa nova geração, que surge no auge do desenvolvimento tecnológico e que se forma dentro do contexto das grandes cidades, representa a vida urbana por meio de novas perspectivas, já que as formas de abordar e consumir as expressões culturais eram diferentes e isso refletia nas obras literárias. 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 universal, manifestada 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. No entanto, 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 época no contexto da cidade de Cali.

No romance *¡Que viva la música!*, Caicedo se utiliza de uma multiplicidade de discursos, partindo de expressões musicais como o rock e a salsa, referências à cultura de massa, expressões coloquiais dos jovens e o discurso político, para desenvolver um tecido narrativo complexo que aborda essa realidade urbana na qual as dinâmicas são igualmente complexas. Nesse sentido, é primordial verificarmos no romance os diversos discursos que representam os diferentes lugares da cidade narrada, de acordo com binômios norte/sul, centro/periferia, internacional/popular-regional, rico/pobre.

Para analisar a teia discursiva no romance, a abordagem é interdisciplinar, tomando como ferramentas várias teorias como os estudos atuais da cidade e do urbano, a análise do discurso, os estudos culturais e o discurso musical como expressão sociocultural e sua inserção em textos literários. Logo, verifica-se como, através desses discursos, a cidade de Cali foi representada no texto narrativo e como os discursos dos personagens, suas impressões, suas ações e o discurso musical deram conformação e significados ao texto literário.

Devido ao exposto, além desta introdução, o trabalho foi dividido em mais 3 capítulos. No decorrer do segundo capítulo, mais especificamente, na primeira seção, apresenta-se um breve percurso sócio-histórico sobre a conformação das grandes cidades da América Latina, tendo como referência bibliográfica principal o livro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (2001), de José Luís Romero. Esse percurso histórico se inicia nas últimas décadas do século XIX até o século XX, quando as cidades se tornaram superpovoadas e adquiriram as dimensões sociais, culturais e políticas conhecidas na atualidade. Em seguida, em uma segunda seção, discute-se como a cidade foi representada dentro da narrativa hispano-americana, enfatizando aquelas produzidas na segunda metade do século XX, sobretudo, os anos 1960 e 1970. Essa seção mostra como as transformações das cidades na América Latina tiveram sua respectiva representação na literatura, tendo em conta que, à medida que a realidade e a vida urbana se alteravam, as formas narrativas de abordagem e representação da cidade também foram renovadas e adaptadas a essas mudanças. Ao mesmo tempo, será apresentada uma breve contextualização da vida e da obra de Caicedo, sua participação na vida cultural de Cali e da literatura colombiana, bem como vários eventos sócio-históricos regionais e mundiais que influenciaram a juventude de sua geração.

Já no terceiro capítulo desta investigação, em um primeiro momento, apresenta-se as diferentes perspectivas teóricas sobre a cidade e o urbano, que servem como suporte teórico para a análise do romance no que se refere à representação dos espaços da cidade, seus discursos, seus elementos culturais e simbólicos. Noções como “cidade pós-moderna”, “intercâmbio simbólico” e “simulação”, propostas por Giandomenico Amendola (2000); o estudo do espaço público e privado, ou “o interior” e “o exterior”, no contexto do urbano, desenvolvido por Manuel Delgado (2007); o da “cartografia simbólica” ou “território diferencial”, de Armando Silva (1998); a geografia humanista cultural, sobretudo, as noções de “espaço” e “lugar”, de Yi-Fu Tuan (1983); e as propostas teóricas de Michel de Certeau (2000) acerca da “cidade como texto” e “o fazer” a partir das ações cotidianas.

Em uma segunda seção, dentro ainda do segundo capítulo, começa a análise do romance *¡Que viva la música!*, de acordo com a representação da cidade de Cali, observando os diferentes espaços percorridos por seus personagens, bem como os discursos utilizados nesses espaços. Através das noções de “espaço público” e “espaço privado”, proposto por Manuel Delgado (2007), verifica-se como se configuram, dentro do romance, espaços como a rua, a casa da família e a casa das festas frequentados pela personagem principal María del Carmen Huerta. Ademais, a noção de “intercâmbio simbólico”, proposta por Amendola (2000), serve para apresentar a dinâmica dos personagens marcada pela troca de bens culturais. Em vista disso, observa-se as interações entre rock e salsa como expressões socioculturais, como também a fala cotidiana das classes sociais ricas e a da periferia, o inglês como língua associada ao rock e referências a cantores, ao cinema e à dança como forma de intercâmbio e manifestação do corpo na cultura, assim, constituindo um espaço simbólico, cultural e discursivo a partir do qual a cidade é projetada.

Do mesmo modo, a noção de “cartografia simbólica”, de Armando Silva (1998), e da “cidade como texto”, de Michel de Certeau (2000), são importantes para entender a trajetória do centro para a periferia realizada pela personagem María del Carmen Huerta que, mais do que um deslocamento territorial, torna-se uma cartografia simbólica construída no andar cotidiano pela cidade de Cali. Logo, no trânsito da personagem de um espaço ao outro, verifica-se um deslocamento que é marcado por interesses simbólicos e culturais na cotidianidade da cidade. Nesse sentido, a música tem um papel preponderante, porque o rock é associado às classes altas, que moram no Norte da cidade, e a salsa, aos setores da periferia empobrecida, que moram no Sul, isto é,

estabelece-se uma distinção espacial, cultural, social e econômica da população que, para a personagem María del Carmen, representa duas manifestações e discursos musicais diferentes, bem como a descoberta de símbolos culturais divergentes.

No quarto e último capítulo, trata-se da análise do discurso musical no romance de Caicedo, propondo o rock e a salsa como expressões socioculturais compostas por diferentes símbolos que, através de seus discursos, criam imaginários sociais e culturais na medida em que expressam modos de vida, e criam identidades nos diferentes estratos da cidade. Nos dois momentos iniciais, realiza-se um breve percurso histórico da origem e conformação da salsa e do rock, como gêneros musicais, e sua penetração na sociedade colombiana, especialmente, na cidade de Cali. Ressalta-se que apresentar essa história sobre como esses estilos musicais foram criados e como se deu sua recepção na América Latina, sobretudo, na Colômbia, permite compreender mais claramente por que a salsa alcançou maior identificação nos setores periféricos das classes economicamente mais pobres e o rock tem mais seguidores nas classes média e alta da sociedade. Além disso, analisa-se o papel dessas duas expressões musicais como discurso sociocultural, ideológico e político que, por sua vez, encontram-se ligadas ao processo de conformação de identidades culturais no contexto da globalização e da pós-modernidade (HALL, 2006). Ainda no quarto capítulo, apresenta-se como a salsa e o rock, tanto na sua própria história como nas letras, são utilizadas, por Andrés Caicedo, como instrumentos para refletir a relação de subordinação da Colômbia diante das políticas impostas pelos EUA, o crescimento de uma sociedade de consumo e da cultura de massa, a desigualdade econômica, diante da dinâmica da cidade, e a conformação de uma identidade ancorada nas classes empobrecidas em contraposição aos valores das classes ricas em Cali.

Enfim, o romance *Que viva la música!*, que constitui o objeto de análise desta investigação, é considerado o trabalho narrativo que marcou o antes e o depois do tema da cidade na literatura colombiana, daí a importância de revisá-lo neste estudo.

2 HISTÓRIA E FICÇÃO: A CONFORMAÇÃO DAS GRANDES CIDADES NA AMÉRICA LATINA E SUAS REPRESENTAÇÕES NA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA

2.1 A conformação das grandes cidades na América Latina

Atualmente, a cidade, de grandes dimensões físicas e com um número significativo de habitantes, faz parte da realidade da maioria dos países desenvolvidos e aqueles conhecidos como países em desenvolvimento, na qual a paisagem e o imaginário estão naturalmente ligados ao cotidiano de seus habitantes. O que surgiu como um projeto de modernidade, que tinha como aspecto central o desenvolvimento industrial e tecnológico, é hoje uma realidade de transformações estruturais, mas, sobretudo, culturais e comportamentais, todavia, nem sempre foi assim.

A partir da década de 1880, as cidades começam um processo de transformação tanto na fisionomia quanto nos costumes, porém, as mudanças ocorreram de forma setorializada, já que foram apenas algumas cidades que conseguiram transformar-se ou tornar-se centros financeiros e de produção por interesse do mercado econômico internacional, por exemplo, na América com os Estados Unidos, na Europa com a Inglaterra e na Ásia com o Japão. Contudo, com o saturamento da produção interna desses países industrializados e economicamente dominantes, eles necessitavam de outros centros de produção para se abastecerem, dessa forma, influenciaram e determinaram os meios de produção nos países ainda não desenvolvidos (ROMERO, 2001).

Especificamente, no ano de 1898, ocorreu um fato decisivo para os efeitos da influência norte-americana sobre os países da América Latina ao longo do século XX. Naquele ano, com o apoio dos Estados Unidos, o Panamá conseguiu separar-se da Colômbia, o que permitiu que, no início do século passado, o Panamá cedesse o controle ao país norte-americano do Canal, que é uma rota de navegação comercial privilegiada, já que está localizada entre os oceanos Pacífico e Atlântico. Isso permitiu que os Estados Unidos tivessem uma poderosa relação comercial com o resto do mundo e, sobremaneira, com os países do resto da América, iniciando assim sua visão hegemônica em relação ao resto do continente.

Esse tipo de acontecimento é o que Romero chama de “ações indiretas”, uma vez que não foram impostas nem por métodos militares nem por intervenções diretas, mas impondo políticas de produção nos países latino-americanos que privilegiava os

EUA e demais países ricos, com a cumplicidade de atores internos de cada um dos países desta parte do continente, tornando-se um território que precisava ser desenvolvido industrialmente para satisfação externa (ROMERO, 2001).

Para essas ações indiretas, as potências estrangeiras precisavam de grandes empresas produtoras e uma classe empresarial estrangeira que exploraria os recursos dos países da América Latina, de acordo com seus critérios e necessidades econômicas, ou seja, era uma maneira de intervir sem ocupação militar, mas através da imposição econômica e produtiva. Assim, as famílias tradicionais e ricas da América Latina estavam mudando à medida que essa nova realidade as envolvia e novas gerações que nasceram, cresceram e se formaram sob o *slogan* de que o progresso para os países latino-americanos estava nos EUA e nos países europeus passaram a imitá-los nos valores, na cultura, na moda, na arquitetura etc. As antigas cidades coloniais foram então cada vez mais transformadas para se aproximarem, principalmente, às metrópoles europeias, tendo como destaque a cidade de Paris, a qual despertou admiração, tornando-se um modelo em relação à sua estética urbana e cultural, pois, segundo Romero (2001), Paris deixou de ser uma cidade medieval para tornar-se uma metrópole moderna, onde é possível encontrar grandes teatros, monumentos, praças, avenidas etc., com uma estética deslumbrante.

Já entrando no século XX, várias cidades da América começaram a crescer tanto em relação ao território quanto à população, destacando as cidades portuárias que, devido a sua localização, cresceram rapidamente, além da comunicação financeira ser mais direta e as trocas comerciais internacionais muito mais dinâmicas. Nessas cidades não só a economia dos portos se desenvolveu, como, além do intercâmbio financeiro e econômico, houve também intercâmbio social e cultural, uma vez que a população de ascendência africana, numerosa em virtude do tráfico de escravos, trocava, além dos produtos, sua cultura com europeus e americanos, criando nessas cidades um tipo de sincretismo cultural e social que colocou em crise os valores nacionais e autóctones dos setores mais conservadores da época.

Muitas cidades, a partir de 1920, começaram a ultrapassar um milhão de habitantes, um crescimento exponencial, levando em conta o número de pessoas que havia nas cidades nas décadas finais do século XIX. À medida que as cidades se desenvolveram na esfera industrial e econômica, novas dinâmicas foram surgindo e novas relações de poder foram criadas. A relação entre poder econômico e poder político estava se tornando cada vez mais estreita. Nas capitais, essa relação de poder foi

traduzida em uma dinâmica de interesses na tomada de decisões que privilegiavam tanto o capital externo como interno. No entanto, as transformações das cidades latino-americanas não ocorreram simultaneamente em todas as cidades: enquanto algumas cresceram e se desenvolveram rapidamente, outras ficaram estagnadas, pois suas particularidades não conseguiam responder às demandas dos mercados financeiros internacionais. Portanto, esse crescimento desigual gerou dois mundos: o da província e o das grandes cidades. Aqueles que viviam nas províncias começaram a ouvir sobre o que estava acontecendo nas cidades, seus modos de vida, suas características urbanas e arquitetônicas, e muitos habitantes provincianos começaram a admirar e desejar a vida nas cidades como um espaço que permite melhores oportunidades e onde o modo de vida se tornaria muito mais atraente devido aos diferentes locais de entretenimento que nelas estavam surgindo.

Dentro da grande maquinaria urbana, havia novos e muitos intermediários entre o capital econômico e as pessoas como os bancos, os centros financeiros, o poder político e as indústrias que representavam meios de intermediação os quais propiciavam a possibilidade de melhoraria na condição econômica, claro, dependendo da capacidade e da astúcia das pessoas para se inserirem nos espaços de poder econômico que operavam na cidade. Todo esse centro de poder econômico, criado nas grandes cidades nas primeiras décadas do século XX, produziu a consolidação de uma nova burguesia, um grupo social não só associado ao poder econômico, mas também ao poder político. Essa nova burguesia herdou riquezas da época quando o destaque econômico estava nas zonas rurais e tiveram que abandonar os velhos costumes para incorporar-se aos mecanismos do "progresso".

A partir da imitação europeia da nova burguesia, surgiram espaços para o desfrute e entretenimento desta classe social e econômica como salões de dança, teatros, restaurantes, bares etc. Ademais, o interesse, especialmente pelo modelo francês urbano e arquitetônico, dominou o gosto da burguesia para embelezar suas casas e seus bairros. É óbvio que nem todos tinham a capacidade econômica de pagar pelos custos econômicos que isso implicava e apenas parte da classe rica e da nova burguesia teve acesso a tal condição. Assim, quem morava nas cidades com recursos econômicos limitados só poderia contentar-se com a construção de casas precárias, resultando em muitas cidades um processo urbano dispar que se refletiu também em suas estruturas físicas.

Com a chegada dos anos 1930, ocorreu uma série de eventos dentro de um contexto global que afetou a América Latina e suas cidades, por exemplo: a Europa estava passando pela Era Pós-Primeira Guerra Mundial, que deixou resultados devastadores para todos, perdedores e vencedores, de modo que o enfraquecimento do mercado financeiro europeu e americano contribuiu para a crise na América Latina; e os EUA vivia a queda da bolsa de 29, responsável por afetar a economia mundial. Das áreas mais afetadas no continente latino-americano, destacam-se as áreas rurais, nas quais enfrentavam dificuldades graves, obrigando a população a migrar para as áreas urbanas, uma vez que, mesmo com crise, ainda sobreviviam em virtude do desenvolvimento industrial, tornando-se a única esperança de progresso e melhoria para aqueles que moravam nas pequenas cidades e no campo. Desse modo, dá-se início ao êxodo do campo para a cidade, responsável por transformar completamente a fisionomia das cidades da América Latina: esses espaços “dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos incomunicados y anómicos. La anomia empezó a ser también una característica del conjunto”¹ (ROMERO, 2001, p. 322).

Produto da superpopulação das cidades e da expansão do mercado econômico e da cultura de consumo, novas formas de trabalho surgem e seduzem muitos dos habitantes das áreas rurais, convencidos pelos meios de comunicação como o rádio e a televisão a acreditarem que a cidade é símbolo de progresso social e econômico, a qual possibilitaria uma possível melhora de vida. Muitos foram seduzidos pelo encanto das múltiplas oportunidades de progresso oferecidas pelas grandes cidades e chegaram a ela com poucos recursos econômicos. Alguns não só foram seduzidos pelas oportunidades do trabalho urbano, mas também pelos modos de vida das cidades, os prazeres de uma vida cheia de lugares de diversão e cheios de pessoas, bares, cinemas, teatros, bordéis, salões de festas, eventos esportivos e musicais, que eram atrações mais do que suficientes para um habitante do interior decidir-se por migrar para a área urbana. Logo, a partir da migração de 1940, muitas cidades tinham mais de um milhão de habitantes e cidades como São Paulo, Cidade do México, Buenos Aires e Rio de Janeiro, já em 1970, ultrapassavam os seis milhões de habitantes.

Especificamente na Colômbia, Cali, a capital do “departamento” (equivalente ao estado no Brasil), localizada na região sul do Valle del Cauca, entre a cordilheira

¹ “deixaram de ser estritamente cidades para se tornarem uma justaposição de guetos incomunicáveis e anônimos. A anomia também começou a ser uma característica do conjunto” (Tradução nossa).

ocidental e a cordilheira central da região Andina, era, devido às condições territoriais, no período colonial e nas décadas posteriores, uma cidade produtora de cana-de-açúcar, portanto, responsável por formas de trabalho que incentivaram a presença de escravos da África (ULLOA, 1992). Após a independência e a posterior abolição da escravatura, a população africana espalhou-se por todo o país, preservando em grande parte sua influência cultural na região. Já no século XX, a cidade de Cali chegou a ser povoada e depois urbanizada como resultado da migração, especialmente, dos camponeses fugindo da violência ocorrida em outras regiões do país nos anos 1940 e 1950, onde fatores políticos e o uso da força, os obrigaram a migrarem para as áreas urbanas nas quais eram necessárias mão de obra para as novas usinas de açúcar e indústrias de café que surgiram e se desenvolveram nos anos 1960 e 1970 (WAXER, 2000).

Dessa forma, e com o avanço do capitalismo em Cali, inicia-se um processo de urbanização desigual e díspar, em que alguns, seja com a proteção institucional e governamental ou com a herança dos latifundiários e das oligarquias da cidade, construíram centros urbanos com todo o seu patrimônio; enquanto outros, como os camponeses migrantes, construíram espaços de convivência na periferia sem qualquer ajuda oficial, em terras impróprias para a construção, com serviços e condições muito precárias.

Como resultado do excesso de superpopulação, as mudanças nas cidades não foram apenas do ponto de vista numérico, mas também qualitativo. Surgem espaços sociais e culturais muito diversos entre si, onde cada um deles tinha suas próprias dinâmicas culturais e criava suas próprias expressões identitárias, de acordo com suas realidades e suas condições de vida. As classes populares estavam aumentando, produzindo uma divisão entre os habitantes que desfrutavam dos privilégios do bom status socioeconômico, daqueles que lutavam para sobreviver em condições de precariedade econômica, entre violência e criminalidade.

Com a expansão industrial e econômica, as grandes cidades demandavam uma massa laboral, surgindo assim novas formas de emprego que não existiam antes: os proletários industriais, a indústria manufatureira e o pequeno comerciante. Além disso, havia outras dinâmicas sociais que estavam relacionadas ao acesso fácil e rápido ao capital, vinculadas à ilegalidade, como a criminalidade, prostituição, tráfico de drogas e outras atividades ilícitas.

Sendo as grandes cidades os lugares onde estavam os principais centros financeiros, a acumulação de capital econômico e bens materiais constituía um dos

grandes objetivos para as pessoas que ali moravam. O dinheiro foi se acumulando nas mãos daqueles que conseguiam acessá-lo, por meio de relações diretas com o poder político e econômico ou através da ilegalidade. Por conseguinte, o capital econômico das cidades modernas estava acessível a uma minoria e aqueles que foram relegados tiveram que encontrar uma maneira de sobreviver em uma cidade que regularmente promoveu o individualismo sobre a generosidade e o interesse econômico sobre o interesse humano, resultando em problemas sociais gravíssimos e desencantos em relação à falsa melhoria de vida na cidade, anunciada pelas mídias. A partir de então, as grandes cidades da América Latina aumentaram em termos populacionais, criando a desigualdade socioeconômica, dando lugar às cidades heterogêneas e, em muitos casos, caóticas que conhecemos hoje em dia.

Em vista disso, por meio desta breveapresentação sócio-histórica dos processos de transformação das cidades latino-americanas,é possível notar que foi o produto de um processo complexo,derivado de interessespolíticos, econômicos e sociais,o qual gerou novos padrões de conduta e vida, a criação de novos sujeitos sociais e identidades culturais, novos valores de convivência e a criação de espaços de entretenimento, bem como espaços para uma nova estrutura de intermediação entre o poder político-econômico e o cidadão. A esse ponto, especificamente, os escritores latino-americanos sentiram cada vez mais a necessidade de abordar o amálgama de culturas e questões socioeconômicas das grandes cidades nas suas obras com o intuito de refletir sobre as causas e consequências dessas transformações que passavam a afetar até mesmo a eles.

2.2 Arepresentação das grandes cidades na narrativa hispano-americana

A literatura, em maior ou menor grau, reflete e corresponde às necessidades, preocupações, eventos de seu tempo e momento de criação e de recepção da escrita. Assim, todo o processo que ocorreu nas cidades da América Latina, desde o final do século XIX, teve sua correspondente manifestação dentro das obras literárias, especialmente, nas obras narrativas.

Com o advento das grandes cidades, surgiram novas realidades, sujeitos sociais, identidades e imaginários urbanos que passaram a ser assuntos de reflexão da literatura, especificamente,na literatura hispano-americana. A cidade, da perspectiva com a qual é abordada, tem muitas nuances: cosmopolitismo, vida luxuosa, lutas políticas e sociais, violência, desigualdade, marginalidade, prazeres carnavais, solidariedade e injustiça. Há

quem opte por mostrar uma cidade mais exótica, deslumbrante em sua estética arquitetônica e urbana; há quem veja nela a degradação de valores como solidariedade, senso de comunidade e bons hábitos; há quem tente retratar a vida luxuosa e ostensiva de certos setores, que concebem a vida na cidade como prazerosa e cheia de oportunidades para viver experiências de diferentes tipos; e há também aqueles que concebem esses espaços com um sentido de estranheza onde o indivíduo se reconhece perdido entre a massa de pessoas. Desse modo, a cidade pode ser tratada com diferentes abordagens e representações na ficção que, desde o final do século XIX, como o caso do escritor e político cubano José Martí(1853-1895), o qual sendo parte do movimento pela independência de sua país, mostrou preocupação pelo crescimento e transformação das cidades, já que fragmentou a sociedade e a dissociou de seus valores tradicionais. Nesse aspecto, Julio Ramos (1989) comenta:

En Martí la ciudad aparecerá estrechamente ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáforas claves de la modernidad. La ciudad, para Martí y muchos de sus contemporáneos (particularmente, aunque no sólo los literatos) condensalo que podríamos llamar la catástrofe del significante. La ciudad, ya en Martí, espacializa la fragmentación - que ella misma acarrea- del orden tradicional del discurso, problematizando la posibilidad misma de la representación...²(RAMOS, 1989, p. 118).

Outro caso emblemático, nesse sentido, é o venezuelano Andrés Bello, que viveu na Europa em meados do século XIX e alertou como o avanço industrial nos países latino-americanos estava transformando a vida dos cidadãos. Ressalta Bello, em um de seus poemas mais conhecidos, “Silva a la agricultura de la zona tórrida” (1826), a necessidade de voltar a apossar-se de áreas rurais e abraçar os valores da vida em contato com a natureza, em oposição à vida urbana que estava se desenvolvendo na Europa e que era tão admirada nos países da América Latina. Com isso, nota-se que esse processo de massificação das cidades foi um fato conflitivo para muitos pensadores e escritores.

A grande cidade, como metrópole no século XIX, ainda não existia na América Latina, em virtude disso, nas obras narrativas oitocentistas, apareciam representações

²“Em Martí, a cidade estará intimamente ligada à representação do desastre, da catástrofe, como principais metáforas da modernidade. A cidade, para Martí e muitos de seus contemporâneos (particularmente, mas não apenas os escritores) condensa o que poderíamos chamar de catástrofe do significante. A cidade, já em Martí, espacializa a fragmentação - que ela mesma carrega - da ordem tradicional do discurso, problematizando a possibilidade mesma da representação ...” (Tradução nossa).

apenas de espaços que estavam começando a se transformarem e essa transformação era apresentada na narrativa do século passado de forma conflituosa entre os escritores: de um lado, os defensores; e do outro lado, aqueles que alertavam para o perigo da urbanização. Somente no século XX o tema da grande cidade se tornou interessante aos escritores hispano-americanos e, de acordo com Ainza (2000), a partir da década de 1920 que a cidade de grandes dimensões, como se conhece hoje em dia, apareceu como tema central nas obras da Hispano-América, representada, por exemplo, em obras como *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luís Borges; e *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal.

Uma das perspectivas que toma a cidade como mote e que teve grande força durante a primeira metade do século XX foi a visão dela como símbolo da civilização, retratada em trabalhos narrativos sempre em contraste com o campo, que passa a representar a barbárie e a vida incivilizada. A cidade é, então, um projeto civilizador que representa um avanço para a construção de uma sociedade ordeira e desenvolvida. Dentro dessa visão dicotômica do campo e da cidade estão os romances como *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos; e *La Vorágine* (1924), do colombiano José Eustasio Rivera (MARANTE, 2017). Essa visão dicotômica entre campo e cidade foi pioneira na obra *Facundo* (1845), do escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, a qual é uma descrição da vida social e política da Argentina de sua época, que tem alcance sociológico e histórico, pois oferece uma explicação do país fundada no conflito entre "civilização" e "barbárie", personificado respectivamente em áreas urbanas e rurais.

No entanto, essa visão da cidade como símbolo de civilização e progresso teria sua contrapartida em diversas propostas narrativas produzidas durante a primeira metade do século XX, nas quais a cidade já não é retratada como um espaço de realizações, e sim alienante, desumanizador, incontrolável, caótico, violento e desigual. Desde a Caracas de escritores como Adriano González León ou Salvador Garmendia; a cidade de Lima, representada por Júlio Ramón Ribeiro; a Bogotá de Manuel Mejía Vallejo e a Cidade do México de José Trigo e Carlos Fuentes, entre outros, tentaram mostrar as zonas marginais como reflexo do fracasso do projeto de modernização e progresso, apresentando o outro lado da cidade, o da miséria econômica, onde muitas pessoas viviam em condições precárias e que, no entanto, a partir desses espaços, criaram suas próprias identidades culturais e linguísticas. Nesse sentido, como Aínsa (2000, p. 28) menciona: “En América Latina la relación del escritor con la ciudad

parece no tener otra escapatoria que la de quedar atrapado en la espiral de la infamia que se hunde en el corazón de la misma urbe que habita”³.

Na literatura hispano-americana é possível encontrar o retrato das cidades a partir de uma perspectiva que se pode chamar de "a cidade imaginada" ou "a cidade sonhada". Seguindo a proposta de Aínsa, baseada na teoria fenomenológica de Bachelard sobre o espaço, a cidade é concebida como uma experiência interior vivida e fortalecida através da imaginação, dando lugar a uma visão alternativa ao tema da cidade na literatura. Trata, então, da criação de um espaço estético, internalizado e imaginário da criação de outra realidade, produto da inconformidade com o real, isto é, são cidades criadas que buscam a utopia não encontrada nas “cidades reais”.

Em virtude disso, encontra-se, em alguns escritores latino-americanos, os mitos fundacionais e o imaginário popular, que seriam os casos das cidades míticas, criadas dentro do texto ficcional como "Comala" do romance *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; "Macondo", em *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; ou "Santa María", em várias obras do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti. Daí a nomenclaturana literatura de "realismo mágico" ou “real maravilhoso”, já que são cidades fundadas a partir da ficção como busca de um espaço fundacional e utópico, distanciado da visão da cidade moderna e de seu desenvolvimento tecnológico e industrial, a qual não conseguiu efetivar o progresso prometido. Assim, esses autores buscaram elementos fundamentais das narrativas pré-hispânicas da tradição oral e dos elementos míticos da cosmogonia ancestral e da imaginação popular, para criar uma cidade diferente da realidade da cidade moderna que é mecanicista, tecnológica e massificadora de pessoas, como forma de expressar o desencantamento pela realidade urbana latino-americana daquele momento.

Já durante o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, no período chamado de "Boom latino-americano", vários escritores apresentaram em suas obras a tentativa de cobrir vários espaços das respectivas cidades de seus países de origem. Nesses autores, a cidade aparece em sua forma multiforme, desigual, heterogênea e de grandes dimensões, isto é, trata-se de cidades no contexto global de avanço tecnológico dentro do que conhecemos como pós-modernidade. Começa a aparecer uma literatura que leva em conta aspectos locais, espaços marginais como o bar, o bordel, as culturas e as identidades periféricas.

³“Na América Latina, a relação do escritor com a cidade parece não ter outra saída que não seja a de ficar na espiral da infâmia que afunda no coração da mesma cidade que habita” (Tradução nossa).

Héctor López, em seu livro *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad* (1998), explica como vários postulados da pós-modernidade influenciaram as novas narrativas que começaram a ser produzidas na América Latina, em meados do século passado, nas quais o espaço urbano passou a ser problematizado com base na desigualdade social e econômica, começando a aparecer nas obras literárias as histórias das classes e comunidades periféricas, dando relevância às particularidades desses espaços marginais que, anteriormente, não recebiam a atenção que mereciam, já que eram retratados de forma tangencial.

Para López, o colapso dos grandes relatos da modernidade sugere, entre outras coisas, o fracasso do progresso (uma narrativa que prometia progresso industrial, tecnológico e comunicativo), de modo que ele considera a pós-modernidade como uma ruptura com a modernidade e não como um prolongamento dela. Dos principais postulados da pós-modernidade, destaca-se justamente a crítica do suposto progresso, a ideia do tempo como um evento linear e progressivo, valorizando o relato dos pequenos grupos, das comunidades subalternas, das particularidades sentimentais como a derrota e a desesperança e da micro-história dos moradores desses espaços passam a ter uma importância maior.

Outra das características da pós-modernidade que Lopez ressalta é o narcisismo, do qual emerge um olhar que busca mais o indivíduo do que as massas, trazendo uma multiplicidade de possibilidades, porque ao centrar-se nas particularidades do indivíduo, responsável por relatos e histórias diversificadas, a concepção de sociedade passa a ser heterogênea. Dessa forma, a literatura retrata, a partir desse momento, as vivências e experiências das populações menos favorecidas, aquelas excluídas dos benefícios do progresso tecnológico e do acesso a bens de serviço que a modernidade industrial e financeira oferecia. Para os escritores, as áreas periféricas tornaram-se ponto central para exercitar a crítica da modernidade.

Um desses romances que tenta cobrir toda a cidade é *La región más transparente* (1958), do mexicano Carlos Fuentes, no qual é recriada uma das cidades mais populosas e extensas da América Latina, a Cidade do México. Na obra de Fuentes, a cidade é construída através de fragmentos justapostos onde os personagens recordam diferentes episódios de suas vidas. É dessa justaposição e da diversidade de personagens que Fuentes representa a capital mexicana em seu romance, tentando dar um sentido de democratização à narrativa em que os setores mais centrais se tornaram visíveis e, da mesma forma, os modos de vida e a experiência que aconteciam nas margens da cidade.

Em termos de escrita formal, ao tentar recriar a cidade a partir da oralidade e dos modos de fala dos habitantes de cada um dos seus vários espaços, o romance adquire um caráter polifônico e fragmentário, mostrando que somente através da multiplicidade é possível explicar uma cidade enorme como a Cidade do México. O romance de Fuentes apresenta também uma preocupação pela história não da própria cidade, mas de toda a nação e da sociedade mexicana, apontando, através da história dos personagens da capital mexicana, a reconstrução de um passado próximo que tenta gerar uma melhor compreensão do presente (ARELLANO, 2015).

Nessa mesma perspectiva totalizante de representar a cidade, encontra-se o romance *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa (1969), no qual a cidade de Lima, capital do Peru, é o pano de fundo. Vargas Llosa usa uma conversa entre dois personagens para detalhar uma cidade aprisionada pelos atos inescrupulosos cometidos sob a legitimidade do poder oficial, em um contexto de uma sociedade que se encontrava sob o poder despótico e autoritário. O bar é então um ponto de encontro onde as linhas que separam o público e o privado se tornam difusas e se cruzam, um espaço que torna possível que os personagens se distanciem do controle social e político, como um lugar de livre expressão, sendo permitido falar sobre os detalhes da vida da cidade, seus habitantes, seus políticos etc.

Pausides González, em seu livro *La música popular del caribe hispano en su literatura* (1998), trata da incorporação da cultura do lazer e do melodrama nas narrativas hispano-americanas da segunda metade do século XX. A cultura do lazer é uma prática sociocultural que se manifesta na América Latina através da vida noturna e tem ligação com expressões da cultura de massa como a televisão, as novelas, a música popular e aparece na literatura como um espaço de fuga que permite aos sujeitos compartilharem vivências particulares, eventos políticos, história da família e experiências pessoais com o resto dos habitantes da cidade, escapando, por instantes, da vida acelerada e hostil para expressar sua individualidade e intimismo. Por conseguinte, caracteriza-se com o espaço do lazer, o sentimentalismo exacerbado, unido ao melodrama, criando um universo aparentemente banal, mas que assume força e importância, tornando o banal algo que pode chegar a ser sacralizado. Nesse sentido, há uma inversão da sacralização das práticas culturais e, o que antes era pouco importante como pertencente ao universo do banalizado, começou a ganhar importância e ser tema central das obras literárias (GONZALEZ, 1998).

No romance de Vargas Llosa, a dessacralização ocorre a partir da própria língua, já que o nome do bar, no qual se realizam os diálogos entre os personagens, é chamado “catedral”. Se considerarmos que “catedral” é o nome das igrejas centrais de cada uma das cidades hispano-americanas, ao ser nomeado o bar dessa forma, o autor está tentando ressignificar um espaço que aparentemente se opõe aos valores religiosos aos quais a igreja está associada como instituição. Em virtude disso, o bar, lugar aparentemente vulgar e superficial, adquire relevância, porque é a partir daí que os personagens estão apresentando novos valores de coexistência muito mais diversificados e sem o controle de natureza religiosa ou política. Assim, há a presença da nova cidade pós-moderna, que não é mais guiada por valores e preceitos que antigamente tinham maior incidência entre os habitantes, mas de lugares que se refugiam da vida opressiva e alienante do trabalho industrial, isto é, um lugar de coexistência de diferentes classes sociais e formas de pensamento que só buscam distração, entretenimento ou alívio.

Outra cidade, Havana, capital de Cuba, é retratada pelo escritor cubano Guillermo Cabrera Infante em seu romance *Tres tristes tigres* (1967). Com essa obra, Cabrera Infante concentra sua narrativa sobre Cuba, antes da chegada da revolução liderada pelos irmãos Castro, tratando-se, então, da Cuba pré-revolucionária. A vida noturna da cidade é o foco, oferecendo ao autor a possibilidade de mostrar os lugares onde as pessoas se reuniam para festas, os prazeres sexuais, a distração, bem como refletir sobre a linguagem cotidiana do cidadão de Havana, destacando a oralidade como centro narrativo.

Ao tomar a cidade noturna como um espaço central em sua narrativa, Cabrera Infante demonstra um interesse particular pelos espaços representados por estabelecimentos não oficiais e criados para recreação, diversão e até mesmo para excessos. A vida noturna no romance é, então, um espaço público no qual a pessoa está distante da norma e dos padrões oficiais de conduta e vida, até mesmo a linguagem oficial das instituições, do trabalho e da burocracia, valorizando a linguagem coloquial típica dos habitantes de Havana com seus neologismos, expressões idiomáticas e formas particulares de linguagem que não têm nenhuma semelhança com os padrões da oficialidade da língua espanhola.

Como em Vargas Llosa, lugares como o bar estarão presentes no trabalho de Guillermo Cabrera Infante, mas também centros de dança, onde mulheres seminuas se apresentam para o prazer dos espectadores, principalmente, do sexo masculino. É

necessário enfatizar que a cidade que Cabrera Infante retrata é a cosmopolita Havana, quando existia uma forte influência dos Estados Unidos na nação caribenha, o que tornava muito frequente a visita de cidadãos desse país à ilha. Por conseguinte, esse cosmopolitismo gerou uma demanda por espaços de diversão para nativos e estrangeiros que estavam dispostos a pagar grandes quantias por um espetáculo em estabelecimentos de luxo e com o mesmo padrão de qualidade das cidades europeias.

Após a ascensão de escritores que pertenciam ao chamado “*boom* da literatura hispano-americana”⁴ durante os anos 1960, uma geração de jovens escritores começou a desenvolver em suas obras uma nova visão da vida urbana e do gênero romance. Para muitos desses escritores, as grandes cidades eram espaços conhecidos, já que se tratava de uma geração que nasceu e se formou dentro delas. Numa época na qual a comunicação, a mídia e a cultura de massa através da televisão, do rádio, do cinema e da propaganda se tornaram cada vez mais influentes no cotidiano da cidade, influenciando uma nova maneira de narrar dessa nova geração, as obras literárias passaram a representar os modos de vida e as formas de inter-relação muito diferentes daquelas que as gerações anteriores de escritores tinham vivido.

A partir desse contexto, surgiu o que foi chamado pela crítica literária de “*pós-boom*” ou “A geração *pós-boom*” da narrativa hispano-americana. Deve ficar claro que não há homogeneidade em termos de escrita ou postulados estéticos entre os autores incluídos nesse grupo, pois houve aqueles que deram continuidade à visão totalizante do romance enquanto gênero e a perspectiva do “realismo mágico”, como forma de representar a realidade latino-americana; e outros que decidiram subverter e fazer a diferença em relação ao padrões de escrita dos autores do *boom*. A influência de escritores como Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Carlos Fuentes e Júlio Cortázar foi muito significativa, considerando que foram eles que internacionalizaram a narrativa escrita em língua espanhola na América, obtendo prêmios de relevância internacional e sendo publicados pelas grandes editoras e traduzidos em diferentes idiomas. Embora cada um dos escritores tivesse sua própria forma de escrita, a visão exótica do realismo mágico, como a imagem mais difundida da realidade latino-americana e a vida nas cidades da região, consolidou-se no mundo. À vista disso, muitos dos escritores *pós-boom* foram, então, contra essa imagem da realidade latino-

⁴ A literatura hispano-americana conseguiu, a partir dos anos sessenta, uma abrangência significativa, sendo editadas e reeditadas uma profusão de obras literárias, e a partir daí esse período ficou conhecido como o *boom* da literatura hispano-americana, seguido, já no fim daquela década, pelo *pós-boom*.

americana exótica e proporiavam uma renovação estética e social da narrativa em torno da vida na cidade.

Essa nova narrativa, centrada na vida urbana, destaca-se em vários países da América Latina, sobretudo, no México que, através de vários jovens escritores, agrupados sob o nome de “literatura de la onda” como José Agustín, Gustavo Sainz e Parménides García Saldaña, constituíram um grupo geracional que residiam na capital mexicana e se opunham aos modelos e valores impostos por sua sociedade nos anos 1960, já que sentiam a necessidade de conduzir seus próprios modos de vida e suas formas de lidar com a realidade urbana, ou seja, desejavam rebelar-se contra os valores tradicionais da classe média mexicana, opondo-se a seus pais (TREJO, 2001).

Muitas narrativas focalizaram a cotidianidade de coisas aparentemente banais, mas, como mencionado no trabalho de López, as micro-histórias, como foco da nova pós-modernidade, dão origem a um novo espaço para contar as histórias mínimas que até então não tinham lugar nos macros relatos da modernidade. Por exemplo, histórias de sedução e de encontros de jovens, que começam sua iniciação em festas, sexo, bebida e música e, assim, os jovens escritores demonstram seu desconforto em relação à vida adulta.

Aparece nessas obras um dos elementos que começou a tornar-se característico na narrativa dos escritores pós-*boom*, tratando-se de aspectos relacionados à cultura de massa⁵ e, dentro dela, encontra-se uma das características que, para os propósitos desta pesquisa, é muito importante ressaltar: a inclusão do discurso musical e das referências musicais no texto literário como forma de expressão da vida urbana e da construção de identidades culturais dentro da cidade.

As referências musicais citadas nas obras desses jovens autores mexicanos estão ligadas ao rock. Durante os anos 1960, o rock se tornou um estilo musical que escandalizou a posição conservadora da classe média alta com seu “ruído”, seu conteúdo desafiador e sua maneira de dançar, sendo utilizado como expressão ideal para opor-se e subverter os modelos conservadores de vida da classe média. Assim, começou, na sociedade mexicana, um processo de americanização em que muitos de seus cidadãos, especialmente os jovens, passaram a imitar e apropriar-se, à sua maneira, dos estereótipos culturais dos Estados Unidos, fortalecidos e

⁵ Edgar Morin (2011) ressalta que foi através do surgimento de algumas tecnologias como o cinema, o rádio e a TV que houve o desenvolvimento das comunicações, possibilitando a propagação da cultura de massa.

expandidos, principalmente, através dos meios de comunicação de massa e da cultura do entretenimento. Ícones como o cantor Elvis Presley ou atores como James Dean e Marlon Brandon que, personificavam o jovem rebelde, tornaram-se extremamente populares na época e foram considerados modelos a seguir (COSTALES GARCÍA, 2009). As principais obras da “literatura de la onda” são *Gazapo* (1965), de Gustavo Sáinz; *La tumba* (1961), de José Agustín (1961) e *Pasto Verde* (1968), de Parménides García Saldaña, nas quais estão presentes personagens jovens ansiosos por iniciar-se na vida das festas e do sexo, destacando também o uso de linguagem coloquial, de palavras estrangeiras, especialmente palavras em inglês, como produto da americanização cultural da juventude mexicana, e o uso de palavrões. Há também muitas referências a figuras de cultura de massa e entretenimento de origem estadunidense e europeias, em que “se unen los medios extraliterarios, como la música de cantantes y músicos como The Beatles, The Rolling Stones, The Doors y Bob Dylan, por mencionar solo algunos. El ritmo literario sigue y representa al ritmo musical para romper los límites del idioma de todos los días”⁶ (COSTALES GARCÍA, 2009, p. 47).

As obras desses jovens não passaram indiferentes à crítica literária da época e, apesar de algumas terem sido duramente atacadas pelo uso de linguagem sonante e vulgar ou por irem contra a moral predominante, bem como por quebrar as formas tradicionais de escrita, são reconhecidas e influenciadoras de escritores e trabalhos posteriores.

No que diz respeito à literatura colombiana dos anos 1960, destacam-se, como foi explicado anteriormente, o impacto e a influência deixados pelos escritores do “*Boom* latino-americano” para as novas gerações de escritores, as quais não queriam dar continuidade à visão exótica da América Latina e a representação das cidades concebidas a partir de uma visão totalizante, originando problemas com os principais centros editoriais da Europa, que insistiam na publicação de romances escritos na perspectiva do “real maravilhoso”. Particularmente, na Colômbia, esse foi um peso muito grande para as gerações posteriores carregarem, pois com Gabriel García Márquez como o principal representante do “realismo mágico”, através de uma obra hoje em dia considerada um clássico nas Letras hispânicas, *Cien años de soledad*, foi uma influência difícil de sobrelevar. Muitos da Europa e da América Latina esperavam

⁶ “se unem os meios extraliterários, como a música de cantores e músicos como The Beatles, The Rolling Stones, The Doors e Bob Dylan, por mencionar só alguns. O ritmo literário continua e representa o ritmo musical para quebrar os limites da linguagem cotidiana” (Tradução nossa).

ansiosamente por quem ou quais seriam os dignos sucessores de García Márquez e o realismo mágico, que daria continuidade à forma de escrita e visão da cultura latino-americana reconhecidas no cenário internacional. A nova geração de escritores, em sua maioria jovens, teria então duas opções: continuar o legado do autor de *Cien años de soledad* ou seguir o caminho inverso e fazer uma narrativa diferente da visão exótica da realidade latino-americana para dar conta da nova realidade urbana, desigual, caótica e violenta, abordando as necessidades e estilos de vida dos jovens colombianos, seus interesses pela música, o cinema, as festas, as drogas e o sexo.

Mejía (2010) menciona que é justamente a partir dos anos 1970, após o "*boom*", que a literatura passou realmente a descrever a cidade em todas as suas dimensões. Nessas obras, a cidade não aparece somente como tema ou pano de fundo, e sim adere ao texto, sendo verbalizada para dar conta dos ritmos e sons presentes nelas: o barulho das máquinas, das pessoas, dos transportes, das mídias e, sobretudo, o ritmo musical sob o qual muitos jovens caminhavam pelas ruas. Trata-se de jovens que vivem dentro daquele imenso monstro que é a cidade e não têm nenhum sentimento de surpresa, pois essa é uma paisagem natural para eles, pois concebem a realidade urbana como parte de seus próprios corpos, são participantes e não espectadores da vida urbana, sofrendo e gozando nessa realidade.

Das obras narrativas que fizeram parte dessa transição do romance urbano na Colômbia, pode-se citar: *Aire de Tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo, considerado pela crítica o primeiro romance urbano do país; *Crónica de tiempo muerto* (1975), de Oscar Collazos; *¡Que viva la música!* (1977); de Andrés Caicedo; *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad; *eHojas en el patio* (1978), de Darío Ruíz Gómez. Fajardo (1986) aponta o ano de 1975 como o marco inicial da ruptura com o estilo marcado por García Márquez, embora nem todos os escritores colombianos fossem contrários ao seu estilo, muitos escolheram "rebelar-se" e o fizeram de maneiras diferentes, não apenas de uma nova perspectiva narrativa da cidade, mas também pelo uso da ironia e da hipérbole como forma de parodiar o estilo "Garciamarquiano".

Houve escritores que nos anos 1970 propuseram um olhar diferente para a capital do país, Bogotá, que era a grande cidade colombiana, sendo incomparável em tamanho populacional e desenvolvimento urbano com nenhuma outra cidade da nação. Um desses romances é *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad, que, através da história do declínio econômico de uma família, entra no tecido social da cidade de Bogotá, refletindo como a ligação entre poder político e os centros financeiros nas

cidades beneficia apenas um setor minoritário da elite, gerando dinâmicas de desigualdade, injustiça e miséria. *Los parientes de Ester* é um desses romances no qual a cidade deixa de ser um espaço simplesmente descrito com referências de ruas e lugares para tornar-se uma cidade feita de linguagem, responsável por impulsionar a própria linguagem da narrativa.

Outra dessas obras que retrata a capital colombiana é *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero, que faz de Bogotá um retrato de uma cidade carente de brilho no acúmulo de tantas coisas que a cercam. O autor propôs uma crítica à vida urbana da capital colombiana, retratando-a como uma cidade desbotada, como uma metáfora de desumanização em que certos valores humanos foram relegados para ceder à lógica do mercado e à acumulação de bens materiais e econômicos. É também uma metáfora do desespero e da sensação de fracasso de alguns jovens que moravam na capital colombiana e tinham oportunidades que as grandes cidades deviam oferecer (FAJARDO, 1986).

No caso de Andrés Caicedo, deve-se ressaltar que, tendo nascido em 1951, na cidade de Cali, sua juventude aconteceu durante os anos finais da década de sessenta e princípios de setenta, ou seja, uma época em que vários eventos em nível mundial influenciariam a vida dos colombianos, especialmente, os jovens. Foi um momento de rebelião juvenil, marcado pelos eventos do "Maio Francês", nos quais, em 1968, os jovens saíram para manifestar, nas ruas de Paris, seu descontentamento com as políticas do então Presidente Charles de Gaulle. Nos Estados Unidos, um movimento social, político e artístico chamado "contracultura" estava se formando, opondo-se às suas políticas bélicas e contra a Guerra do Vietnã. Esse movimento teve o rock e o grupo de escritores da geração *Beat* como suas expressões mais importantes. Foi uma época de desencantamento, do colapso das grandes histórias de modernidade e progresso e de luta ideológica entre os blocos comunistas e capitalistas conhecida como a Guerra Fria. Na América Latina, o surgimento da revolução cubana dos irmãos Castro teve um impacto sobre as gerações mais jovens e foi assumido como uma alternativa a outra realidade possível, de uma nova utopia distante da lógica mercantilista e do mundo capitalista.

Em Cali, Caicedo foi uma pessoa muito ativa dentro do campo cultural, formando parte de diferentes movimentos culturais na sua cidade, como o grupo literário "Los Dialogantes", o clube de cinema de Cali e da revista *Ojo al Cine*; também se destacou como crítico de cinema e escreveu, apesar de sua juventude, muitas obras, entre contos, ensaios, poemas, roteiros de cinema e teatro, e romances. No entanto, o

jovem escritor não era apenas conhecido por sua criação artística prolífica, mas também por possuir uma personalidade particular que o levou a mergulhar no mundo da noite da cidade com as festas, drogas e sexo, de forma muito intensa e precoce, até acabar com a sua vida ao cometer suicídio aos 25 anos, em 1977. Além dos aspectos biográficos, Caicedo é uma figura que marcou a narrativa colombiana por uma obra que retrata a vida urbana de uma geração que produziu uma estética narrativa inédita, rompendo todos os padrões e cânones discursivos e narrativos, como ocorre no romance *¡Que viva la música!* (1977), considerado uma obra pioneira na renovação do tratamento da vida urbana na narrativa colombiana e que gerou, já de maneira contundente, uma alternativa diferente ao “macondismo” influente de García Márquez.

Caicedo faz parte de uma geração que nasceu em pleno desenvolvimento das comunicações e dispositivos tecnológicos para a reprodução de som, resultando em uma nova forma de acumulação de expressões culturais que não existia antes. Cali, como é bem retratado por Alejandro Ulloa em seu livro *La salsa en Cali*, foi uma cidade que nos anos 1970 viveu uma explosão da música caribenha, especialmente a salsa, a qual passa a ser um instrumento discursivo do romance de Caicedo, responsável por ajudar no retrato geracional da vida naquela cidade.

Os elementos da cultura de massa como cinema, rádio e televisão são apresentados como parte do cotidiano da maioria dos jovens que cresceu sob o consumo da cultura própria e estrangeira por meio dos dispositivos tecnológicos e eletrônicos. É também um mundo que começa a ser mais globalizado, no qual outras expressões culturais e materiais artísticos não têm mais fronteiras à medida que a tecnologia os levam a diferentes nações, e a cultura norte-americana aparece ali como a principal cultura que começa a hegemonizar-se nos demais países latino-americanos. Logo, tanto em *¡Que viva la música!*, quanto em outras obras da década de 1970, a cidade é retratada como um lugar de partilha, onde seus habitantes vivem numa rede complexa de expressões culturais, formas de discurso, miséria, desigualdade, festas, drogas, violência, devassidão sexual etc., enfim, as múltiplas formas de habitar, viver e recriar a cidade.

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

3.1 Abordagens teóricas sobre cidade e urbano, espaço e lugar

Em seu livro *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea* (2000), o acadêmico italiano Giandoménico Amendola estuda as grandes cidades contemporâneas, descrevendo as formas e estruturas arquitetônicas de várias cidades europeias e dos Estados Unidos e descobriu que algumas cidades aceitaram mais a arquitetura pós-moderna; enquanto em outras, eram preservados os prédios arquitetônicos tradicionais.

A arquitetura vem representar um aspecto importante no contexto das mudanças da cidade; no entanto, para o autor italiano, a visão da cidade, somente relacionada às estruturas físicas, é um dos múltiplos aspectos que a compõem, pois no espaço da cidade há outro aspecto relacionado às ações humanas e suas inter-relações no âmbito de viver e habitar seus espaços. Então, 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”⁷ (AMENDOLA, 2000, p. 16).

Nesse sentido, e para continuar reforçando sua visão sobre a cidade, Amendola faz a pergunta: é o espaço físico 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 o acadêmico italiano, 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 nesse espaço. Com isso, o autor propõe que a cidade pós-moderna não se constitua somente a partir da materialidade arquitetônica ou 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. É uma visão que dá preponderância ao indivíduo, não apenas como habitante da cidade, porém como construtor e modificador da cidade, ou seja, a cidade reside em seus habitantes que são entidades ativas, e não apenas em sua materialidade física, pois são as pessoas que dão sentido às coisas em torno da

⁷“as arquiteturas pós-modernas não são a cidade pós-moderna: nesta, aquelas constituem emergências e sinais importantes e podem ser consideradas como seu precipitado e metáfora. São apenas um aspecto da pós-modernidade” (Tradução nossa).

cidade, são elas que criam uma visão de uma cidade que mais tarde será transformada em um edifício material que pode tornar-se uma igreja, uma ponte, uma avenida, um monumento. Assim, a grande mudança da cidade moderna para a pós-moderna ocorreu, porque o homem que a habita, modificou sua forma de convivência e sua maneira de conceber o espaço urbano (AMENDOLA, 2000).

A crise econômica e financeira global, que aconteceu nas últimas décadas do século XX, colocou as grandes cidades em uma posição de declínio. Embora em alguns países da Europa e da América do Norte houvesse uma significativa migração de pessoas que deixaram de morar nas grandes cidades para instalar-se em cidades menores, onde era possível ter uma qualidade de vida igual ou melhor que nas grandes cidades, essa crise das grandes cidades, 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.

Se as pequenas cidades eram uma ameaça às grandes cidades como espaços de interesse, já que é possível ter uma boa qualidade de vida, as grandes cidades sentiram a necessidade de recuperar seu prestígio com sua atratividade. Assim, em sua reestruturação, as cidades pós-modernas reproduzem imagens que a 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 esses mesmos símbolos, modificando as formas tradicionais de transação e consumo.

As imagens da cidade pós-moderna estão se modificando, tornando-se múltiplas e variadas, não sendo mais possível representá-la com uma imagem totalizante ou antiga. A metáfora da máquina para referir-se à grande cidade é insuficiente, sendo necessário criar outras que deem conta dessa heterogeneidade e da nova realidade que o progresso tecnológico e o intercâmbio simbólico produziram. Essa nova realidade gera, a partir do campo científico acadêmico, uma crise dos métodos, uma crise do paradigma, para tentar entender e cobrir o fenômeno urbano, já que os métodos tradicionais também se tornaram insuficientes diante de um fenômeno que mudou drasticamente e que não é mais o mesmo se comparado às décadas anteriores. Desse modo, a cidade é chamada de pós-moderna, porque os paradigmas da modernidade e suas histórias e sua concepção totalizadora da realidade já perderam validade e entraram em colapso, sendo necessário ir além da objetivação de um fenômeno que agora deve ser entendido mediante às múltiplas imagens, metáforas e psicologia de seus habitantes.

Na concepção de cidade moderna, a cidade pós-moderna seria um espaço caótico que requer a restauração de uma ordem para transformá-la em uma cidade modelo, o que seria um erro interpretativo e conceitual. Para Amendola, a cidade pós-moderna deve ser vista não como uma cidade em desordem, mas como um espaço de uma natureza heterogênea, diversa, plural e dinâmica. É uma nova realidade que não pode ser interpretada a partir da visão de paradigmas que surgiram como necessidade de outras realidades diferentes. É um espaço onde as linhas divisórias já não são claras, pelo contrário, dissolvem-se constantemente e tornam-se difusas:

La nueva metrópolis postmoderna es una ciudad donde los procesos vivientes y la actuación autónoma y no previsible de sus actores confieren nuevas, cambiantes y a menudo opacas racionalidades. Es una ciudad verdadera, densa, en la que las identidades no son inmediatamente perceptibles. La ciudad de lo cotidiano construida por las prácticas, por los pasos y los humores de la gente, se inserta en la malla racional optimizada y legible de la ciudad-concepto, desordenándola, y tornándola verdadera⁸ (AMENDOLA, 2000, p. 41).

⁸ “A nova metrópole pós-moderna é uma cidade onde os processos viventes e a atuação autônoma não previsível de seus atores conferem novas, mutáveis e muitas vezes opacas racionalidades. É uma cidade verdadeira, densa, na qual identidades não são imediatamente perceptíveis. A cidade do cotidiano

O estudioso italiano cunhou o termo "cidade da colagem" ou "cidade fraca" para referir-se à cidade que se opõe à cidade ancorada no racionalismo centralista da modernidade, baseada em lógicas de centralidade espacial. É um espaço que tem como características a admissão da diferença, da diversidade como possibilidade de construção de novas estruturas e de novas imagens que rompam com a realidade homogênea proposta pela modernidade. A composição de um edifício e de uma peça arquitetônica não busca mais a unidade de formas e estilos, mas abre-se às possibilidades de que múltiplos elementos muito diversos convergem, fazendo parte de uma mesma construção.

Através das construções pós-modernas, criadas sob a perspectiva do pastiche e da colagem, isto é, da intervenção e entrelaçamento de elementos tradicionais e os mais atuais, é possível realizar a interpretação múltipla de estruturas físicas como edifícios, e uma dessas interpretações pode ser o caráter irônico. Essas novas formas de construção da materialidade urbana geram uma multiplicidade de imagens entre a ilusão e o real, assim, a linha divisória entre a cidade real e a cidade imaginada se tornam difusas, dando espaço a uma cidade que funciona mais como um cenário onde um espetáculo está acontecendo. Pode-se dizer que é uma espécie de artificialidade em que a cidade já não se representa a si mesma, mas sim as imagens que nela emergem e a definem como tal, não havendo mais uma autorreferência unívoca.

A cidade, como cenário, é propícia para apresentar imagens que potencializam o desejo e o prazer de que a cidade pós-moderna precisa para tornar-se atraente, para ser um espaço de desejo de quem a habita. Essa linha difusa entre realidade e representação, entre ficção e realidade, gera uma nova dinâmica de relação entre os habitantes da cidade, que já não enxergam a distinção entre ser espectador e ator no seu cenário do espetáculo. E isso já marca uma distinção da representação que foi dada às cidades modernas, onde houve uma representação e a construção de um cenário dentro da cidade através de obras arquitetônicas, praças públicas, teatros e grandes avenidas, em que as linhas entre ficção e realidade foram bem definidas e, portanto, também a relação de espectador e protagonista desses cenários. Para isso, deve-se acrescentar as possibilidades que os cidadãos têm agora com as novas tecnologias para intervir e recriar a cidade e continuar reproduzindo e expandindo suas imagens e metáforas,

construída pelas práticas, pelos passos e humores das pessoas, é inserida na malha racional otimizada e legível da cidade-conceito, desordenando-a e tornando-a verdadeira” (Tradução nossa).

possibilitando a criação de cenários infinitos nos quais cada indivíduo pode ser o protagonista.

Nesse sentido, Amendola introduz o termo “simulação”, que é aquilo que se parece com a realidade, mas não o é, e sim uma forma de imitação da realidade, de mimesis, como uma representação da realidade, uma verossimilhança. Com o desenvolvimento de novas tecnologias, as fronteiras entre o real e o simulado são difusas, isto é, entre o próprio real e a artificialidade que aparece e tenta assemelhar-se ao real. A noção de realidade entra em crise e não é mais possível perceber quem simula quem.

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. Assim, a identidade como forma estável perde seu valor e dá lugar a uma identidade fraca e maleável, sendo produto do trânsito de bens culturais que viajam e são consumidos rapidamente e com grande intensidade na cidade. 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, então, uma expressão sujeita a inúmeras intervenções que a modificam e a construção de expressões culturais, que mais tarde se tornam identidades, são muito diversas e se expandem para todas as formas possíveis.

É importante destacar a função que tem “o desejo” na proposta de Amendola e, como isso se articula na dinâmica da cidade, já que supõe um aspecto central dentro da nova cidade pós-moderna. Na crise da modernidade e da lógica mercantilista, a cidade pós-moderna aflora da renovação de novas formas de atração e prazer, que não mais se concentram na narrativa de bem-estar ou abundância econômica e bens materiais, mas na criação de metáforas, imagens e representações da cidade. A lógica do mercado e do capital, embora continue sendo um elemento ativo nas grandes cidades, não é mais o cerne que torna a cidade contemporânea atraente, mas sim a multiplicidade de imagens

que satisfaçam desejos. É, então, uma cidade que passou de centro de uma economia de intercâmbio financeiro para outra de economia de intercâmbio de bens simbólicos.

No entanto, ao trazer a questão da pós-modernidade para as cidades latino-americanas, há particularidades que não acontecem na Europa e na América do Norte. Nesse caso, Néstor García Canclini (1997) considera que a pós-modernidade na América Latina e suas cidades é apresentada de forma parcial e em intersecção com aspectos da modernidade ou, como ele mesmo a denomina, é uma “modernidade híbrida”. A partir das perguntas, até que ponto na América Latina pode-se falar de uma pós-modernidade desenvolvida dentro das cidades? As sociedades e as cidades são realmente pós-modernas? Canclini afirma que existe um hibridismo que se manifesta na coexistência entre o moderno e o pós-moderno, entre uma pós-modernidade, que não se manifesta plenamente, porque as deficiências e problemas de natureza social, econômica e tecnológica na América Latina não o permitem, resultando ainda em traços da vida moderna.

Esse multiculturalismo ocasiona um conflito com noções tradicionais como “cultura urbana” ou “identidade cultural”, já que na cidade há muitos espaços heterogêneos entre si, com identidades dissimilares, existindo, desse modo, muitas cidades dentro de uma cidade (CANCLINI, 1997, p.78). Canclini, como Amendola, leva em consideração as novas tecnologias de comunicação na conformação das imagens da cidade, isto é, do imaginário urbano, com as mídias como o rádio, a televisão e o cinema, responsáveis por emitir imagens recebidas pelos habitantes, os quais interpretam de diferentes maneiras ou se relacionam com essas imagens de formas diferentes. Como afirma Canclini, “las ciudades se construyen en casas y parques, calles, autopistas, y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también en imágenes”⁹ (CANCLINI, 1997, p. 109).

García Canclini faz uma distinção entre o que ele chama de “patrimônio material” e “patrimônio imaterial”: o primeiro faz referências às estruturas físicas e visíveis da cidade, como praças, pontes, igrejas, monumentos etc.; e o segundo, aquilo que está constituído pelos imaginários, as representações e os discursos das pessoas que habitam a cidade. Dessa forma, tanto o patrimônio material como o imaterial são importantes dentro da conformação da cidade, já que um proporciona sentido ao outro na medida em que é a partir do material que surgem as representações e os imaginários

⁹ “As cidades são construídas em casas e parques, ruas, rodovias e sinais de trânsito. Mas as cidades também são configuradas em imagens” (Tradução nossa).

que dela fazem os cidadãos, conferindo-lhe valor multidimensional e maior força simbólica às estruturas físicas que a compõem.

As cidades contemporâneas albergam espaços que são percorridos de novas formas, incentivando a imaginação das pessoas. Um exemplo disso são os meios de transporte onde muitas pessoas passam muito tempo para ir de um lugar a outro e, nesse percurso, o habitante citadino observa e percebe, por meio de uma janela, a disposição física da cidade e as pessoas que se deslocam entre as ruas. A dinâmica do deslocamento, através dos meios de transporte, é propícia para a ativação da imaginação, já que quem observa só pode perceber as estruturas da cidade a partir de sua aparência externa, de modo que para saber o que acontece nos interiores dessas casas e dessas edificações, recorre-se à imaginação.

A cidade como espaço de ocorrências de diferentes tipos de relações e onde acontece uma série de aspectos relacionados ao social, à cultura e às diversas atividades humanas, ainda é uma questão complexa dentro dos debates teóricos dos intelectuais da atualidade. Existem aqueles que concebem termos como a cidade e o urbano como parte do mesmo fenômeno, mas há outros que os tratam como diferentes e até opostos. Este é o caso de Manuel Delgado que, em seu trabalho *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles* (2007), 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; e o urbano como ação no percurso realizado pelas pessoas, tendo 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 viaja 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, o espaço urbano não é “um lugar”, mas “um ter lugar” que não existe para ser preenchido e sim existe na medida em que os corpos humanos o constituam mediante suas ações (DELGADO, 2007). Nesse sentido, o espaço urbano não pode ser pré-estabelecido pelos planos urbanísticos dos arquitetos e designers, pois essas estruturas só adquirem valor no espaço urbano como uma forma de apreensão através dos sentidos das pessoas que habitam a cidade para estabelecer com elas relações de vários tipos e interpretações variadas. O espaço urbano está além da concepção de cidade como um espaço territorial e fixo, uma vez que ele está em

constante destruição, pois as ações humanas reforçam, como menciona Amendola, um presente contínuo no qual o passado e o futuro são devorados 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 que ocorre 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 do que está do lado de fora, concebendo o exterior como um espaço onde o dano é possível, como um lugar ameaçador, um violador de calma e tranquilidade. Logo, “o interior” está ligado ao lar ou à casa como espaço habitável e de certezas, 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 “o afora”, 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”¹⁰ (2007, p.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”¹¹ (DELGADO, 2007, p. 32). Por exemplo, o interior é geralmente associado a espaços onde 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, estando 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 por excelência, da mobilidade constante e absoluta.

À vista disso, o espaço público, o estar fora, constitui um tipo de cenário onde 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.

¹⁰ “Se o ‘adentro’ é o espaço da estrutura, o ‘afuera’ é o espaço do acontecimento” (Tradução nossa).

¹¹ “o dentro e o fora são campos essencialmente móveis que não precisam corresponder a cenários físicos concretos” (Tradução nossa).

Estar fora não é um lugar que pode ser habitado, estar fora 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, prevalece 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 interior 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 e de acordo com o contexto e lugar.

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. O espaço exterior, no entanto, não é um espaço físico, determinável, quantificável ou físico, e sim um “ambiente comportamental”, ou seja, o cenário público seria o da “simulação”. A ordem no espaço público é dada precisamente por essa fluidez na contenção das aparências, onde o fluxo de ida e volta não deve ser interrompido, evitando qualquer excesso que supõe uma alteração da fluidez do movimento dos transeuntes no jogo das aparências. Dessa forma, uma linha de ação é demarcada dentro do mesmo cenário pelos mesmos participantes e, ao contrário do que imaginam, que o espaço público é uma desordem, nele não falta uma ordem e, embora possam acontecer ações imprevisíveis e inesperadas, os habitantes devem estar preparados para reagir de maneira fluida também à surpresa, ao assombro de qualquer evento incomum.

No entanto, Delgado, em sua proposta do exterior e do interior, revela algumas exceções: como o exterior não é necessariamente um espaço físico, embora esteja relacionado a estruturas definidas como a rua, as praças etc., a dinâmica que conota o exterior pode ser realizada dentro dos espaços fechados comumente associados ao espaço privado, como, por exemplo, dentro de uma casa. O interior não protegeu totalmente a experiência íntima ancorada nas relações com pessoas de parentesco próximo ou afiliação, como família e amigos, da dinâmica constitutiva do exterior, “tampoco allí era posible la espontaneidad absoluta, el relajamiento de la vigilancia ante un universo percibido como absurdo y hostil y la ausencia de engaño. También allí, en

el hogar, dominaban las apariencias, las necesidades materiales y los intereses”¹² (DELGADO, 2007, p.52). Em vista disso, na contemporaneidade, o interior da casa foi invadido pela dinâmica social, uma vez que também é possível a convivência de experiências mínimas com estranhos, onde as aparências prevalecem diante do olhar do outro; o interior também é suscetível a tornar-se cenário social no qual cada pessoa só mostra uma aparência de si mesmo, representando personagens e não se mostrando de forma autêntica.

Também a respeito da representação do espaço interior e exterior, pela fenomenologia da Geografia Humanista Cultural, Yi-Fu Tuan, em suas obras *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1974; 2012) e *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1977; 2013), trata da relação entre o espaço e o homem, isto é, como o ser humano experiencia o espaço. Nessa perspectiva, espaço é abstrato e lugar é concreto: “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14).

A experiência de lugar é uma parada no fluxo de movimento, que pode ser associado ao espaço. Assim, de acordo com Tuan, “leva-se tempo para sentir afeição por um lugar, a qualidade e a intensidade da experiência é mais importante do que a simples duração para se construir um lugar” (2013, p. 240).

Os laços afetivos entre o ser e o lugar é denominado “topofilia” (TUAN, 2012), um neologismo criado por Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (2008), para referenciar os lugares felizes, prazerosos, seguros etc. Em contrapartida, mediante a consolidação da ideia de topofilia nos estudos da Geografia Humanista Cultural, convencionou-se chamar de “topofobia” o repúdio a um lugar que causa sofrimento, angústia, insegurança etc. Ademais, há as sensações antitéticas de espaciosidade e apinhamento: a primeira está relacionada à sensação de bem-estar, liberdade; e a segunda, de desconforto, privação da sensação de liberdade e movimento (TUAN, 2013).

Enfim, tanto Delgado como Tuan refletem como o ser humano constrói suas experiências no espaço e o transforma em lugar, vivenciado em movimento e por sentimentos.

¹²“Tampouco ali era possível a espontaneidade absoluta, o relaxamento da vigilância diante de um universo percebido como absurdo e hostil e a ausência de engano. Também ali, no lar, dominavam as aparências, as necessidades materiais e os interesses” (Tradução nossa).

A cidade é um cenário de linguagem, interiorização, trânsito e imaginação daqueles que transitam por ela, quando concebida em um sentido mais abstrato do que a noção de espaço físico geográfico. No livro *Imaginários urbanos* (1998), o colombiano Armando Silva propõe “estudiar la ciudad como lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario”¹³ (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 onde estruturas físicas como ruas, avenidas, edifícios, praças, igrejas e pontes coexistem com a população que vive nela; já o urbano, são as representações realizadas desse espaço físico e os imaginários que aqueles que ali habitam estão construindo, através das relações humanas, o modo de habitar desse espaço, tratando-se, então, da apropriação do espaço físico para uma determinada forma de atividade social, cultural e política, criação de identidades e práticas culturais no espaço da cidade. 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, o respirável e 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 materiais-quantitativa e os elementos de ordem qualitativo que se enquadra 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 tem 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”¹⁴ (SILVA, 1998, p. 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 é a representação que as pessoas fazem dela.

¹³“estudar a cidade como lugar do acontecimento cultural e como cenário de um efeito imaginário” (Tradução nossa).

¹⁴“Se aceitamos que a relação entre coisa física, a cidade, vida social, seu uso, e representação, suas escritas, vão juntas, uma chamando ao outro e vice-versa, então concluiremos que em uma cidade o físico produz efeitos em o simbólico: suas escritas e representações” (Tradução nossa).

Silva propõe 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 outro, é um espaço que surge de dentro do cidadão como imagem simbólica, afetiva e social que se manifesta e se materializa através de operações linguísticas e visuais, através de operações simbólicas que marcam seus limites. O que o semiólogo colombiano propõe é fazer a separação entre "nacional" 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”¹⁵ (SILVA, 1998, p. 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”.

Em vista disso, pode-se 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 coloca como exemplo 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, leva consigo 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, pode-se mencionara cultura “chicana” de cidadãos ou comunidades de descendentes de mexicanos nascidos nos Estados Unidos. Para os chamados mexicanos-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.

Dentro da oposição entre "território oficial ou físico" e o "território diferencial", também é possível estabelecer alguns exemplos. Quando esses dois territórios se opõem, pode acontecer que o território diferencial acabe intervindo simbólica e discursivamente no território oficial, sendo um fato frequente que é possível perceber

¹⁵“o território é espaço físico, mas também extensão mental” (Tradução nossa).

em experiências no cotidiano. No plano discursivo, pode-se ter como exemplo a renomeação de rua, praça, parque e bairro com outro nome diferente do nome oficial. Isso acontece quando os cidadãos conseguiram criar, nomear, adotar, por meio de acordos e relações simbólicas, experimentais e representativas, esse novo nome. Assim, a discursividade oficial da nomeação de espaços na cidade é deslocada pela territorialidade social e simbólica dos cidadãos. Logo, trata-se de uma proposta que busca superar noções que concebem os espaços da cidade como formas fixas, compreendendo a cidade como uma série de espaços que não apenas se movem constantemente, mas também se cruzam em algumas ocasiões, e é nessas intersecções e deslocamentos que se constroem os territórios da cidade, ou seja, suas estruturas ou bases culturais, seu dinamismo cultural, daí que Silva se refere a uma cidade que se mistura, de uma cidade mestiça.

O filósofo e historiador francês Michel de Certeau (2000) propõe olhar a cidade a partir do cotidiano dos habitantes, diferente da teoria do dispositivo de Michel Foucault, que determina que a sociedade vive em um estado de vigilância promovido por mecanismos que vão além das instituições oficiais e que buscam controlar os indivíduos e a sociedade através da disciplina, interdito, a norma, a regra, Certeau propõe desviar o olhar não para quem produz o dispositivo e a vigilância, mas para quem o recebe, para notar como o recebe e quais são as relações do dispositivo de controle e quem o recebe. Trata-se de colocar em foco os indivíduos ou grupos de pessoas que, em suas práticas cotidianas, podem violar o controle do dispositivo, e no qual é possível uma transformação das regras, uma mudança que é causada a partir dos usos, desde “o fazer” (CERTEAU, 2000, p. XLIV).

Certeau parte do pressuposto de que cada produto ou bem de consumo é fabricado para ser usado de determinada maneira e com função específica. Esse “padrão” de fábrica seria uma forma de controle que o produto tem em relação com os determinados usos que as pessoas que as consomem podem dar, ou seja, para Certeau, esse “dispositivo de controle”, que traz consigo os produtos, pode ser quebrado ou subvertido a partir das práticas rotineiras e dos usos que as pessoas fazem sobre esses produtos em sua cotidianidade. Trata-se de não conceber o indivíduo ou consumidor como sujeito passivo, submetido aos diversos mecanismos de controle que carregam os objetos, e sim valorizá-lo como sujeito ativo que, com o seu agir, pode produzir “modos de fazer” para apropriar-se daquele produto e configurá-lo, tendo possibilidade de burlar o dispositivo de controle. É uma visão que leva em conta o ser humano em sua

mobilidade, em sua criatividade e em sua capacidade inventiva para reformular as coisas que ele consome.

A partir dessa visão, Certeau propõe a leitura (num sentido amplo) como uma forma de apropriação ou invenção do que é lido e que foi inicialmente produzido pelo outro (o autor). O leitor então tem a possibilidade de criar outras leituras, outros mundos através da inter-relação de sua própria percepção e experiência pessoal e modifica o texto inicial dando outros significados. Da mesma forma, a cidade concebida como texto é lida pelos transeuntes que a habitam, como afirma Certeau, “la lectura introduce pues un ‘arte’ que no es pasividad”¹⁶ (CERTEAU, 2000, p. LIII). A leitura é então uma forma de invenção e no ato de ler é possível improvisações que se afastam de uma ideia homogênea e única do percebido.

Para Certeau, a sociedade contemporânea é também uma sociedade que se manifesta predominantemente através da visão, e é nesse sentido que apontam os meios de produção de consumo para a geração de imagens desejáveis para o espectador. Dessa forma, os receptores são apresentados a uma quantidade excessiva de textos, uma sobrecarga de imagens que pode dificultar sua leitura ou a possibilidade de que possam ser lidas fluentemente. Trata-se de leitura que não é feita apenas individualmente, mas também coletivamente e que quebra a ideia de um produtor, um escritor, já que não é possível definir quem é o produtor desse texto e dessa leitura, porque é um produto de uma troca coletiva de implicações culturais e sociais bastante complexas.

Da mesma forma que os outros autores, já mencionados neste capítulo, o filósofo francês considera a cidade como um espaço heterogêneo em constante movimento e criação. A cidade não é somente um espaço com estruturas fixas ou estáveis, porque quem as constrói são os habitantes em constante deslocamento e, embora haja tentativas de conceituá-la a partir do discurso do poder para torná-la homogênea e controlável, ocorre que “el lenguaje del poder se urbaniza, pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y se combinan fuera del poder panóptico”¹⁷ (CERTEAU, 2000, p. 107). É assim que a cidade emerge como texto, pois está constantemente sendo (re)escrita pelos transeuntes que se apropriam dos códigos da cidade como os falantes se apropriam dos códigos de uma língua para reformular, reapropriar e ressignificar seus sentidos de acordo com suas

¹⁶“a leitura introduz uma ‘arte’ que não é passividade” (Tradução nossa).

¹⁷“a linguagem do poder é urbanizada, mas a cidade está à mercê dos movimentos contraditórios que são compensados e combinados fora do poder panóptico” (Tradução nossa).

necessidades, e os adapta aos diferentes contextos comunicativos. A cidade, como a linguagem, é um sistema de signos lido e enunciados pelo morador que se movimenta na cidade, a qual também tem esse caráter enunciativo, sendo afirmada em cada trajetória ou deslocamento feito pelo morador urbano que, em sua jornada, está construindo o texto, uma narrativa urbana.

Ao comparar o ato de falar com o de caminhar, e a cidade com uma língua, Certeau propõe uma série de analogias: o caminhante como o falante faz uso de signos e elementos que se combinam para articular um texto, uma história, um sentido. Se cada idioma nacional tem um caráter oficial, sujeito a restrições institucionais (as academias oficiais das línguas) que regulam as normas e regras (semântica, lexical, sintática, fonética etc.) de seu uso e de sua prática; o falante, em sua cotidianidade, apropria-se dos signos linguísticos, que compõem a sua língua, para gerar outros sentidos através de recursos como tropos, metáforas, ironia, humor, ou, simplesmente, por acordos de uma determinada classe social, grupo social ou cultural, refundando novos significados e outros significados já distantes da oficialidade da língua. Da mesma forma, a cidade é organizada por planejadores urbanos e instituições políticas que a governam e tentam normalizar e regular seu uso, sob preceitos de como deve ser habitada, lida, interpretada e usada pelos transeuntes. No entanto, o caminhante que transita pela cidade também cria novos significados através de seu estilo, do seu modo de vida particular e sua apropriação do espaço urbano, fazendo com que a cidade se distancie da visão institucional e urbana oficial, criando histórias e fazendo uso alternativo do espaço urbano que é feito e refeito nos seus deslocamentos.

3.2 Discursos, representações e identidades na cidade narrada em *Que viva la música!*

Nesta seção é abordada a cidade como um espaço heterogêneo, onde os personagens do romance *Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, constroem os imaginários, os discursos e as identidades referentes a cada espaço dela. Para analisar a relação entre cidade e seus habitantes, utiliza-se o embasamento teórico explicitado na seção anterior, principalmente, verificando 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, sobretudo, dos jovens da cidade de Cali,

onde nasceu e viveu Caicedo. Trata-se de um momento de muita mudança, quando as relações estabelecidas na vida urbana começam a estar mediatizadas pelo surgimento da cultura de massa, sendo o rádio, a televisão e o cinema as principais fontes de impacto na sociedade de então. Os novos aparelhos de reprodução de sons e produtos do desenvolvimento tecnológico criam novas formas de consumo cultural, produzindo novas maneiras de interação com o discurso sócio cultural como a música. Caicedo faz um retrato geracional dos jovens da cidade de Cali que, como muitos jovens de outras partes do mundo, tentaram rebelar-se diante dos valores tradicionais das gerações anteriores, e a música se tornou um discurso identitário, utilizado por eles para expressarem seus modos de vida e suas ideais em torno da vida urbana. Assim, influenciados pelo rock e pela 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-se na vida noturna da cidade, iniciando uma experiência como “a menina mais curtidora e dançarina” das festas, além de contar os momentos inaugurais a respeito de sua sexualidade e o consumo de drogas. Essa vida cheia de excessos levará María del Carmen a percorrer a cidade de Cali de Norte ao Sul na busca por diversão e adrenalina e é esse deslocamento da narradora-personagem que interessa a esta investigação.

No primeiro momento da obra, a personagem se encontra na casa de seus pais onde ela mora, desde ali, ela inicia a narração falando sobre si mesma, dando detalhes de sua vida até aquele momento. Nessas primeiras páginas do romance, é possível notar alguns detalhes sobre essa personagem: ela é loira, tem 15 anos e era uma boa estudante. A partir desses detalhes, é possível perceber 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 estrato: “Fui aplicadísima, y no me faltaba nada para entrar a la U. del Valle y estudiar arquitectura: segundo lugar en los exámenes de admisión”¹⁸ (CAICEDO, 2009, p. 27), e morava “en el sector más representativo y

¹⁸ “Fui aplicadísima, e estava com tudo em ordem pra entrar na Universidade do Valle e estudar arquitetura: segundo lugar no vestibular” (CAICEDO, 2014, p. 19). Todas as traduções em português dos

bullanguero del nortecito, aquel que comprende el triángulo Squibb-parque Versalles-Deiri Frost, el primer norte, el de los suicidas. Lo demás [...] es suburbio vulgar y poluto”¹⁹ (CAICEDO, 2009, p.45).

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: “yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones, que haciendo cuentas, lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo”²⁰ (CAICEDO, 2009, p. 24). A narradora se refere a sua falta nas reuniões de leitura que tinha começado junto a um grupo de amigos que ela chamava de “os marxistas” para ler *O capital*. É possível, então, perceber uma dinâmica de ruptura, mesmo antes da personagem decidir aventurar-se no mundo da noite e das festas na cidade, pois ao começar a ler Karl Marx, ela já manifestava um movimento contrário de sua classe social abastada, despreocupada com o proletariado e população pobre.

Salienta-se que nessas primeiras páginas da narrativa, 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.

Recorrendo 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. 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:

“¿Cuánto falta para que sea de noche?”. Ni idea. He podido gritarle a la sirvienta por la hora, pero no. He podido volver a cerrar los ojos y perderme, pero no: ya estaba encontrada y tenía rabia. No lo niego, le

fragmentos da obra citados nesta pesquisa correspondem à tradução realizada por Luís Reyes Gil da edição publicada pela Editora Rádio Londres no ano de 2014 com o título *Viva a música!*.

¹⁹ “no setor mais representativo e problemático do Nortecito, aquele que compreende o triângulo Squibb-parque Versalles-Deiri Frost, o primeiro norte, o dos suicidas. O resto [...] é subúrbio vulgar e poluído” (CAICEDO, 2014, p. 36).

²⁰ “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, p. 16).

estaba sacando gusto a dormir más y más, pero ¿cómo hacia teniendo un horario tan estricto? (CAICEDO, 2009, p. 25)²¹.

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 dormindo, 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.

Decidí que no saldría después del desayuno, no con ese sol, y pensé trágica: si al menos viniera alguien a reclamarme, a elevarme a clima frío”. Pero si no salía, ¿qué? Tendría que almorzar una hora después junto a toda la familia. No era problema de que no me cupiera más comida, yo como con la voracidad de un jabalí, era que no me gustaba ese silencio en la mesa, interrumpido sólo cuando mi mamá se ponía a cantar falsetes de Jeanette Mac Donald y Nelson Edd: odia toda la música que no sea esa [...] (CAICEDO, 2009, p. 34)²².

Em seu ensaio, Delgado (2007) salienta a possibilidade de que “o interior” 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 na qual se faz parte. Esses papéis e comportamentos não são maleáveis, ou seja, são estáveis e as mudanças não são aceitas. “O interior” (a casa) pode então tornar-se um lugar no qual prevalece a imposição e a obediência, tornando-se um espaço que certas expectativas comportamentais e sociais devem ser atendidas, resultando na ausência de mudança, movimento e improvisação.

²¹ “‘‘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, p. 17).

²² “‘‘Decidí 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, p. 26).

Esse sentimento manifestado por María del Carmen em relação à casa é o que Yi-Fu Tuan (1977; 2013) chama de “apinhamento”. Em seu estudo do espaço e do lugar, numa perspectiva fenomenológica, o autor sino-americano estabelece as características referentes a ambos. O espaço é uma noção abstrata em termos geográficos e geométricos, em que a pessoa ainda não formou laços emocionais; enquanto isso, o lugar é construído através da experiência, dos sentidos, significados, laços afetivos e emocionais, no qual influi a herança da cultura e da história associadas a determinados espaços de estruturas físicas e materiais.

É importante enfatizar que um não pode existir sem o outro, pois todo lugar é criado dentro de um espaço, geometricamente estabelecido, ou seja, é só dentro do “espaço” que existe o “lugar”, sendo possível que um espaço possa abrigar vários lugares: “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 6). Dessa forma, é possível estabelecer uma semelhança entre a proposta de Delgado e Tuan, pois se para o antropólogo espanhol é “o interior” o que está relacionado aos sentimentos de segurança e proteção, para Tuan é o “lugar” que fornece esses sentimentos.

No entanto, Tuan descreve dois sentimentos ou sensações opostas que podem ser gerados nas 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, p. 58); já o apinhamento seria então a sensação de estar preso, de ter pouco espaço para movimento, de estar encurralado. Conforme Tuan, embora os sentimentos de espaciosidade e apinhamento possam estar associados a lugares abertos (espaciosidade) ou fechados (apinhamento), 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, onde esses sentimentos se desenvolvem, porque, como afirma o próprio Tuan, “no espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido profundo de lugar; e na solidão de um lugar protegido a vastidão do espaço exterior adquire uma presença obsessiva” (TUAN, 2013, p. 61). Assim, associando às palavras de Tuan, María del Carmen, estando em seu quarto, chega a dizer: “No me apartaba del espejo, y pensaba: ‘Bañarme y peinarme y vestirme:

20 minutos’. Era el dilema de la urgencia de estar afuera, de ya oír música, de encontrar amigos” (CAICEDO, 2009, p. 30)²³.

Agora, a partir dos sentimentos e sensações expressos por María del Carmen, surgem as perguntas: por que a casa, que é um lugar familiar e conhecido, de conforto e proteção causa, ao contrário, rejeição e estio? Por que a emergência de sair e ficar na rua? Os sentimentos que María del Carmen passa a ter 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 “espacio público” pode tornar-se ameaçador, pois é caracterizado pelo imprevisível, pelo fato de estar aberto às possibilidades de que qualquer coisa possa acontecer, é o espaço onde está constantemente sujeito ao olhar e às ações de estranhos e desconhecidos. Ele também pode ser um lugar 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, portanto, Delgado considera “el afuera” como um cenário de representações. Nesse sentido, María del Carmen deixa bem claro qual papel ela deseja desempenhar naquele espaço exterior da noite, da festa e da música.

[...] yo sería el centro y el motivo de la celebración, no su víctima. Yo sería el espíritu de la concordia y el goce sin fin. Yo era el alma que le daba origen a la rumba, la novia de la rumba, la que siempre ganaría, la más gozona y asediada, la que se iba de día, inundada de cansancio saludable, a dormir las pocas horitas de los justos, y a arrullarme en los planes de la rumba posterior, la de esa noche, la que perfeccionaría el sistema (CAICEDO, 2009, p. 166-167)²⁴.

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 foi mencionado, ela comenta repetidamente que era “uma boa garota” de Cali, em outras passagens do romance alguns de seus amigos a chamam de “burguesita”, além de pertencer a um clube de leitura e ser até aquele

²³“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, p. 22).

²⁴ “[...] 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, p. 153).

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 na família que ela pode alcançar seu objetivo, e isso só pode ser realizado com a liberdade que a dinâmica “del afuera” lhe permite.

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del Flaco Flores por la noche. Fue como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perderá nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra (CAICEDO, 2009, p. 57)²⁵.

María del Carmen precisa da sensação de “espaciocidade”, de sentir que é possível estar em movimento para alcançar 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 pelo espaço “exterior”, o espaço onde a música e a dança estão presentes. 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 lhe gera o espaço exterior é expresso pela personagem da seguinte maneira: “supe que no iba a encontrar nunca, nunca, tanta reunión y tanta armonía. Sabiendo amigos en todas partes

²⁵“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 poder 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, p. 47-48).

aún no los reconocía a todos, y de cualquier manera supe que nunca iba a estar así de segura” (CAICEDO, 2009, p. 59)²⁶. Se o “lugar”, como afirma Tuan, são os significados e avaliações particulares gerados pelas pessoas através da experiência e do uso de seus sentidos, 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 identificado com as regras que lhe são impostas, de forma que isso gera rejeição e essa rejeição é estendida ao lugar onde ela mora ou coabita junto com seus parentes. Diferente para ela é a rua e o lugar onde acontecem as festas, que representa um lugar propício para desempenhar seu papel de dançarina e a que mais desfruta da festa, subvertendo os valores herdados da família e seu status social, surgindo nela uma sensação de “espaciosidade” que, embora esteja associado ao imprevisível e deva relacionar-se com estranhos, torna-se harmonioso e protetor para ela, como um lugar que tem uma ordem, embora seja menos controlável quanto aos eventos que podem ocorrer.

Como já mencionado, o espaço público é dominado pelo sentido da visão, é o espaço no qual as pessoas são expostas aos olhos de muitos outros, sendo a maioria delas desconhecidas, portanto, devido ao sentimento de ser constantemente observado e exposto às avaliações e julgamentos de outros, os papéis são assumidos de forma premeditada de acordo com a imagem que se deseja ser exibida para outras pessoas. Dessa maneira, fica claro que o papel de “ser o centro da festa”, representado por María del Carmen, precisa e só pode ser exercido mediante à aprovação de outros e exposição aos outros, como forma de legitimar e fortalecer a imagem de ser a pessoa que tem mais energia para a festa, para a dança e a que mais gosta de música. Daí que cada gesto e cada movimento adquirem uma importância maior para ela, que deve ficar atenta para que cada ato seja direcionado a reforçar o papel que se deseja desempenhar, e não cometer um erro que possa ir à direção oposta ou contrária à imagem que se deseja expor ao público. Em vários fragmentos do romance, é possível perceber como María del Carmen, ao chegar às festas, é constantemente observada e que a exposição a outros representa um assunto de importância para ela.

²⁶ “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, p. 49).

Allí estaban mis amigos, sí, mis amigos. Pero tengo la conciencia, muy molesta, de que no duró nada la canción, y yo frené en seco, trastabillé, abrí la boca y enfoqué, solo para saberme a un tris de caer en cuatro delante de todo el mundo, de los que me adoraban. Pensé: “Si pierdes el equilibrio lo perdiste todo”, y que me quedé tiesa, apretando los dientes, añorando el ritmo que alguien, una sombra larga y diligente se apresuró a renovar. Yo pensé: “Voy a preguntar quién cantaba esa maravilla”, cuando sonó el aplauso, y la gente se paró y me vi rodeada toda, Silvio, Tico y Bull, Calos Phileas, ni siquiera las mujeres me miraban con envidia, y yo fui toda sonrisas, miraditas por el hombro (nadie supo que un segundo antes estuve a punto de caer de bruces, como una bestia), y con toda aprobación, tanto gusto y tanta gloria nunca pregunté el nombre de la canción, ni el intérprete (CAICEDO, 2009, p. 58)²⁷.

María del Carmen, ao sair de casa, encontra seus amigos na rua e de lá procuram lugares onde tem 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 gostam, mas também preparam o ambiente com música antes mesmo de chegarem à festa: “Pasamos Deiri Frost oyendo a Santana, dos cuadras más allá antologías de los Beatles, que un locutor ocurrente seleccionaba” (CAICEDO, 2009, p. 50)²⁸. Nessa parte da narrativa e da cidade (o Norte), o gosto musical dos personagens é o rock, assim, e como Amendola (2000) atribui à cidade pós-moderna, os novos dispositivos tecnológicos, que estão surgindo, criam novas formas de consumo e interação cultural, então, María del Carmen e seus amigos podem levar a música que eles gostam para a rua junto com eles, criando uma dinâmica de “intercâmbio simbólico” a qual é o centro das relações da cidade contemporânea, onde predomina o intercâmbio do que Amendola chama de “bens eletrônicos ou leves”, além, claro, da influência da cultura de língua inglesa.

É importante lembrar que se trata de um romance que foi publicado originalmente em 1977 e que seu contexto é os anos 70, de modo que, na época, esses dispositivos de reprodução de som, que possibilitavam trasladar a música para quase

²⁷“Ali estaban 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, p. 49).

²⁸“Pasamos o Deiri Frost ouvindo Santana, e duas quadras depois, coletânea dos Beatles, que um locutor com muita presença de espírito seleccionava” (CAICEDO, 2014, p. 41).

qualquer lugar, eram uma novidade. É uma época em que os mercados financeiros e as formas de acessar as informações e conteúdos se tornaram cada vez mais fluidos e globais, 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 esse tipo de dispositivo quase imediatamente após sua comercialização.

En la inmensidad de aquel parqueadero no había más que dos personas. No ajetreo, nada de baile. Los inseparables Bull y Tico, pasándose de oreja a oreja un transitor más pequeño que el mío, y el volumen era como se atrevió a decir Ricardito, “Fenomenal. Yo lo conozco. Es un nuevo modelo que han inventado en Japón” (CAICEDO, 2009, p. 44)²⁹.

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 e com eles transitarem pelas ruas, avenidas e espaços físicos, interagindo com a música e com suas dinâmicas sociais, através do discurso e do intercâmbio cultural que ocorre entre eles. Lugares como "a sexta avenida", "Parque Versalhes", "Deiri Frost", "a esquina da sexta com Squibb" ou "a sétima com 25", que são nomeados na narração, compõem o espaço físico de uma cidade, 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. Destaca-se também a presença do estrangeiro nos nomes das ruas, notando que as instituições oficiais de Cali, para a região Norte, fazia uso de nomenclaturas adotadas na França e nos Estados Unidos, criando uma separação logística da cidade entre o Norte, rico e influenciado pela cultura internacional; e o Sul, pobre e representante da cultura local.

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 e

²⁹“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, p. 35).

formaram 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, portanto, nas conversas entre eles o assunto era sobre 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 anglicismo 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 narração.

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 de virgindade. Ali 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, ela 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”, dijo. “esta gente ha pasado ya por mucho. Un poco de quietud no nos haría mal...”

“Como quien dice paz, pues”.

“Recuéstate en mi hombro”, propuso en el sopor de la tontería.

“Y paz quiere decir falta de volumen. A esto hemos llegado”.

“demasiado, demasiado volumen, demasiada velocidad”, dijo, parándose y quejándose de que cada vez que se paraba le dolía la columna vertebral. Casi sin pararse de la pared (es decir, rodando) buscó al anfitrión, yo no sé si para darle una explicación de mi atarvanería o para preguntar por algún estimulante. Si era esto, el estimulante se lo dieron. Todo el mundo había vuelto a su sitio, menos yo: yo me quedé parada en la mitad del cuarto, sufriendo con locura.

Ya no valían mis planes, ya no besaría, era yo la crema de la vitalidad entre un mundo de gente rendida (CAICEDO, 2009, p. 112)³⁰.

³⁰ “‘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’.

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 na narração e, por sua vez, na construção da cidade, que 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 marcado pela música. 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 leva a sair de onde estava para atravessar a cidade:

Pero con tales pensamientos oí acordes nuevos, durísimos pero lejanos. No, no sucedían en esa casa y yo tambalié toda al ubicarme, pobrecita, quién me viera, al descubrir que hacia el sur era de donde venía la música, la música mismísima y caminé, caminé creo que largo y pisé rodillas y canillas y me senté en cabezas sin clemencia, cabezas que no se mosquearon: ¿no oirán ellos, mientras me acercaba yo a mi fuente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, el que iba descubriendo cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí letra (CAICEDO, 2009, p. 113)³¹.

A nova música que María del Carmen acabava de descobrir era a salsa. Pode-se dizer, em termos de Tuan (1983), que “o lugar” para María del Carmen, é a música e, na

‘Encosta aqui no meu ombro’, propôs, naquela pasmaceira de sua chapação. ‘É paz que 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, p. 100-101).

³¹ “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, p. 101).

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 local onde ela se encontra. Agora, 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 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, de modo que, ao fazer sua presença nesse novo espaço, os outros reconhecem que ela é uma pessoa estranha, alheia ainda nessa outra cartografia simbólica.

No tengo idea de cuantos hombres me miraron. Perpleja, atendí a la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el bembé: un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como un pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, si no, no, si no, no se le da al brinco y el brinquito es clave, si no se resulta haciendo cuadro o bailando vals como los paisas (CAICEDO, 2009, p.116)³².

María del Carmen descreve, neste fragmento, como a salsa é dançada e, através dessa dança, ela inicialmente obtém a aprovação dos outros e, dessa forma, integra-se a essa comunidade, ou seja, quando conhece os códigos de como dançar a salsa, ela entra nos limites simbólicos comuns dessa comunidade. Esse fragmento também serve para refletir como o discurso de María del Camen muda, pois dá-se início a 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 adentra a personagem principal do romance, é descrito como o espaço de um estrato socioeconômico diferente daquele do Norte:

³²“Não tenho nem ideia de quantos homens me olham. 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 e 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, p. 104).

Sonaba en casa, no de ricos, al otro lado de la calle que yo ya pretendía cruzar, allí donde termina Miraflores.

No sé cómo se llama el barrio del otro lado, puede que ni nombre tenga, que la gente que vive allí haya aprovechado para también llamarlo Miraflores, pero no, no es; son casas desparramadas en la montaña, jóvenes que no estudian en el San Juan Berchmans, que no se encierran [...] (CAICEDO, 2009, p. 115)³³.

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 do inglês, mas sim expressões coloquiais próprias desse estrato socioeconômico: “‘fresco’ dijo el Tuercas, ‘yo me lo conozco, ¿sí o no Rubén? ¿Chévere?’. ‘Chévere’, dijo él. ‘¿Cheverísimo?’. Cheverísimo, dijo él. ‘¿La verraquera?’. ‘¡la verraquera!’’. ‘¿tremenda soda?’. ‘¡Solladísimo!’” (CAICEDO, 2009, p. 145)³⁴. 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.

A cidade está sendo representada e construída a partir dos discursos, das impressões de quem a habita e a percorrem, assim como também pelos sons, os códigos discursivos e culturais, que estão sendo intercambiados, e pelo discurso musical compartilhado pelos integrantes que fazem parte desse conglomerado de pessoas que moram no sul. A cidade é, como afirma Certeau (2000), um texto que pode ser lido e interpretado por seus transeuntes, uma estrutura, um tecido de significados, na qual os habitantes são autores e modificadores desse texto em sua capacidade de intervir através do cotidiano de suas ações, através da imaginação, os movimentos e as relações que se estabelecem entre eles. A imaginação é também uma fonte de representação da cidade que, como afirma Canclini (1997), dá origem ao “patrimônio intangível”, criado pelas imagens que os cidadãos dão às estruturas materiais, ou seja, “ao patrimônio material”

³³ “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, p. 103).

³⁴ “‘tranquilo’, disse o Tuercas, ‘eu conheço o cara, não é Ruben? Beleza?’ ‘Beleza’ disse ele. Belezíssima?’ ‘Belezíssima’, respondeu. ‘Cabeça feia?’ ‘Cabeça feita!’ ‘Doidão?’ ‘Doidíssimo!’” (CAICEDO, 2014, p. 133).

das cidades. Logo, María del Carmen, e como menciona Canclini, ativa sua imaginação nos espaços em que só é possível percebê-la de fora:

Miraba yo las ruinas de esa casa y me imaginaba allí, con la mayor libertad, la familia de dementes, un jovencito de 12 años perdiendo la razón en el empeño de probar la verdad de base de los escritos lovecraftianos; incesto; madre posesiva resistiendo de forma más bien pasmosa el embate de los años; posible brujería, habitaciones clausuradas, pasos en la noche, mugir de un ser encerrado, mugir de reconvenciones; pero oh, nunca más mis fantasías se vieron peor justificadas: habitaba la casa una simple familia Capurro, cuyos hijos no confesaban otro interés que uno, muy genuino, por la mecánica (CAICEDO, 2009, p. 129)³⁵.

Através da imaginação, a narrativa de uma cidade também está sendo construída, a personagem está criando significados que vêm de sua tentativa de imaginar o que está acontecendo dentro das casas que ela apenas consegue ver superficialmente em sua estrutura física. Ela constrói um imaginário sobre os possíveis habitantes dessas estruturas e os relacionamentos que podem ser estabelecidos nesses lares. Caicedo mostra, por meio dessa personagem central, uma cidade diversa e heterogênea, onde diferentes comunidades convivem, tendo preferências, dinâmicas culturais e discursivas diversas, mesmo se tratando das realidades e os modos de vida de uma mesma geração de jovens, que moram dentro da mesma cidade de Cali.

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: o de praticar prostituição. Isso demonstra, como citado anteriormente, que a narradora-personagem e sua relação com os espaços da cidade, principalmente os espaços público e privado, são condicionados por sua atitude subversiva, seu interesse em desfrutar ao máximo a música, as festas e experimentar, radicalmente e sem imposições, sua sexualidade e os

³⁵“Eu ficava olhando as ruínas daquela casa e soltava a fantasia com total liberdade, imaginando que ali vivia uma família de dementes, um jovenzinho de doze anos que perdia a razão empenhando em provar a verdade essencial dos escritos de Lovecraft; incesto; mãe posesiva resistindo de maneira inacreditável à passagem dos anos; possível bruxaria, aposentos fechados a chave, passos no meio da noite, murmúrios de algum ser trancafiado, murmúrios de repreensões; mas, ah, nunca minhas fantasias foram tão injustificadas: quem morava na casa era uma família simples, a família Capurro, cujos filhos não professavam outro interesse além daquele, muito genuíno, pela mecânica” (CAICEDO, 2014, p. 117).

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: “¿Cómo se mete de puta una ex alumna del Liceo Belalcázar?” (CAICEDO, 2009, p. 211)³⁶.

No que diz respeito ao espaço privado (“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: “Me ofrecieron almuerzo y hasta siestica, pero no quise: no habría soportado toda una tarde de domingo en esa casa” (CAICEDO, 2009, p. 211)³⁷. 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, e seu objetivo de ser “a alma da festa” foi realizado por ela, como o autor havia proposto desde o início: de maneira radical e extrema.

³⁶“Como é que uma ex-aluna do Liceo Benalcázar acaba virando puta?” (CAICEDO, 2014, p. 195).

³⁷“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, p. 194).

4 QUANDO A MÚSICA É MAIS DO QUE SOM: A REPRESENTAÇÃO DO ROCK E DA SALSA COMO DISCURSO SOCIAL, POLÍTICO, CULTURAL E ÉTNICO EM *!QUE VIVA LA MÚSICA*;

A música, como expressão que envolve ritmo, dança e lírica, que é criada, consumida e reproduzida por uma comunidade, está enraizada em contextos sociais e culturais. O desenvolvimento de uma expressão musical desde suas origens está vinculado não apenas às necessidades estético-artísticas dos envolvidos, mas também funciona como expressão dos modos de vida, das condições étnicas e das necessidades existenciais e materiais de uma comunidade. Da mesma forma, as expressões musicais têm um papel importante na formação das identidades culturais e na transmissão de tradições socioculturais que envolvem um grupo de pessoas que, ao longo de um processo dinâmico, conseguiram moldar um discurso como o musical.

Levando em conta o que já foi mencionado, no romance de Caicedo, a música tem uma função muito importante. Rock e salsa são discursos que, em vez de serem simples expressões musicais, conseguem ser um discurso que representam a realidade social, econômica e cultural de um país como a Colômbia e de uma geração como os jovens dos anos 60 e 70. Acredita-se que, para Caicedo, a música ou o discurso musical servem como pretexto para estabelecer diferenças entre uma comunidade e outra, mostrar identidades culturais diversas, retratar a dinâmica política econômica de seu país e mostrar as tradições culturais ligadas às respectivas músicas e como elas se referem aos processos históricos que se refletem na contemporaneidade.

Nesse sentido, neste capítulo, apresenta-se a inserção dos estilos musicais rock e salsa, como manifestações socioculturais, na sociedade latino-americana e colombiana. Somente assim é possível desvendar, dentro do tecido narrativo do romance, a função expressiva que as respectivas músicas têm na obra literária e como elas estão sendo instrumentalizadas por Caicedo para retratar realidades e contextos que se referem a algo que vai mais além de um som que tem a função de promover diversão, festas e dança, mas, sobretudo, que expressam dinâmicas sociais, políticas, culturais e históricas relacionadas às comunidades que as consomem e se apropriam dela.

4.1A rebelião dos jovens: a assimilação do rock na sociedade de Cali

Nesta seção, destaca-se os aspectos essenciais que deram origem e conformação à música rock, detalhando a influência que ela teve, especialmente nos jovens colombianos, durante as décadas de 1960 e 1970. Desse modo, o objetivo é mostrar como foi a recepção desse estilo musical na Colômbia e como ele foi se estabelecendo nas classes médias e altas, até se tornar um instrumento para expressar sua rejeição e criticar certos valores sociais que haviam se estabelecido pelas gerações anteriores, assim como uma maneira de expressar as novas dinâmicas sociais e culturais que surgiram ao longo da vida nas grandes cidades a partir da década de 1960.

O rock surgiu de vários fatores sociais, culturais e artísticos que aconteceram inicialmente na Europa e depois em toda a América, durante a segunda metade do século XX, passando a ser a voz de uma geração que reclamava por mudanças sociais, políticas e econômicas, reivindicando uma sociedade mais solidária e justa diante da discriminação e da violência a que certos setores foram expostos. Para García (2008), o rock se originou no contexto da Europa após a Segunda Guerra Mundial, quando vários setores da sociedade ocidental e mundial questionaram se o desenvolvimento científico, industrial e tecnológico realmente geraria progresso e protegeria a sociedade ou a colocaria em risco, como se evidenciou durante a guerra.

As migrações de cidadãos jamaicanos para a Inglaterra, após a Segunda Guerra Mundial, foram um fator determinante no desenvolvimento do rock, já que ele está ligado à cultura das raízes africanas presentes nos jamaicanos. O contato da comunidade de jovens negros na Inglaterra com jovens brancos de classe baixa gerou uma identidade geracional, que também poderia ser denominada como uma cultura jovem, a qual buscava ser uma alternativa cultural aos valores da sociedade branca inglesa tradicional. Assim, o rock surgiu como uma expressão dessas demandas da juventude, como uma subcultura de uma comunidade periférica de jovens negros, em sua maioria descendentes de migrantes jamaicanos, que viviam numa situação econômica precária e que eram comumente discriminadas por uma sociedade majoritariamente branca (GARCIA, 2008).

Considerando que esses migrantes da Jamaica já possuíam uma cultura musical estabelecida no reggae, que funcionava para eles como uma expressão do mundo que vai do religioso ao social e político, isso influenciou a comunidade negra na Inglaterra, e

especialmente os jovens que assumiram a música como a melhor maneira de expressar sua realidade e suas reivindicações. Toda essa tradição musical de matriz africana existente na sociedade jamaicana foi sincretizada por meio do contato com os nativos ingleses, dando origem a gêneros musicais como country, jazz e blues, que seriam a base musical para o desenvolvimento subsequente do rock. Essa música também teria repercussões nos Estados Unidos, onde muitos afro-americanos adotaram esse novo ritmo como expressão de uma comunidade negra que sofria forte discriminação. Dessa forma, o epicentro geográfico do rock é Inglaterra e os Estados Unidos e, a partir desses dois países, essa expressão musical, passou a estar ligada aos movimentos sociais e artísticos da época, como uma das muitas formas adotadas pelos jovens para expressar sua insatisfação com a realidade política, econômica, social e militar de seus respectivos países (GARCIA, 2008).

Em relação à sua chegada à Colômbia, Umberto Pérez, em seu livro intitulado *Bogotá epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975* (2007), destaca que o rock chega à Colômbia da mesma forma que a salsa: o rádio. Pérez (2007) menciona que o rádio foi o meio de comunicação por excelência na Colômbia durante a década de 1960. Na capital colombiana, durante o ano de 1957, foi inaugurado um programa de rádio que tocava rock, programa dirigido por um jovem chamado Jimmy Reisback que, como muitos jovens da classe média alta da época, aproveitou suas viagens aos Estados Unidos para conhecer e comprar os discos da nova música que estava se tornando popular no país do norte.

O cinema também contribuiu para a divulgação de novos estereótipos associados a essa música, reforçando a imagem do jovem rebelde norte americano, que expressava sua discordância com os valores de sua classe social e de seus pais, através de um estilo de vida que se opõe a todas as normas estabelecidas. Filmes como *The Blackboard Jungle*, *Rebel Without a Cause* e *The Wild One* foram exibidos na Colômbia, promovendo a criação de novos modelos e sujeitos sociais com os quais muitos jovens se identificaram e começaram a imitar, não apenas o visual, mas, sobretudo, seu comportamento (PÉREZ, 2007).

A indústria radiofônica na Colômbia começou a atender cada vez mais a demanda de um público jovem que estava ansioso por conhecer e consumir a música que estava começando a revolucionar a sociedade norte-americana; portanto, eles encontraram no rock um produto perfeito para começar a comercializar no país, ao mesmo tempo em que viam no rock uma possibilidade de obter benefícios econômicos.

Era uma proposta comercial que os grupos econômicos e empresariais, associados ao rádio, souberam vender muito bem a um público jovem que, naquele momento, não era levado em consideração em termos de capital. A apresentação de um grupo de rock considerado um dos pioneiros desse estilo musical, como a banda *Bill Haley and His Comets*, em dezembro de 1970, em Bogotá, contribuiu para a popularização do rock na Colômbia e criação de bandas nacionais (PÉREZ, 2007).

Em uma época em que a maior parte da transmissão de música era dedicada a gêneros musicais mais tradicionais como bolero, rancheras e gêneros de música folclórica, as quais eram do gosto da população adulta, foi importante para o desenvolvimento e massificação do rock na Colômbia o desenvolvimento de grandes empresas de comunicação que, graças ao seu poder econômico, conseguiram elevar seu conteúdo a níveis nunca antes alcançados. Esse foi o caso da empresa de comunicação colombiana "Caracol"³⁸ que, através de um forte investimento no campo da radiofonia, criou estações radiais especializadas em rock. Foi assim que surgiu a estação de rádio chamada "Radio 15", que tinha filiais nas principais cidades da Colômbia, incluindo Cali. Esta estação dedicou seu conteúdo especialmente à população jovem, dando um espaço importante à transmissão de grupos de rock nacionais e estrangeiros. "Radio 15" foi a primeira estação de rádio a reproduzir para a sociedade colombiana a música de grupos como *The Beatles* ou *The Rolling Stone*, que já estavam começando a se tornarem ídolos populares entre os jovens da Europa e dos Estados Unidos. Assim, a "Rádio 15" se tornou uma das estações de rádio mais populares da época para o público jovem tendo um papel preponderante na difusão do rock no país (PÉREZ, 2007).

Com o apoio de difusão e publicidade que a estação da "Radio 15" deu às bandas nacionais de rock emergentes, o cenário nacional do rock colombiano começou a desenvolver-se, contribuindo para a consolidação de uma das bandas de rock colombianas mais importantes, influentes e pioneiras, como *Los Speakers*, com músicas próprias ou versões em espanhol de músicas famosas originalmente em inglês, conquistou popularidade dentro Colômbia semelhante ao que os grupos internacionais conseguiram, oferecendo aos jovens colombianos um representante finalmente local.

³⁸ "Caracol" é uma empresa de comunicações fundada em 1948, que começou como sistemas de estações de rádio e que até hoje continua sendo uma das mais importantes na Colômbia, com grande alcance e relevância no território colombiano e no mercado internacional, cobrindo não apenas o rádio, mas também a televisão.

Foram nos anos 1960 que o rock se consolidou no país, tendo como principais motivadores dois aspectos: o primeiro foi a popularidade mundial alcançada na época por uma das bandas de rock mais populares da história, *The Beatles*, que popularizou o rock em todo o mundo e determinou tendências; e o segundo aspecto está relacionado à modernização da cidade, onde se começou a massificar os espaços de diversão e distração para as massas de pessoas que moravam nela, assim, foi naquele momento que surgiram as conhecidas “discotecas” (boates no Brasil), locais que funcionavam como espaços de diversão para dançar e ouvir música. As boates funcionavam como um centro de socialização para os jovens nas cidades do país e, ao mesmo tempo, como um espaço de difusão musical, já que também havia bandas locais, representando para elas uma oportunidade de obter maior visibilidade no público jovem que servia como de consumidor e transmissor de uma música como o rock que também emergiu da realidade urbana.

Já no final da década de 1970, devido ao apoio de empresários, gravadoras, meios de comunicação e estabelecimentos de socialização como as boates, a cena do rock na Colômbia se consolidou. A isto se acrescenta, como aconteceu com o rádio, a televisão nacional começou a dar mais espaço ao conteúdo e à programação dedicada ao público jovem, vendo no rock um mercado economicamente rentável para explorar.

O rock na América do Norte e na Europa era concebido não somente como uma música feita para dançar, muitas das criações líricas começaram a ter um forte conteúdo político e, dessa forma, atingiu os jovens da América Latina. Músicos como Bob Dylan expressavam em suas canções a necessidade de uma sociedade mais justa, criticando a intervenção militar de potências em relação a outros países e o crescente monopólio econômico, o auge do capitalismo e a visão mercantilista da sociedade que se desenvolveu nos Estados Unidos. Foi assim que muitos jovens latino-americanos também se uniram a essas reivindicações e o rock se tornou, não apenas uma expressão de suas necessidades pessoais e coletivas como jovens que queriam ser aceitos em uma sociedade que os discriminava, mas também reclamavam por reivindicações sociais e mudanças políticas em uma sociedade latino-americana que, na década de 1960, vivia sob a opressão das ditaduras civis e militares.

4.2Y *la rumba llegó al barrio*: a salsa como expressão sociocultural do bairro latino e sua inserção na sociedade de Cali

Para abordar a questão da salsa, das suas origens até sua entrada na Colômbia e, especificamente, na cidade de Cali, toma-se como referencial um dos mais completos estudos que existem sobre o fenômeno da salsa em Cali denominado *La salsa en Cali* (1992), do acadêmico e pesquisador colombiano Alejandro Ulloa. O primeiro aspecto que Ulloa enfatiza em relação à salsa é que ela representa uma das principais característica da cultura latino-americana, sendo considerada um discurso da identidade afro-latino-americana e da condição do mestiço americano. Nesse sentido, a salsa não é apenas um ritmo ou discurso musical, ela também tem vínculos com a sociedade de consumo, a dança e a indústria cultural, ou seja, uma manifestação sociocultural complexa.

Em torno do surgimento musical da salsa, destaca-se a existência de duas visões diferentes, deixando claro que não há acordo sobre como esse gênero ou manifestação musical surgiu. Há a posição de alguns músicos de Cuba que, por sua vez, coincide com a posição oficial da Cuba revolucionária, ao considerar a salsa como uma cópia de outros gêneros musicais já existentes em Cuba desde a década de 1920. E a outra, reforçada por um dos maiores referentes no estudo da salsa, como o venezuelano César Miguel Rondón, que considera a salsa como uma mistura de diversos gêneros musicais desenvolvidos no Caribe hispano e que tem uma forte influência africana, sendo formada como resultado das migrações de Afro-caribenhos da cidade de Nova York, onde essas tradições musicais do caribe também se fundiram com músicas afro-americanas, como o blues e o jazz (ULLOA, 1992).

A posição dos músicos e da oficialidade da Cuba socialista considerou que o mercado da indústria musical norte-americana se apropriava do “son montuno”, da “guaracha” e do “danzón”, os quais são ritmos afro-cubanos, com a intenção de torná-los lucrativos comercialmente já que devido às sanções comerciais que os Estados Unidos impuseram à ilha, esses gêneros musicais foram confinados ao território cubano. De acordo com aqueles que apoiam essa visão da origem da salsa, trata-se então de uma modernização, uma reelaboração com alguns arranjos musicais e pequenas incorporações geradas pela tecnologia, dos ritmos cubanos antigos e tradicionais que, ao serem penetrados pela indústria musical estadunidense, foram inseridos à cultura de

massa e ao consumo de massa. Nesse sentido, o nome “salsa”³⁹ seria uma manobra comercial aproveitada pela poderosa indústria musical estadunidense com objetivos políticos e sociais como o bloqueio de Cuba. Desse modo, como uma forma de atender à demanda da crescente comunidade de latino-americanos, que havia se estabelecido nos EUA, criando um grande número de consumidores de música e ritmos latinos, a salsa serviria como um produto musical com grandes possibilidades de gerar bons dividendos econômicos no crescente mercado da música latino-americana no país norte-americano.

Ulloa concorda parcialmente com essas duas visões sobre a origem da salsa, uma vez que reconhece que os ritmos e a música afro-cubanos são a base sonora central a partir da qual a salsa se desenvolveu. No entanto, ele considera que a salsa é muito mais do que uma simples reprodução ou cópia desses gêneros tradicionais cubanos, trata-se de um sincretismo cultural e musical que bebe de várias águas, cujos ritmos se originam nos países do Caribe de língua espanhola, incluindo o já mencionado jazz e blues afro-americano, e que se torna numa expressão da identidade latino-americana na medida em que representa a realidade da comunidade latina em Nova York e, portanto, a vida nos setores periféricos da América de língua espanhola.

De acordo com a história da salsa, pode-se estabelecer dois períodos: o primeiro, antes da sua comercialização e popularidade continental; e o outro, a partir do final dos anos 1960, o qual já consegue estabelecer-se no mercado latino da música. O primeiro período começa antes que a salsa fosse conhecida por essa nomenclatura, tendo como lugar central a cidade de Nova York. Esse novo ritmo começou a desenvolver-se como uma expressão musical marginalizada na qual os migrantes latino-americanos expressavam as experiências e particularidades dessa comunidade na urbe norte-americana, sofrendo discriminação social e cultural. Assim, a salsa foi uma expressão do desenraizamento e também das realidades de uma comunidade que vivia em precariedade econômica e que abandonou seus respectivos países em busca de melhorias em suas condições materiais e econômicas, além de segurança: “en fin, era

³⁹Embora não haja acordo sobre quem foi o primeiro a cunhar o termo “salsa”, reconhece-se que é uma denominação comercial que surgiu no final dos anos 1960, surgindo como uma metáfora em associação ao produto gastronômico conhecido popularmente como “salsa” em alguns países da América Latina (no Brasil e em outros países é conhecido por seu nome comercial original “ketchup”). Assim, é uma música que, como esse produto, passou a ser uma mistura de sons e ritmos cubanos e afro-caribenhos, como o “ketchup” na comida, o qual proporciona um tempero diferente que, no caso da salsa, era um novo gosto musical.

una forma de identificación y de identidad que se expresaba en el idioma español y que había nacido en el barrio, para cantarle a él, a sus calles, sus esquinas y su miseria, pero también para cantarle al placer y la esperanza de vivir”⁴⁰ (ULLOA, 1992, p. 32). Em outras palavras, a salsa não era apenas uma música, mas uma expressão sociocultural na medida em que surgia dentro de uma comunidade social, étnica e geográfica, com pessoas pobres afro-caribenhos, que moravam às margens da cidade de Nova York, conhecido como “el barrio latino”, de onde emerge como a voz de uma comunidade excluída e marginalizada e que tenta conquistar espaço numa sociedade na qual não é bem recebida.

Do ponto de vista musical, algumas diferenças podem ser estabelecidas entre a música afro-cubana, como o “son”, e o som particular da salsa. Ulloa (1992) destaca esse ritmo afro-cubano como o som original e central da salsa, ao contrário de outros especialistas que acreditam que houve uma ruptura mais radical com a música cubana. Ademais, foi a incorporação dos trombones que, inicialmente, representou uma nova mudança no desenvolvimento da salsa, destacando os nomes de Eddi Palmieri, de Nova York, e Mon Rivera, de Porto Rico. Desse modo, a ideia da salsa como uma mera cópia ou reprodução da música cubana não é totalmente verdadeira para Ulloa. Outro aspecto essencial é a incorporação de sons ligados à música afro-americana na salsa, principalmente, o jazz, permitindo a experimentação e improvisação de ritmos jazzísticos que passariam a ser incorporados à música latina que estava sendo desenvolvida na cidade americana.

É importante destacar, e assim o apontam Ulloa e muitos outros especialistas sobre a salsa, que grande parte do seu som e performance musical têm suas origens nas chamadas “Big Bands”, que são grupos de música latina compostos por oito músicos, que se apresentavam em Nova York nos grandes salões de baile frequentados pela classe média alta da cidade. Essas apresentações das “Big Bands” foram o espaço onde muitos dos músicos tiveram a oportunidade de experimentar a música tropical latina, incorporando improvisações de ritmos e sons de jazz, soul e até rock, como fizeram os músicos Eddi Palmieri com o piano e Ray Barreto com a percussão. Logo, os grandes salões, onde a música latina era tocada, foi um espaço de experimentação musical, no

⁴⁰ “Enfim, era uma forma de identificação e de identidade que foi expressa na língua espanhola e que tinha nascido no bairro, para cantar sobre ele, suas ruas e sua miséria, mas também cantar para o prazer e a esperança de viver” (Tradução nossa).

qual os ritmos e tradições musicais estavam cada vez mais se cruzando e moldando a música de intercâmbio transnacional⁴¹ como é a salsa.

Além do sonoro, a salsa também surge como expressão da vida no “Barrio latino”, suas letras contam e testemunham a vida de uma comunidade que possuía peculiaridades próprias e que, sendo constituída por imigrantes estrangeiros, tinha que lidar com aspectos como a discriminação, a violência, a pobreza e a marginalização (social, econômica e cultural) na cidade de Nova York. Desse modo, a salsa expressa, em muitas de suas letras, a necessidade de criar uma consciência latino-americana para reivindicar aspectos relevantes dessa cultura, especialmente, como uma maneira de neutralizar a pretensão hegemônica dos Estados Unidos de estender sua cultura a outras nações e, sobremaneira, como forma de preservar os valores culturais, simbólicos e políticos da América de língua espanhola e tudo o que está ligado a ela⁴².

O fato de a salsa ter tido a cidade de Nova York como local de desenvolvimento é um aspecto importante para a subsequente massificação dessa expressão que, mesmo sendo uma expressão musical marginalizada, conseguiu ser difundida por uma das indústrias mais poderosas do mundo, a indústria fonográfica e musical dos Estados Unidos, que via a possibilidade de obter dividendos econômicos, levando em consideração a crescente comunidade latina naquele país, bem como a possibilidade de chegar aos grandes cenários musicais e todo o público consumidor dos países da América Latina e do Caribe.

A partir da década 1970, a salsa começou a popularizar-se, sendo constantemente tocada no rádio e ocupando um espaço nunca alcançado nos cenários mais importantes da música da época. Cantores e músicos se tornaram verdadeiras celebridades, saindo do anonimato para se tornarem figuras famosas e ricas. Foi a partir desse momento que começa a popularidade e a massificação da salsa que, apesar da sua inserção na indústria musical e fonográfica transnacional dos Estados Unidos, permaneceu fiel aos sons, ritmos e letras que foram desenvolvidos e que a

⁴¹ Ulloa (1992) destaca o transnacional como um aspecto distintivo da salsa, porque em Nova York pessoas de praticamente todo o Caribe hispânico tiveram contatos (Venezuela, Porto Rico, República Dominicana, Cuba, Colômbia), além dos cidadãos americanos de ascendência caribenha, os nova-iorquinos e os chamados “nuyoricans”, que se referem às pessoas vinculadas à cultura dos migrantes porto-riquenhos em Nova York, de modo que o contato musical trazido por cidadãos de várias partes do mundo e que coincidiu em Nova York foi o que deu origem à salsa como produto de uma inter-relação de muitas expressões musicais trazidas de várias partes do continente americano.

⁴² Esse lado social e político nas letras da salsa tem um de seus representantes mais importantes no cantor panamenho Rubén Blades, que nas letras de suas músicas expressam uma posição de anti-imperialismo e crítica às políticas dos EUA em alguns países da América Latina durante a segunda metade do século XX.

caracterizaram desde suas origens. A salsa ultrapassou o rótulo de moda musical e, embora tenha se tornado um produto cultural do consumo massivo, continuou a ser uma expressão do “Barrio Latino” e, portanto, uma expressão dos bairros e comunidades periféricas do Caribe Hispânico e grande parte da América Latina.

A salsa antes de ser corrompida pela indústria musical norte-americana já havia se tornado uma identidade dos marginalizados, dos pobres daquela parte do continente, e isso é uma das hipóteses centrais do estudo de Ulloa, uma vez que o “Barrio latino” de Nova York apresentava características semelhantes aos demais bairros periféricos da América Latina. Dessa forma, as pessoas que ouviam o ritmo e as letras das músicas se sentiam facilmente identificadas e assumiam como próprias um conteúdo musical que falava das mesmas necessidades e dos mesmos interesses, de uma realidade comum que tem elementos sociais como a pobreza, a esperança de alcançar um melhor status social e econômico, a violência e a criminalidade, a discriminação dos pobres, negros e mestiços, mas também daquele sentido comemorativo da vida que é uma característica particular do Caribe e que se manifesta no canto, na festa e na dança.

Em vista disso, pode-se afirmar que não foi a indústria multinacional da música dos Estados Unidos, nem a mídia e os meios de comunicação massivos que se apropriaram da salsa, pelo contrário, foi a salsa, já constituída enquanto identidade do Caribe e da América Latina que, de alguma forma, apropriou-se dos meios de comunicação de massa e da capacidade de sua disseminação para espalhar-se por todos esses países e, por consequência, conseguindo maior visibilidade, gerando muitos benefícios econômicos tanto para produtores de música quanto para os próprios músicos e para a indústria da música latina nos Estados Unidos e no resto do continente⁴³.

Agora, a pergunta que muitos podem fazer é como uma cidade como Cali, que não é geograficamente próxima ao Caribe, e pertencente à região andina da Colômbia, adotou a salsa como uma de suas expressões culturais mais importantes até hoje. Essa é precisamente uma das perguntas que compõem o problema central da pesquisa de Ulloa (1992): o porquê da salsa em Cali? O estudioso estabelece várias hipóteses que vão desde a presença de uma cultura negra criada pela chegada de escravos à cidade, o

⁴³ Um exemplo disso foi a criação da gravadora “Fania Records” que, sob o comando dos produtores Johnny Pacheco e Jerry Masucci, criou o grupo “Fania All Star”, composto pelos melhores artistas e músicos da época, como Hector Lavoe, Willie Colón, Celia Cruz, Ismael Miranda, Rubén Blades, Ismael Rivera, para citar apenas alguns, alcançando fama internacional, lotando os palcos musicais mais importantes do momento, como o Yankee Stadium ou o Madison Square Garden em Nova York, chegando a fazer shows mesmo no Japão e na África com grande sucesso. É por isso que “La Fania” é considerada um dos grupos e movimentos mais importantes da história da salsa, tanto pela cobertura da mídia que tiveram seus músicos quanto pela qualidade musical e interpretativa que conseguiu reunir.

processo de modernização, urbanização e industrialização da cidade até a influência da mídia de massa.

Quanto à presença da cultura africana na cidade, Ulloa afirma que, durante a colonização espanhola, estabeleceu-se na região do Valle del Cauca, onde Cali está localizada, fazendas dedicadas à agricultura, especialmente, a produção de cana-de-açúcar, na qual a escravidão estava diretamente ligada. No entanto, tal plantação não chegou a grandes dimensões, pois as localizações geográficas não favoreciam, ainda mais pelo fato de a cidade não ter uma saída direta para o mar, por estar localizada entre duas cadeias de montanhas, limitando a produção para o consumo interno.

Esse processo de chegada e estabelecimento da cultura africana em Cali têm várias etapas: a primeira aconteceu em meados do século XVIII que, por falta de mão de obra, uma vez que os povos indígenas na região foram exterminados pelos colonizadores espanhóis, deu início à escravização de sujeitos negros vindos de Angola, Guiné e Senegal para trabalhar nas lavouras de cana-de-açúcar e nas minas de ouro. A outra etapa ocorreu em 1851, quando a liberdade dos sujeitos escravizados foi oficialmente decretada na Colômbia, desse modo, uma grande parte da população negra se apropriou de terras próximas ao rio Cauca, perto da cidade de Cali, para cultivá-las e criarem uma comunidade de camponeses que produzissem produtos agrícolas para as áreas e populações mais próximas. Todavia, em meados do século XX, os camponeses negros perderam suas terras para privilegiar a indústria açucareira, a qual tornou o sujeito negro mais uma vez mão de obra, agora proletária, dos interesses do capital, por consequência, ao perder suas terras, a população negra começa a migrar para as áreas vizinhas, sendo Cali uma das cidades receptoras com o maior número de pessoas negras.

Estando a escravidão africana ligada à dinâmica econômica na maioria dos países do caribe, Ulloa (1992) destaca que a relação entre a dinâmica de socialização dos escravos negros em Cali com o resto do Caribe, uma vez que é essa dinâmica social da plantação o que une os países do Caribe é responsável pela aproximação entre os países caribenhos, proposta que tem sido levantada por especialistas e estudiosos como Antonio Benitez Rojo (2010)⁴⁴, que afirma que a dinâmica da plantação de escravos se torna o aspecto comum que une todo o Caribe, independentemente de suas expressões

⁴⁴ Uma das teses centrais apresentada por Antonio Benitez Rojo, em seu livro *La isla que se repite* (2010), é que, dentro da diversidade do Caribe, o fator comum entre todos os países que compõem essa área geográfica é a cultura produzida através da plantação escravista de cana de açúcar.

linguísticas e da história colonial que os separam⁴⁵. Certamente Ulloa (1992) descarta a existência de uma plantação na região de Cali e prefere usar o termo “fazenda escravista”, levando em conta que naquela zona colombiana o trabalho escravista não alcançava os níveis de produção existentes no Caribe, que eram sem dúvida, de maiores proporções. No entanto, apesar das diferenças nas dimensões produtivas, a dinâmica da interação social e cultural gerada na “fazenda escravista” e na plantação do Caribe eram semelhantes.

A população negra de Cali, da pequena fazenda de escravos até a época contemporânea, conseguiu manter aspectos da cultura original da África, entre eles a música e a dança, as quais foram desenvolvendo-se durante o processo de mestiçagem até sua incorporação na vida industrial e urbana da atualidade. Apesar de as limitações e proibições iniciais impostas nas pequenas fazendas de trabalho escravo, a população trazida da África conseguiu manter parte de sua visão de mundo, seus rituais, incluindo, canto e a dança, deixando um legado que foi fortalecido com o desenvolvimento tecnológico e o sincretismo social e cultural com as outras comunidades étnicas.

Ressalta-se que a popularidade da salsa em Cali ocorreu a partir do processo de urbanização da cidade, a qual está ligada ao contexto nacional da Colômbia e os projetos políticos que foram realizados para a modernização da nação sul-americana no início do século XX. Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos investiram industrialmente na Colômbia, criando relações comerciais que produziram um desenvolvimento em termos de exploração de petróleo e comércio de manufaturas. Nesse contexto, ocorreu o auge do comércio de café, que gerou muita riqueza e levou ao surgimento de um grupo de proprietários de terras que investiram no desenvolvimento de transporte comercial, ferrovias e estradas. Essa industrialização significativa, além do desenvolvimento econômico e a criação de uma indústria produtiva, resultou em novas formas de trabalho e uma nova classe de trabalhadores proletários, que tinha o objetivo de realizar as tarefas mais rudimentares das indústrias (ULLOA, 1992).

No que diz respeito à Cali, especialmente o departamento de Valle del Cauca, do qual Cali é sua capital, o maior desenvolvimento industrial ocorreu pela produção de açúcar até tornar-se uma indústria que foi se desenvolvendo até atingir seu melhor

⁴⁵ Devemos lembrar que nessa área geográfica, conhecida como Caribe, há uma diversidade de países com diferentes idiomas oficiais devido à sua história colonial. Assim, existe o Caribe de expressão espanhola (Cuba, República Dominicana, Porto Rico, Panamá, Venezuela e Colômbia), o de expressão inglesa (Antígua e Barbuda, Bahamas, Barbados, Dominica, Granada, Jamaica, São Cristóvão e Neves, Santa Lúcia, São Vicente e Granadinas e Trinidad e Tobago), de expressão francesa (Guadalupe, Haiti, Guiana, Martinica, San Bartolomé e San Martín) e de expressão holandesa (Aruba, Curaçao e Bonaire).

momento de expansão na década de 1950, momento em que passa a formar parte da produção capitalista da cidade, emergindo novas relações de trabalho e dando origem a figuras como o empresário capitalista e o trabalhador proletário. Naquela época, a influência política e econômica dos Estados Unidos na Colômbia já era muito forte, portanto, no estado de Valle del Cauca, foram instalados grupos comerciais e econômicos transnacionais que criaram indústrias, mas também novos sujeitos sociais e relações de trabalho.

Em particular, o Valle del Cauca foi marcado por um projeto chamado “Plano Lilienthal”, devido ao nome David Lilienthal, um empresário norte-americano que, nos anos após a Segunda Guerra Mundial, criou um projeto de modernização e desenvolvimento para a cidade de Tennesse, nos Estados Unidos e, em uma viagem à Colômbia, conheceu o Valle del Cauca, e resolveu desenvolver o mesmo projeto. Dessa maneira, o desenvolvimento da região ocorreu como parte de um modelo implementado e imposto pelos Estados Unidos, país que já tinha uma forte influência comercial, econômica e cultural na nação sul-americana.

Apresentar o desenvolvimento urbano e industrial da cidade de Cali é importante para entender o processo de recepção e popularização da salsa nessa cidade, na medida em que esse investimento gerou uma diversidade de classes sociais e sujeitos sociais bem diferenciados, além de produzir mudanças na estrutura da cidade dando origem a novas formas de socialização com o espaço público, sendo claramente os setores mais empobrecidos os que adotariam a salsa como expressão sociocultural já que se relaciona com seus modos e condições de vida, assim “muy pronto cada clase se diferenciaría no sólo por su relación con el capital, como por el sistema de representaciones y prácticas sociales que harían de su cotidianidad mundos diferentes”⁴⁶ (ULLOA, 1992, p. 265).

Ulloa considera que o processo radical de modernização da cidade de Cali começou nos anos 1920, no entanto, já existia, muito antes do desenvolvimento urbano e industrial, espaços na cidade onde se desenvolveram a cultura social e a forma de ser do caleño. O surgimento das novas relações com o espaço público aumentou as festividades que propiciavam o consumo musical e a dança, manifestando-se de forma diferente entre uma classe social e outra, que não compartilhavam os mesmos espaços públicos, nem as mesmas festividades e celebrações. Assim, no início do século XX, as

⁴⁶ “Logo, cada classe seria diferenciada não apenas por sua relação com o capital, mas também pelo sistema de representações e práticas sociais que fariam de sua cotidianidade mundos diferentes” (Tradução nossa).

classes altas se reuniam nas festividades ligadas à Igreja Católica ou aos grandes clubes onde se apresentam grupos musicais internacionais; enquanto as classes pobres habitavam os bares, cafês e festas que aconteciam na rua como forma de entretenimento e consumo musical. Esses novos espaços urbanos permitiram que a música, a dança e a celebração fizessem parte das formas de socialização do espaço público, aspecto que teve seu auge na cidade de Cali em 1922, quando foi comemorado pela primeira vez na cidade o carnaval.

Desde a década de 1940, o consumo musical, especialmente o da música afro-cubana, tornou-se muito mais evidente, pois encontrou um espaço ideal para o consumo dentro da cidade, como foram as chamadas “zonas de tolerancia”⁴⁷ na cidade de Cali. Espaços como bordéis e bares começavam a abundar na cidade, sendo estes frequentados especialmente pelas classes mais empobrecidas, tornando-se local de diversão, luxúria e busca de prazer, longe da moral tradicional predominante e conservadora associada à burguesia da cidade. A música afro-cubana (que até então era considerada marginal, de negros e pobres) encontrava consumidores que também se permitiam dançar e apreciar essa música nos estabelecimentos criados para esse fim. Tudo isso acontecia enquanto no outro lado da cidade, a burguesia frequentava grandes teatros e hotéis de luxo onde orquestras internacionais e grupos musicais faziam grandes apresentações para uma classe social que tinha como modelo a Europa e os Estados Unidos, cuja música consumia como forma de imitar os valores dessas regiões.

É claro que a expansão da música afro-cubana, no caso a salsa, tornou-se expressão importante e alcançou altos níveis de popularidade, porque ambientava os estabelecimentos marginais da periferia da cidade. Uma das grandes razões pelas quais a salsa deu um passo muito mais importante, passando de música das “zonas de tolerância” para música de toda a maioria da cidade, foi graças ao surgimento dos meios de comunicação de massa e a uma nova geração de jovens rebeldes que usariam esse meios e encontrariam na salsa uma forma de expressão para manifestar sua insatisfação e oposição aos valores tradicionais nos quais durante séculos foram impostos e a estrangeirização da cultura local.

⁴⁷ Ulloa comenta que o bairro popular da cidade chamado “Sucre” ficou conhecido como “La zona” por ser o bairro onde havia um número maior de estabelecimentos como prostíbulo, bares e cabarês, onde as pessoas celebravam e dançavam ao ritmo dos gêneros afro-cubanos que chegavam à cidade. Todas essas dinâmicas e circunstâncias abririam caminho para a recepção de uma expressão musical como a salsa que chegaria à cidade nos anos 70 para nunca deixar de ser uma identidade cultural que caracteriza sua sociedade.

Nas décadas de 1960-70, a música afro-cubana e a salsa deixaram de ser o tipo de música que somente se desfrutava em bordéis e bares, tornando-se expressões musicais que passaram a fazer parte de eventos comemorativos, realizados em bairros populares, nas casas ou em locais que eram alugados apenas e exclusivamente para esse fim. Outro aspecto importante a considerar é a massificação do rádio que chegou à Colômbia em 1929, fortalecendo-se como uma das mídias de comunicação mais expressiva nas décadas de 1940 e 1950, já que a maioria das casas tinha acesso a esse novo artefato eletrônico. Logo, através do rádio, uma ponte de comunicação foi construída entre vários países do continente e, por exemplo, muitas estações radiais de Cuba chegaram à Colômbia e Cali e, por consequência, a música cubana.

4.3 Rock e salsa no romance *¡Que viva la música!* como expressão da dinâmica política, econômica, social, cultural e étnica em Cali

Depois de apresentar os processos de conformação do rock e da salsa, e conhecer as dinâmicas pelas quais essas manifestações musicais chegam e se massificam na sociedade colombiana, analisa-se, a partir deste ponto, a relação e os significados desses estilos musicais na obra *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo. O objetivo é verificar como o autor, através de vários recursos narrativos, produz, em muitos casos de forma alegórica, um sentido que remete aos aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos associados à sociedade colombiana do século XX e às peculiaridades destas músicas enquanto identidades culturais.

A função das expressões musicais, no romance, será abordada a partir de quatro tópicos ou aspectos: o primeiro está relacionado ao idioma (inglês-espanhol); o segundo, está intimamente ligado ao primeiro, que será a visão do estadunidense representado no rock e em alguns personagens; o terceiro está relacionado à dança como uma forma ritual que representa uma visão alternativa do mundo ocidental e está associada à salsa; e, finalmente, verificar como a música, tanto o rock quanto a salsa, são elementos que dentro da narrativa estão associados aos diferentes estratos sócio-culturais da cidade, e que se tornam em expressões que geram um posicionamento ideológico e político nos personagens.

Como foi mencionado no capítulo anterior, o romance de Caicedo retrata duas esferas socioeconômicas da cidade de Cali, cada uma ligada a duas expressões musicais. Durante a primeira parte da obra, é detalhada a vida dos jovens do Norte da cidade,

pertencentes aos estratos econômicos da classe média-alta onde é possível evidenciar que o rock é a música de sua preferência. No entanto, não é apenas qualquer rock que os jovens do Norte da cidade ouvem, eles manifestam predileção pelo rock cujas letras estão em inglês. Diante disso, é possível perguntar: Por que os jovens desse *status*socioeconômico gostam de ouvir somente rock em inglês? O que pode estar representando isso na obra de Caicedo? O assunto se torna ainda mais interessante, quando se evidencia que o gosto pelo rock em inglês, por alguns dos personagens, manifesta-se em contraposição com o rock em espanhol, logo, levanta-se mais uma pergunta: por que esses jovens rejeitam a música criada em sua língua nativa? O exposto acima pode se evidenciar em alguns fragmentos do romance como o seguinte:

Tico le subió el volumen a su poderosísimo receptor, disgustado. Yo miré feo a Ricardito y le dije: “*Please*, ¿no? Sintonízalo donde es. Somos un grupo”. Ya había uno que le quería pegar: “O pones algo en inglés o te sacudo”. Cortó por el camino más directo: apagó el radio(CAICEDO, 2009, p. 48)⁴⁸.

Nesse fragmento é possível perceber que diante do rock em espanhol, que o personagem “Ricardito el miserable” havia colocado no rádio, os amigos que estavam com María del Carmen expressam um sentimento de rejeição e repulsa. Pode-se detectar também, como já foi mencionado, como no discurso dos personagens, pertencentes à classe média alta da cidade, é recorrente o uso de palavras e frases do idioma inglês, como o usado por María del Carmen no fragmento citado: “Please”. É possível, então, deduzir que se trata de um estrato da juventude da cidade que adotou a língua inglesa (língua estrangeira) tanto na produção de seu discurso cotidiano quanto na recepção da música, como alta cultura; ao contrário da música em espanhol que representa a baixa cultura.

Nas décadas de 1960 e 1970, as mídias foram relevantes na construção de modos de vida e na criação de modelos de sujeitos sociais que seriam imitados na sociedade latino-americana e colombiana. Jesús Martin-Barbero (1991) descreve como, a partir da massificação populacional das cidades da região e com o surgimento da chamada

⁴⁸“Tico aumentou o volume do seu poderoso receptor, muito puto. Eu olhei feio pro Ricardito e disse: ‘*Please*, sintonize na mesma estação. Somos um grupo’. Já tinha um que queria bater nele: ‘Ou você põe alguma coisa em inglês ou vai levar uma bordoadá’. Escolheu o caminho mais curto: desligou o rádio” (CAICEDO, 2014, p. 39).

sociedade de massa, a mídia, durante uma primeira etapa entre as décadas de 1930 e 1950, tenta integrar as massas dentro dessa ideia de nação. Principalmente através de meios como rádio e depois a televisão, surgiu um projeto de nação para promover uma ideia de nacionalidade que abrangia as diversas regiões do país com o interesse de interconectá-las, tentando superar as fronteiras comunicacionais e culturais existentes entre elas.

No entanto, já na década de 1960, a cultura de massa começou a aderir à ideia de desenvolvimento e progresso através da tecnologia e da dinâmica do consumo, retirando dos meios de comunicação a função política que tinham (a ideia de nação) para alinhar-se mais ao campo econômico (lógica do consumo), criando uma ideologia e colocando-se a serviço de uma narrativa que promove a ideia de uma sociedade de massa com grandes possibilidades e oportunidades de consumo. Assim, a mídia começou a trabalhar de acordo com o desejo consumista, sob a ideologia das aspirações econômicas, mostrando as possibilidades da sociedade de consumo como uma forma democrática, em que todos tinham oportunidades iguais para melhorar as condições de carência através da lógica do mercado capitalista (MARTIN-BARBERO, 1991). Desse modo, a transnacionalização da cultura de massa se desdobrou por meio da narrativa do "desenvolvimento" que passou a ser uma renovação da história do progresso da modernidade, mas desta vez ancorada a um modelo econômico de pretensões hegemônicas e cuja principal referência passa a ser os Estados Unidos, por isso Martin-Barbero afirma que “La ciencia de las comunicaciones nació así orientada a perfeccionar y perpetuar ‘el estilo norteamericano de democracia’”⁴⁹ (MARTIN-BARBERO, 2002, p. 49).

Dessa maneira, os meios de comunicação se tornaram um dispositivo reprodutivo de uma "ideologia" e, ao notar que o estudo sobre o ideológico não pertence apenas ao campo da sociologia e o retoma no campo da comunicação, Martin-Barbero (2002) concebe, por meio da noção de "significação", uma construção de fatos sociais. O ideológico, então, não seria mais concebido apenas como um reflexo das condições materiais nem em relação com superestruturas como reflexo de uma base econômica como o marxismo coloca, o ideológico agora funcionaria como um sistema de codificação da realidade. Para Martin-Barbero:

⁴⁹ "A ciência das comunicações nasceu orientada para aperfeiçoar e perpetuar ‘o estilo norte americano de democracia’” (Tradução nossa).

El producto-mensaje que el receptor consume lleva ya inscrito en su acabamiento la "marca de fábrica", su carácter mercantil como huella y modelo a la vez del verticalismo y el autoritarismo general que rige las relaciones sociales. Esa marca es la que determina la forma misma de su recepción. Marca que es un lenguaje represivo, coaccionador pero no en forma explícita sino disimulada, lenguaje hipnotizante que está en la base del discurso ritual y autoritario con el que una clase encierra, claustra, recorta y controla el mundo como un orden, una legitimidad, inapelable⁵⁰ (MARTIN-BARBERO, 2002, p. 51).

Logo, é possível entender como o ideológico está sendo operacionalizado, através da mídia, e como isso se reflete nos personagens dos primeiros momentos do romance; *Que viva la música!* que preferem ouvir o rock em inglês. Caicedo consegue representar uma parte da população jovem de Cali que, por meio de uma expressão musical como o rock, valoriza o estrangeiro como algo carregado de prestígio, como um produto de alta qualidade que deve ser consumido e aceito. É importante lembrar que uma música como o rock chega à América Latina como resultado de sua inserção na lógica do mercado de consumo por meio do poder econômico da indústria transnacional da música – localizada principalmente nos Estados Unidos e na Europa – que, tendo como aliadas as grandes empresas de comunicação, conseguiu massificar esse discurso (rock) e levá-lo a um consumidor em particular (os jovens) exportando o produto (musical) que é criado fora e em uma língua estrangeira, como um produto a ser percebido e consumido como o melhor, o original, o de mais alta qualidade. O fato de alguns dos personagens rejeitarem a música em espanhol, seria uma demonstração extrema da legitimidade e prestígio do produto estrangeiro e em outra língua, tornando-se um modelo a ser imitado, acima do que é produzido na própria cultura nacional e no idioma nativo.

Nas festas no Norte da cidade, que a personagem María del Carmen frequenta, somente se escuta rock em inglês, de modo que, em várias passagens do romance, ela mostra sua insatisfação por não saber inglês e, por esse motivo, não conseguir entender as letras das músicas que seus amigos colocaram para tocar. É aí que o personagem “Ricardito el miserable”, amigo de María del Carmen, torna-se importante, pois ele a ajuda traduzindo as letras que a protagonista não consegue entender. Em uma

⁵⁰“O produto-mensagem que o receptor consome traz consigo uma marca de fábrica em sua finalização, seu caráter comercial possui marcas e modelos como reflexos do verticalismo e do autoritarismo geral que rege as relações sociais. Essa marca é o que determina a própria forma de sua recepção, possuindo uma linguagem repressiva, coercitiva, não explicitamente, mas de forma velada, hipnotizante, que está na base do discurso ritual e autoritário com o qual uma classe encerra, rompe e controla o mundo como uma ordem, uma legitimidade, indiscutível” (Tradução nossa).

das passagens do romance, ela expressamente diz a ele: “tradúceme al oído. Eres mi interprete”⁵¹ (CAICEDO, 2009, p.64).

O fato de que a personagem principal precise de um intérprete ou interlocutor entre o conteúdo da música e ela, chega a ser bastante representativo, pois pode-se dizer que não existe uma relação direta, mas mediada. Ainda mais interessante é o fato de que, durante uma das passagens do romance, “Ricardito el miserable” manipula a tradução da letra da música, trazendo para sua amiga uma versão diferente que ele mesmo criou, e ela ao perceber a situação expressa: “Me mareó la posibilidad de engaño total. Si había mejorado la letra, entonces era que la había cambiado. ¡Oh, cómo me sentí de desamparada sin mi inglés!”⁵² (CAICEDO, 2009, p.67). Analisando essa parte do romance de maneira alegórica, essa manipulação que sofreu María del Carmen por parte de seu amigo representa o poder da música estrangeira como o rock, produzida em língua inglesa, com carga cultural e linguística próprias, num setor da juventude da cidade de Cali, que tomou os valores e símbolos culturais das nações desenvolvidas com o intuito de estabelecerem ligações com o que eles consideravam modelos.

É aqui que o primeiro tópico do rock, associado ao idioma, está vinculado ao segundo aspecto que estamos interessados em abordar: o rock em relação à cultura estadunidense e a visão que alguns personagens têm sobre aquele país. Como colocado antes, o rock representa a cultura estrangeirada Inglaterra e dos Estados Unidos, especificamente, a estadunidense, representada no personagem Leopoldo Brook. Leopoldo é um jovem guitarrista e fã de rock que María del Carmen conhece em uma das festas: “Nos saludamos de ‘Quiay pelada’, y me presentó al fantástico acompañante: Leopoldo Brook, acabado de venir de USA, tocaba *Rock* [...]”⁵³ (CAICEDO, 2009, p. 52). Ele é um cidadão estadunidense que acaba de chegar à cidade de Cali, e com quem María del Carmen estabelece um relacionamento amoroso. Mas, antes de estabelecer uma análise entre a relação entre María del Carmen e Leopoldo Brook, considera-se pertinente abordar alguns aspectos da relação entre Colômbia e Estados Unidos na esfera política e comercial, a fim de entender mais claramente o que está sendo representando no romance através do relacionamento desses dois personagens.

⁵¹ “traduza para mim, aqui no meu ouvido. Você é meu intérprete” (CAICEDO, 2014, p. 55).

⁵² “A possibilidade de um engano total me deixou aturdida. Se ele tinha melhorado a letra, isso queria dizer que a tinha mudado? Ah, como me senti desamparada sem meu inglês!” (CAICEDO, 2014, p.57).

⁵³ “Nos cumprimentamos como um ‘E aí garota?’, e me apresentou o fantástico acompanhante: Leopoldo Brook, recém-chegado dos Estados Unidos, tocava rock [...]” (CAICEDO, 2014, p. 43).

Em seu artigo intitulado "Las relaciones entre Estados Unidos y Colombia en el contexto de la segunda postguerra mundial", Cesar Augusto Bermúdez (2011) afirma como o país norte-americano teve relações bastante próximas com o país sul-americano ao longo do século XX. Primeiro, em 1904, os Estados Unidos, por interesses econômicos, inseridos do seu projeto expansionista com a criação do Canal do Panamá, conseguiram a separação do Panamá que, até aquele momento, era parte da Colômbia. No entanto, os Estados Unidos intervieram a favor da Colômbia em um conflito de fronteira com a Nicarágua, durante a década de 1920, fato que gerou a normalização das relações entre os dois países. A partir da década de 1930, os governos liberais da Colômbia mantiveram uma estreita relação com o país do Norte, permitindo o crescimento da influência comercial, ideológica e cultural daquele país. Isso continuou até depois da Segunda Guerra Mundial, quando o projeto hegemônico e expansionista dos EUA é fortalecido e se impõe como modelo de sociedade que o mundo deveria imitar, exportando-o através das grandes corporações que concentravam um grande poder econômico, impactando no cultural, no político, enfim, nos diferentes fatores envolvidos na sociedade. Os países latino-americanos se tornaram para os Estados Unidos um espaço geopolítico necessário para eles moldarem a sua imagem e semelhança por serem seus vizinhos mais próximos, pois “el temor a una expansión soviética hizo que Estados Unidos considerara a Latinoamérica un punto estratégico para su política exterior”⁵⁴ (BERMÚDEZ, 2011, p. 105).

De acordo com o exposto, e como também apresentado em outras seções deste trabalho, as relações entre os Estados Unidos e a Colômbia, após a segunda metade do século XX, foram muito próximas, chegando ao ponto de que grande parte das cidades colombianas, incluindo Cali, foram construídas tendo cidades norte-americanas como modelo. Deve-se acrescentar que, por meio das relações comerciais de livre mercado, foi permitido que muitas transnacionais norte americanas chegassem ao território colombiano, consolidando a influência na sociedade da Colômbia. Assim, voltando ao romance de Caicedo, no relacionamento que María del Carmen tem com o norte-americano Leopoldo Brook, pode-se perceber algumas impressões que ela coloca sobre ele: “lo contemplé en su trabajo generoso de venir con todo ese conocimiento acumulado de USA a unirse a nuestra frágil celebración nocturna, a enseñarnos

⁵⁴ “O medo de uma expansão soviética fez que os Estados Unidos considerassem a América Latina um ponto estratégico para sua política externa” (Tradução nossa).

disciplina [...]”⁵⁵(CAICEDO, 2009, p.60-61); e em outra passagem da obra, ela expressa: “Y yo pensé: ‘Viene de otras tierras, del país del Norte, en donde ha recibido mejor alimentación [...]’”⁵⁶(CAICEDO,2009, p.79). Igualmente eloquente é o seu posicionamento em relação ao idioma:

Oh maravilla: la primera palabra que le salió para decirme fue en inglés. Y se cortó todo. Me pidió perdón. “No, no”, le dije, “me gusta. Si me hablaras siempre en ese idioma... ¡si me enseñaras!”. Y luego la gran confesión: “Soy tan ignorante”⁵⁷ (CAICEDO, 2009, p.77).

Nesses exemplos, é possível evidenciar um claro posicionamento de María del Carmen em relação ao personagem Leopoldo Brook, colocando-se (ela e sua sociedade) em uma condição de inferioridade. O personagem Brook está representando “o estadunidense”, ligado ao rock e a toda cultura norte-americana, de modo que María del Carmen aceita a nacionalidade dele como superior, humilhada ao afirmar que era “tan ignorante” (“tão ignorante”) por não dominar a língua inglesa. Mais uma vez o poder simbólico do estrangeiro sobre o local surge na narrativa, a esfera colombiana aparece subjugada e marginalizada pela própria comunidade do país. Portanto, estabelece-se uma hierarquia cultural entre os EUA e a Colômbia, na qual o primeiro, já no topo do ponto de vista econômico, torna-se modelo de superioridade, no qual os jovens do Norte de Cali admitem a inferioridade de sua cultura. Posto isso, nota-se que Caicedo denuncia, pelo viés ficcional, a camada burguesa de Cali que diminui seu país e tudo o que ele representa e é.

É possível considerar que, por trás dos personagens, suas ações e impressões, a narrativa de Caicedo apresenta as particularidades de uma geração, de como são os jovens de classe alta da cidade de Cali, no contexto da década de 1970, que têm uma concepção dos Estados Unidos como uma nação modelo e, por consequência, percebem que tudo aquilo que vem dessa nação é superior, como padrão que deve ser assimilado. Além disso, o romance está mostrando ora de forma alegórica, ora velada ou disfarçada, ora um pouco mais óbvia, uma narrativa que tem a ver precisamente com as relações de subordinação dos governos da Colômbia com os Estados Unidos em termos econômico,

⁵⁵ “contemplei-o na sua generosa tarefa de trazer todo aquele conhecimento acumulado nos Estados Unidos para a nossa frágil celebração noturna, para nos ensinar a matéria” (CAICEDO, 2014, p. 51).

⁵⁶ “E eu pensei ‘Vem de outras terras, do país do Norte, onde recebeu uma alimentação melhor [...]’” (CAICEDO, 2014, p. 69).

⁵⁷ “Que maravilha: a primeira palavra que lhe veio para se dirigir a mim foi em inglês. E se reprimiu na hora. Pediu desculpas. ‘Não, não’, eu disse, ‘eu gosto. Se você falasse comigo sempre nesse idioma... se me ensinasse!’ E logo em seguida, a grande confissão: ‘Eu sou tão ignorante’” (CAICEDO, 2014, p. 66).

político, cultural, enfatizando as formas desiguais, impositivas e hegemônicas dessas relações por parte do país do Norte durante o século XX.

Outro aspecto importante a ser levado em consideração, é o fato de María del Carmen conseguir estabelecer uma relação amorosa com Leopoldo Book, para depois manter relações sexuais, sendo a primeira vez que a adolescente praticava o ato sexual:

Él me miraba, torcía la boca, luego los ojos y se me apartaba, a coger la guitarra. Yo, viéndolo alejarse, silbando ya una canción que era suya, pensaba: “Le duele porque sabe que yo podría arrancárselo, colgandijo, si quiera”. Digo en un momento crucial del amor. No es tan importante eso: el amor. Hablo es por la boca de Mariángela, que nos esperó oyendo música divina mientras yo perdía la virginidad y él gemía de rasguño espantoso y espantosa mordida, así sentí que lo estaba haciendo, encima de la primera cama de agua (*Made in USA*) que veía” (CAICEDO, 2009, p. 85)⁵⁸.

Neste excerto, pode-se evidenciar uma “marca textual” que se encontra em várias passagens do romance, especificamente, na primeira parte, quando está sendo narrada as peculiaridades da vida do Norte da cidade. Essa forma colocada pelo autor como “*Made in USA*” pode estar sujeita a várias interpretações: ela poderia ter um sentido irônico dentro da narração ou simplesmente uma forma de reafirmar o impacto da língua inglesa nos jovens desse estrato social; no entanto, no romance, também pode-se perceber como em várias ocasiões aparece a palavra “USA” (abreviação em inglês de United States of America⁵⁹) quando a narradora se refere aos Estados Unidos. Acredita-se que, ao fazer uso dessa abreviação em letras caixa alta, o autor colombiano está criando uma marca visual dentro do texto com a intencionalidade de reafirmar essa sensação de grandeza e superioridade com que María del Carmen assume a cultura estadunidense.

⁵⁸ “Ele me olhava, torcia a boca, depois virava os olhos, e se afastava de mim, ia pegar a guitarra. Eu vendo-o afastar-se, já assobiando uma canção que não era sua, pensava: ‘sente dor porque sabe que se eu quisesse poderia arrancá-lo dele, o penduricalho’. Quero dizer, num momento de amor brutal. Não é tão importante assim isso: o amor. Falo aqui pela boca de Mariângela, que ficou nos esperando, ouvindo música divina enquanto eu perdia a virgindade e ele gemia pelos arranhões espantosos e pelas espantosas mordidas, senti que era isso que eu estava fazendo nele, em cima da primeira cama d’água (*Made in USA*) que eu via na vida” (CAICEDO, 2014, p. 74).

⁵⁹ É importante observar que na tradução para o português que estamos usando como referência neste trabalho, o tradutor traduz “Estados Unidos” quando no original em espanhol Caicedo coloca “USA”, sendo que o tradutor nem sequer traduz “EUA”, como comumente é abreviado em português. Dessa maneira, considera-se que essa mudança na tradução altera e diminui significativamente parte do significado e outras interpretações possíveis nessas passagens particulares do romance.

Além disso, a entrega do corpo virgem da narradora-personagem ao rapaz norte-americano é simbólica, já que pode ser interpretada como o domínio do colonizador diante do espaço do colonizado, no caso específico, referente à “segunda colonização” da Colômbia efetuada pelos EUA. María del Carmen não entregou sua pureza para um rapaz colombiano e sim um estrangeiro, como um fator social e cultural a ser considerado, além do sexual.

Nesse sentido, parece pertinente trazer como referência os estudos sobre o subalterno de Spivak (2010), a qual considera que o subalterno não deve ser apreciado e entendido como uma categoria essencial, pois, dentro de uma estrutura de poder, um grupo pode ser hegemônico em relação a outro, e subalterno em relação a outros grupos. O que marcaria a subalternidade é a relação específica e particular de um determinado grupo, levando em consideração sua relação com outros grupos. Spivak (2010) alerta sobre a necessidade de procurar uma historiografia que coloque o subalterno em uma condição heterogênea, criticando qualquer visão essencialista que busque homogeneizá-lo, como fazem alguns intelectuais ocidentais. Para isso, é necessário não apenas analisar esses grupos a partir de uma "macrobiologia cultural", mas também levando em conta as narrativas locais e particulares, das quais esses grupos surgem e se desenvolvem, ou seja, tendo em consideração o que a autora chama de "microbiologia" cultural. Portanto, é necessário estudar o subalterno, levando em consideração essas dinâmicas particulares que, neste caso, trata-se da narrativa de como o rock chega à sociedade colombiana, os processos de sua recepção até tornar-se um fenômeno massivo, adotado pelos jovens, assim como, também, as relações comerciais, políticas e culturais dos EUA e da Colômbia, para dessa maneira entender a relação de subordinação manifestada na personagem de María del Carmen em relação ao Leopoldo Brook.

Além do que foi exposto acima, o rock no romance também está representando as formas de vida de uma geração de jovens da classe alta de Cali na década de 1970, sendo uma expressão ligada aquele estereótipo social do “jovem rebelde”, que se iniciou com o movimento hippie nos Estados Unidos, e que também foi fornecido pelas mídias através do cinema nas figuras como Elvis Presley, o ator James Dean, Marlon Brando, entre outros. A juventude latino-americana da época se identificou as figuras divulgadas pela televisão, com a luta política em oposição à guerra de Vietnã, a liberdade sexual e o consumo de drogas, como forma de experimentação, assumindo uma atitude de vida

subversiva em relação aos valores tradicionais estabelecidos naquele momento. A partir de uma escrita semelhante ao testemunho, Caicedo retrata a sua geração:

Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto Long Play de los Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas y en el mar, en cada orgia de Semana Santa en la Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar, que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad como las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejamos (CAICEDO, 2009, p. 74-75)⁶⁰.

Esse fragmento, que se apresenta como um testemunho geracional, salienta como foram adotadas algumas condutas de vida que scandalizaram a sociedade de Cali na época. O rock, além de estar representando no romance uma expressão musical hegemônica associada à cultura dos Estados Unidos, também representa o desejo de uma juventude que queria viver de maneira livre e não discriminada por isso. Daí muitos dos personagens da obra serem jovens que gostam de festas e consomem drogas, música e que, como o caso de María del Carmen, manifestam sua sexualidade de forma livre, conquistando uma vida extrema e excessiva, rompendo o padrão social do “dever ser” a forma de vida de uma jovem de classe alta.

O terceiro tópico a ser abordado no romance é a dança, que aparece como um elemento para separar o rock da salsa. Como já citado, ambos estilos musicais têm uma grande influência sobre os ritmos e a cultura de procedência africana, sendo a dança, no caso da salsa, um aspecto importante, repercutindo na maneira como o receptor participa dela.

⁶⁰ “A partir daí, os colunistas mais respeitados começaram a diagnosticar uma *mal-estar* na nossa geração, aquela que começou por volta do quarto elepê dos Beatles, não a dos nadaístas, nem a dos mocinhos burgueses atrofiados nos escombros no *nadaísmo*. Falo daquela geração que se definiu nas festas e no mar, em cada orgia de Semana Santa na praia de La Bocana. Não fomos inovadores: ninguém está aqui querendo créditos pelo mérito de ter usado a primeira camisa florida ou de ter sido o primeiro cabeludo. Tudo já estava inovado quando surgimos. Não foi difícil, portanto, descobrir que a nossa missão consistia em não retroceder pelo caminho trilhado, jamais fugir de um desafio, e fazer com que nossa atividade, como as formigas, conseguisse minar cada um dos alicerces desta sociedade, até aqueles recém-escavados por quem fala em construir uma nova sociedade sobre as ruínas que deixamos” (CAICEDO, 2014, p. 64-65).

Inicialmente, quando María del Carmen frequenta as festas no Norte da cidade, onde se ouve rock em inglês, ela, em várias ocasiões, expressa sua relação com essa música: “Leopoldo no hacia otra cosa que presentarme amigos fascinantes. Llegaban de USA y les hacíamos grandes rumbas. Oíamos música las 24 horas, porque uno con la cocaína no duerme. Acumule una cultura impresionante”⁶¹ (CAICEDO, 2009, p.89); e em outra passagem do romance ela diz: “oímos música 12 horas y salimos, los tres; él y yo abrazados, Mariángela con un palito en la mano molestando a la gente”⁶² (CAICEDO, 2009, p.85). Essas declarações emitidas pela voz narrativa de María del Carmen revelam uma relação particular com a música que ela recebe e, dando ênfase aos verbos “ouvíamos” e “ouvindo” das citações anteriores, fica claro que há um vínculo com a música que se limita à recepção auditiva, ou seja, para ouvi-la. É uma concepção de música como conhecimento que, como ela mesma menciona, lhe dá uma “acumulação de cultura” através da escuta, tratando-se assim de uma simples transmissão de conteúdo (PALENCIA; TOLOMEI, 2019).

Com o exposto, não interessa afirmar que o rock é uma música indissociável da dança, é claro, que há evidências suficientes para provar que o rock é uma música que desde sua criação foi dançada em salões de festas e em nas reuniões juvenis; o que interessa aqui é mostrar como Caicedo está colocando, através da personagem principal do romance, uma maneira particular de consumir o rock, no qual, diferentemente da salsa, a participação do corpo através da dança não aparece com a mesma intensidade nem com a mesma frequência. Em algumas passagens do romance, a dança associada ao rock é descrita por María del Carmen da seguinte maneira:

Me les uní a los bailadores con ese paso que yo hago como marcha (una vez me echaron en cara que era un paso masculino, que me debería dar vergüenza), como que si uno cargara un peo en las manos, una solemne guitarra eléctrica, guitarra de hierro, guitarra líder, principal movimiento de piernas, de rodillas, y avanzando siempre, difícil de espaldas, conquistando de frente, y lástima que mi boca no sea tan grande como para hacer piquitos furiosos⁶³ (CAICEDO, 2009, p. 59-60).

⁶¹ “Leopoldo não fazia outra coisa que me apresentar a amigos fascinantes. Chegavam dos Estados Unidos e a gente os recebia com grandes festas. Ouvíamos música vinte e quatro horas, porque com a cocaína a gente não consegue dormir. Fiquei com uma cultura impressionante” (CAICEDO, 2009, p. 79)

⁶² “ficamos ouvindo música doze horas seguidas e saímos, os três. Eu e ele abraçados, Mariángela com um pauzinho na mão atazanando os passantes” (CAICEDO, 2014, p. 74).

⁶³ “Juntei-me ao pessoal que dançava com aquele passo que eu faço como marcha (uma vez me jogaram na cara que era um passo masculino, que eu deveria ter vergonha de fazê-lo), como se estivesse carregando um peso nas mãos, uma solene guitarra elétrica, guitarra de ferro, guitarra solo, movimento

Ao analisar os detalhes da descrição que a protagonista faz sobre a sua maneira de dançar rock, pode-se deduzir duas coisas: uma, a dança é realizada separadamente; e o outro aspecto é que a dança, como foi descrita por María del Carmen, reduz-se à imitação de um guitarrista que faz sua performance, ou seja, como se ela estivesse tocando um violão em um concerto ao vivo. Já quando María del Carmen descobre a salsa, no Sul da cidade, o modo de dançar é apresentado muito diferente do que acontecia nas festas com rock no Norte da cidade:

[...] todos querían bailar conmigo, no te rajes que el Tito está de moda y todo se le acomoda, con los tres bailé, con cada uno misterio más gozoso, y era mi experiencia previa, la de la muerte, la que me hacía flexionar las rodillas así, darles el quite, concentrarme en sus y mis zapatos, a la rumba grande se viene a bailar y hay que buscar la forma de ser siempre diferente, quién era que decía que ya no servía, quién que ya no podía, nunca me salieron cosas con tanta intensidad, tocando el tumbao, gozando el tumbao [...]”⁶⁴(CAICEDO, 2009, p.117).

Essa descrição sobre a maneira de dançar salsa, pela voz narrativa de María del Carmen, demonstra, não apenas a importância da dança dessa expressão musical, mas, sobretudo, opõe-se à forma do dançar solitário no rock, enquanto na salsa há o parceiro: “esa noche le confesé que yo era experta bailarina pero solitaria hasta que llegó el descubrimiento de tal fiestonón [...]”⁶⁵ (CAICEDO, 2009, p. 120-121). O que ela está expressando com essas palavras é precisamente a diferença entre sua maneira solta de dançar nas festas de rock, e a sua maneira de dançar salsa, necessariamente ligada a alguém.

O que poderia parecer uma simples diferença entre formas de dançar e de receber essas duas expressões musicais, Caicedo se aprofunda no debate e apresenta visões e culturas diferentes por meio da história e tradição a elas ligadas, ou seja, o que realmente está por trás dos discursos musicais e o que representam. Com respeito à

enfático de pernas, joelhos, e avançando sempre, as costas reta, conquistando de frente, e pena que a minha boca não seja tão grande para poder fazer biquinhos furiosos” (CAICEDO, 2014, p. 50).

⁶⁴“[...] todos queriam dançar comigo, não esquentava, não, que o Tito está na moda e combina com tudo, dancei com os três, cada um deles um mistério mais gozoso, e era minha experiência previa, a da morte, a que agora me fazia flexionar os joelhos assim, sair de lado, concentrar-me nos seus e nos meus sapatos, numa festa grande a gente vem pra dançar e precisa achar um jeito de ser sempre diferente, quem foi que disse que não prestava mais, quem disse que não podia, nunca fiz tanta coisa com tal intensidade, tocando o *tumbao*, curtindo o *tumbao* [...]” (CAICEDO, 2014, p. 105-106).

⁶⁵ “naquela noite eu lhe confessei que era dançarina escolhada, mas solitária, até a hora em que descobri aquela sua festança [...]” (CAICEDO, 2014, p. 109).

salsa, que é uma música surgida das tradições musicais do caribe-hispano, existem várias particularidades que são importantes destacar.

O acadêmico porto-riquenho, Angel Quintero Rivera, no livro *Cuerpo y cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile* (2009) faz um percurso antropológico e sociológico, baseado em estudos e investigações feitos nessas áreas, analisando as manifestações musicais da América mestiça, naquilo que por ele é definido como “las músicas mulatas”, dentre as quais encontram-se a salsa, o samba, a bossa nova, o merengue, a bachata, entre outras. Essas manifestações sonoras e culturais são apresentadas pelo autor como um jogo de contraponto com a tradição musical surgida no que Quintero Rivera denomina “a modernidade ocidental”, que se embasa na visão racionalista cartesiana cujo pressuposto, nesse contexto, é a separação entre corpo e mente. A modernidade ocidental tem por padrão de dança, o ballet, que surge de uma noção que tem por centro a espinha dorsal que, além de manter o corpo ereto, sustém o torso reto. As músicas com origem africana, pelo contrário, são descentradas e a dança inicia em qualquer parte do corpo sem ter um centro fixo, de modo que se trata:

[...]de otra manera de hacer música [que] se enmarca, además, en una racionalidad diferente, inseparable de lo corporal, pues la coordenada de tiempo- en este caso heterogéneo y múltiple- necesariamente se materializa en las coordenadas espaciales; es decir, en la espacialización del tiempo que representa el *baile*⁶⁶ (QUINTERO, 2009, p.55).

Dessa maneira, ritmo, música e corpo passam a constituir um diálogo da mesma manifestação. Nesse sentido, o rock de grupos americanos e europeus estaria mais ligado a essa visão de dança da “modernidade ocidental”; enquanto a salsa, sendo uma expressão musical que tem uma forte influência de rituais e cultura trazido pelos escravos africanos para o continente, representa uma maneira distinta de conceber a expressão sonora musical através de uma lógica que é diferente da cultura ocidental. Dessa maneira, Caicedo, em sua obra, está colocando visões e formas epistêmicas em contraponto: a primeira é o rock, associado à cultura estadunidense e europeia, que foi levado para América Latina através do poder econômico do mercado musical e dos meios de comunicação de massa; e a segunda é a salsa que, apesar de ter sido inserida

⁶⁶ “[...] de outra maneira de fazer música [que] se enquadra, portanto, numa racionalidade diferente, inseparável do corporal, pois, a coordenada do tempo – neste caso, heterogênea e múltipla – necessariamente se materializa nas coordenadas espaciais; ou seja, na espacialização do tempo que representa a dança” (Tradução nossa).

na indústria transnacional da música, reivindica constantemente sua essência, devido ao seu som e suas letras, como uma expressão que tem uma forte influência de um povo oprimido como é o caso dos africanos trazidos para América. Assim, Quintero Riverasintetiza esse contraponto cultural e musical em seu livro:

Frente al baile centrado en el torso erecto, en una espina dorsal hacia y desde la cual se conformarían los movimientos de las otras partes del cuerpo, el baile “mulato”, policéntrico y descentrado, espacializó una *estructura sentimental* alternativa. Este tipo de alternativas indirectamente vendrían a representar brechas democratizantes anticoloniales en el terreno de la hegemonía⁶⁷ (QUINTERO, 2009, p.57).

Rivera traz nas suas apreciações sobre a música afro-latino-americana uma forma diferente de conceber a música em relação à dança, estando uma indissociavelmente ligada à outra, ou seja, não é possível conceber essa música sem a participação dos dançarinos, então, ela foi criada necessariamente para ser dançada. Em vista disso, a diferença entre a forma de recepção entre o rock e a salsa, através da dança de María del Carmen, pode ser visualizada de maneira muito mais clara no seguinte fragmento:

Cuando Rubén se quería tirar al tres yo lo acompañaba. Aprendí mucho con su miseria. Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores. ¿Cómo, quién fue el que probó ver cómo sonaba *Que bella es la navidad* en 45, o *Micaela se botó*? Se debe haber creído un genio ante el resultado, compositor, Walter Carlos. El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo, para que haya tiempo de decirlo 16 veces más, y a ver quién nos aguanta, quién nos baila. Es destapar el espíritu, no la voz, sino ese turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse a buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay Salsa, mamá. Es apretujar esquelas de música, enrevesar pianos que habían arrancado en líneas directas, embutir a los bailadores en una tercera realidad, en donde cantantes machos o han cambiado el sexo o son entes neutros, y bailar la irrealidad, azotar los caballos enloquecidos, llenar de fiebre las trompetas mareadoras, deshilar como carne trozos de música salada y caliente, volver consigna un suspiro involuntario del cantante, hacer acopios de fuerzas, Tulia Fonseca, Tulia Fonseca, que el bailador piense: “está durísimo y sólo llevo dos minutos. ¿Cómo

⁶⁷“Diante da dança centrada no torso ereto, numa espinha dorsal de onde se dirige e na qual se conformariam os movimentos das outras partes do corpo, a dança ‘mulata’, policêntrica e descentralizada, especializou uma *estrutura sentimental* alternativa. Tais alternativas viriam indiretamente a representar lacunas democratizantes anticoloniais no campo da hegemonia” (Tradução nossa).

quedaré después de media hora de canciones?’. Música que se alimenta de carne viva, música que no deja sino llagas, música recién estrenada, me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas si sos capaz, confunde mis valores, húndeme de frente, abandóname en la criminalidad, porque ya no sé nada y de nada puedo estar segura, ya no distingo un instrumento sino una eflusión de pesares y requiebros y llantos al gran grito herido, transformación de la materia en notas remolonas, cansancio mío, amanecer tardío, noche que cae para alborotar los juicios desvariados, petición de perdón y pugna de sosiego⁶⁸ (CAICEDO, 2009, p.163-165).

O excerto dispõe de várias análises: a primeira é a forma como Caicedo descreve, por meio da voz narrativa de María del Carmen, um aspecto particular no que diz respeito à forma de dançar a salsa dos Caleños, aspecto pelo qual a salsa em Cali é reconhecida em muitas partes do mundo atualmente. Assim, a partir das novas tecnologias e de suas potencialidades, a salsa em Cali foi modificada, saindo de um ritmo de 35 rotações por minuto para um de 45 rotações por minuto, aumentando, portanto, sua velocidade e [re]configurando uma forma particular de se dançar salsa nessa cidade. Outro aspecto que deve ser destacado é precisamente como os meios tecnológicos daquela época já permitia intervir nas gravações originais das músicas, modificando sua velocidade de reprodução, ressignificando o produto cultural segundo as preferências e necessidades dos consumidores. Nesse fragmento, fica evidente como Caicedo cria, de forma magistral, “uma poética da salsa”, isto é, o autor está descrevendo por meio da voz narrativa da personagem, o êxtase que atinge uma pessoa ao dançar esse estilo musical e os sentimentos despertados durante a performance da

⁶⁸“Quando Rubén queria enfiar o pé na jaca, eu o acompanhava. Aprendi muita coisa com a sua infelicidade. Ele me ensinou o brilhante mistério dos discos gravados em 33 rotações por minutos tocados em 45, um invento de Cáli que define a ânsia anormal de velocidade de seus dançarinos. Quem foi que experimentou como soava *Que bella es la navidad* em 45, ou *Micaela se botó?* Deve ter se achado um gênio com o resultado, um compositor, Walter Carlos. Um 33 tocado em 45 é como se flagelassem alguém enquanto dança, com aquela necessidade de dizer tudo, para que haja tempo de dizê-lo dezesseis vezes mais, e vamos ver quem aguenta a gente, quem dança melhor que nós. É soltar o espírito, não a voz, e sim aquela coisa mais obscura que se agita dentro, as causas primordiais, para erguer-se e ir procurar a clareza, o canto. É tornar necessária e dolorosa qualquer banalidade, porque temos salsa, mamãe. É compactar mensagens musicais, confundir pianos que tinham arrancado em linhas diretas, embutir os dançarinos numa terceira realidade, onde cantores machos ou mudaram de sexo ou são entidades neutras, e dançar a irreabilidade, aticar os cavalos enlouquecidos, encher de febre os trompetes chapantes, destrinchar como carne pedaços de música salgada e quente, transformar em palavra de ordem um suspiro involuntário do cantor, reunir forças, Tulia Fonseca, Tulia Fonseca, para que o dançarino pense: ‘Está difícilimo e só faz dois minutos que estou dançando. Como é que eu vou ficar depois de meia hora de canções?’ Música que se alimenta de carne viva, música que deixa apenas feridas, música recém-estreada, me lanço em cima de ti, a ti somente me dedico, acabe com as minhas forças se fores capaz, confunde meus valores, afunda-me de frente, abandona-me à criminalidade, porque eu já não sei mais nada e não posso ter mais certeza de nada, já não consigo distinguir um instrumento, vejo só uma efusão de dores e de contorções e prantos de um grito ferido, transformação da matéria em notas preguiçosas, cansaço meu, amanhecer tardio, noite que cai para alvoroçar os juízos desvairados, pedido de perdão e procura de sossego (CAICEDO, 2014, p. 150-151).

salsa. Desse modo, diante da passividade com que María del Carmen ouvia o rock, a salsa se apresenta como um frenesi de sensações, pois, enquanto María del Camem somente escuta e memoriza as letras em inglês do rock, na salsa, o processo se dá inversamente. Em outras palavras, enquanto o rock não dispõe de mudanças e nem é ressignificado; a salsapassa por um processo de modificação pelos moradores de Cali, pois ela é ajustada às suas preferências e às suas necessidades.

A representação da dança no rock e na salsa simboliza o distanciamento entre a cidadã colombiana com a cultura estrangeira e a aproximação entre ela e a cultura de seu país. Embora haja um esforço para assimilar a dita “alta cultura”, sobretudo, dos EUA pelos jovens de famílias ricas de Cali, María del Carmen é a ruptura dessa aculturação que dominava seu grupo social, já que foi no espaço do Sul com a salsa que ela verdadeiramente encontrou sua identidade local e nacional. Assim, Caicedo, inserido na proposta do movimento pós-*boom* da literatura hispânica, ressalta os espaços e a cultura periférica de Cali para refletir sobre a identidade colombiana como fruto da miscigenação entre indígenas, africanos e brancos, e como esse hibridismo assegura e define María del Carmen no fim do romance.

À vista disso, na obra de Caicedo, há duas histórias, de dois modelos de racionalização: um como a salsa, que reivindica sua condição de mestiça, de música originada por um processo sincrético; e outro, como o rock que, embora reconhecido sua origem na música afro-americana, como o blues ou o jazz, no texto não se faz referência a esse aspecto. No romance, o rock aparece associado como parte de um modelo socioeconômico e cultural dos Estados Unidos que tentava exercer um domínio por meio de um projeto expansionista fortalecido após a Segunda Guerra Mundial tendo grande impacto e influência no hemisfério Ocidental. Em relação à dança, nas duas expressões musicais, são apontadas identidades culturais distintas praticadas por comunidades diferentes entre si, no que diz respeito às suas condições materiais, econômicas, étnicas e históricas. É esse aspecto das identidades culturais, o que interessa abordar como último tópico desta parte do capítulo sobre a função da música no romance do autor colombiano.

Recordando que *¡Que viva la música!* é uma obra publicada em 1977, é de nosso interesse analisar as dinâmicas culturais e, especialmente, as identidades culturais na vida urbana contemporânea em um momento quando começavam a existir mudanças consideráveis no mundo devido à globalização e pós-modernidade. Dentro desse aspecto da globalização e da pós-modernidade, é interessante observar como essas

possíveis mudanças são representadas no romance, como essas dinâmicas e identidades culturais estão sendo expostas, e quais seriam as características dessas identidades, bem como a função e a relação da música dentro da construção delas.

Stuart Hall (2006), em seu trabalho intitulado *A identidade cultural na pós-modernidade*, aproxima-se da hipótese que muitos estudiosos estabelecem sobre a nova condição mutável e variável das identidades culturais na pós-modernidade, resultando em uma crise de identidade devido ao fato de que a noção de sujeito mudou, deixando de ter uma condição estável e unitária para uma condição instável e fragmentária nas últimas décadas. Para apresentar sua análise de identidades na era atual, Hall (2006) primeiro faz um percurso histórico por todas as mudanças que a noção de sujeito teve durante a modernidade, mostrando como houve várias disciplinas e estudos que ao longo dos anos contribuíram teoricamente e analiticamente à descentralização do sujeito de sua perspectiva unitária e fixa. Entre esses estudos estariam os postulados da psicanálise promovida por Freud, o marxismo, os estudos da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure e os estudos sobre o poder disciplinar de Michel Foucault, entre outros.

No entanto, com a criação dos estados modernos, surge a necessidade por parte das instituições de estabelecer uma identidade cultural que faça parte daquilo que seria denominado como “cultura nacional”. Dessa forma, uma cultura nacional é composta por instituições, representações, símbolos e um discurso que busca criar um sentido de nação unificado, homogêneo e estável que intervenha nas ações e na maneira como cada pessoa percebe sua realidade sendo parte de um grupo mais amplo. Trata-se de construir um sentido de nação com o qual as pessoas possam aderir e, assim, criar identidades estáveis. A criação de uma cultura nacional e de uma identidade nacional tem como princípio fundamental o fortalecimento da ideia “da origem” que seria uma “essência”, na qual o “nacional” está centrado, e essa origem seria imutável, fixa, tentando mantê-lo ao longo da história.

Outro aspecto que reforça a ideia da cultura nacional, é a noção de “tradição” que busca perpetuar uma série de práticas e comportamentos através da repetição e continuidade do que já estava sendo reproduzido muito antes, e está associado à ideia dos mitos fundacionais ou mitos de origem, de modo que a identidade nacional busca unificar as pessoas por mais diferenças que existem entre elas. Trata-se de uma narrativa construída através do que tem sido transmitido e reproduzido como ideia de nação, transmitida pelas diversas formas e meios ao longo do tempo como, por exemplo, a

tradição oral, a literatura, os meios de comunicação como a imprensa, rádio, a televisão ou instituições como a igreja e a educação (HALL, 2006).

Para Hall, a mudança que ocorre nas identidades sendo variáveis, múltiplas e descentralizadas na era atual, está relacionada às alterações que a globalização gerou em termos de tempo e espaço. O espaço e o tempo são afetados pelas conexões rápidas e imediatas produzidas pelas comunicações globais relacionadas ao desenvolvimento tecnológico, que fazem as distâncias se reduzirem, alterando a relação espaço e tempo, pela qual também estão sendo alteradas as representações e a capacidade de representar, gerando uma mudança na forma como se constrói uma identidade já que ela é produto das representações.

Outra mudança que acontece nessa nova dinâmica da globalização, é o sentido do espaço, que vai se modificando em sua relação com o lugar, sendo que por meio da reprodução de um som, de um rádio, televisão e das conexões transnacionais geradas pela indústria cultural e das comunicações, é possível que as pessoas entrem em contato com manifestações culturais que tem uma origem e são produzidas em outras regiões do mundo, de forma muito mais imediata e rápida do que acontecia antes, dessa maneira:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas como – "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo (HALL, 2006, p. 74).

Diante disso, existe um posicionamento de muitos pensadores que consideram essas relações globais ameaçadas por componentes das culturas nacionais através de uma infiltração cultural, que buscaria acabar com as culturas nacionais para criar uma “identidade global”. Hall critica essa posição, porque ele considera que essa pretensão global, como resultado da dinâmica da globalização, somente criou identidades alternativas, exaltando as minorias e a diferença cultural para incorporá-las ao mercado do consumo massivo e o consumo cultural através das indústrias da cultura, sem que isso implique alguma forma de prejuízo ou abolição da cultura nacional ou das manifestações folclóricas ou tradicionais que já existem em cada um dos países.

Trata-se uma nova relação entre o global e o local (culturas periféricas marginais como a salsa), que não representa enfraquecimento das culturas ou tradições nacionais, mas traz identidades novas e múltiplas. Mas o teórico questiona a ideia de

que essa homogeneização, a qual pretende criar uma identidade global, possa ser totalmente dominada pelos valores ocidentais e, por meio da força econômica, desenvolvimento industrial e tecnológico, devido ao recente fenômeno das migrações, especialmente, aquelas que ocorreram após a Segunda Guerra Mundial, relativizaram qualquer ideia de reivindicação homogênea da cultura ocidental. O contato entre diferentes sociedades e tradições por meio da migração criou expressões de identidade que foram formadas por esse contato:

Em 1980, um de cada cinco americanos tinha origem afro-americana, asiático, americana ou indígena. Em 1990, essa estatística era de um em cada quatro. Em muitas cidades grandes (incluindo Los Angeles, San Francisco, Nova York, Chicago e Miami), os brancos são agora minoria (HALL, 2006, p. 82).

Por conseguinte, no romance *Que viva la música!*, refletir sobre as identidades culturais, dentro das dinâmicas e características expostas na narrativa, através dos personagens e das músicas rock e salsa, é o ponto central para compreender as identidades que são construídas através da dinâmica social que está se desenvolvendo nos diferentes estratos da cidade.

Como já foi colocado neste capítulo, tanto o rock como a salsa surgem precisamente como produto dessas dinâmicas migratórias acontecidas após a Segunda Guerra Mundial, especificamente das migrações afro-caribenhas para a cidade de Nova York, no caso da salsa, e da migração jamaicana que chega até seu antigo colono a Inglaterra, influenciando na criação do rock. Esses processos geraram um contato que diversificou as expressões culturais que se formavam nessas partes do mundo, e que produziram expressões sonoras, rítmicas e de dança, como rock e a salsa, consideradas expressões híbridas.

Outro aspecto que se manifesta no romance é a música associada à mídia e aos dispositivos de reprodução de som. Embora o romance de Caicedo seja uma obra publicada no final da década de 1970, época em que a globalização ainda não havia atingido o seu auge, no romance, a música é reproduzida e intercambiada através da mediação de novos (para aquele momento) dispositivos tecnológicos, que permitiam levar o som a diferentes espaços da cidade, portanto, a músicatorna-se fácil de transportar e reproduzir. Em muitas passagens do romance que já foram citadas, é possível apreciar como o rádio, como meio de comunicação e divulgação, desempenha

um papel importante na transmissão da música e, por meio de estações e programas de rádio, que María del Carmen e seus amigos conseguem ouvir suas músicas favoritas. Dessa forma, manifesta-se no romance como o rock e a salsa, duas expressões musicais que surgiram fora da Colômbia, tornaram-se um fenômeno de massa, enraizadas na população jovem da cidade, e como essas expressões musicais são "exportadas" aos países da América Latina, através da indústria da música e da mídia de massa que nesse momento começam a ter conexões transnacionais e globais possibilitadas, principalmente, pelo poder econômico e pelas novas tecnologias.

No que diz respeito à cultura e identidade nacional no contexto da globalização e da pós-modernidade, como Hall se refere, também podem ser evidenciadas na forma como o rock e a salsa se desenvolveram na sociedade colombiana até se tornarem um fenômeno massivo. No romance, é possível perceber como, tanto no rock como na salsa, os cantores e músicos mencionados e favoritos dos personagens também são de países estrangeiros como os ingleses *The Beatles*, *Rolling Stone* e Eric Clapton, ou no caso da salsa dos porto-riquenhos Héctor Lavoe e Bobby Cruz, ou os nova-iorquinos Richie Ray, Willie Colon e Ray Barreto, ou seja, a salsa e o rock não fazem parte da música tradicional colombiana, no entanto, essas expressões musicais coexistiram, ocorrendo o que Hall denomina “a massificação da diferença ou do local”. Isto posto, foi através da dinâmica da globalização que músicas que inicialmente representavam a diferença marginal e local dentro das sociedades nas quais surgiram, tornam-se fenômenos musicais transnacionais e massivos até chegarem a diferentes países do mundo, sem que isso significasse uma alteração das identidades nacionais, mas sim uma diversificação e criação de novas identidades que convivem com os valores e as expressões autóctones de cada país.

Em relação à salsa, no romance, é possível notar como para a personagem María del Carmen, o descobrimento dessa expressão musical traz para ela uma mudança referente a seu pensamento político e ideológico. A salsa funciona como expressão que lhe proporciona uma consciência indentitária, política e ideológica que antes não manifestava. Em um fragmento do romance, quando ela descobre a salsa, decide voltar para a casa dos amigos roqueiros de Leopoldo e deixar uma última mensagem: “me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuanto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro nace un sol, grité descomunamente:

‘¡¡Abajo la penetración *cultural yanky!*!’’⁶⁹ (CAICEDO, 2009, p. 121). A adolescente que anteriormente mostrava uma atitude de submissão e se colocava em clara relação de inferioridade diante de seu namorado Leopoldo Brook e a cultura estadunidense, agora se mostra com uma atitude rebelde e contrária a influência cultural da nação norte-americana.

A respeito do exposto, a partir desse momento de descobrimento da salsa, a personagem de María del Carmen começa a apresentar, pela primeira vez no romance, ideais ligadas a aspectos ideológicos e políticos que revelam que é a salsa o principal meio que impulsionou essa virada de consciência. No fragmento a seguir ela disse:

No sentía sueño en aquella mañana sino ganas de visitar gente, y, además, sabiéndome para siempre con la conciencia de lo que era música en inglés y música en español, como quien dice conciencia política estructurada⁷⁰ (CAICEDO, 2009, p. 124-125).

A salsa é para a protagonista o ponto de partida para uma mudança na sua consciência social, política e ideológica, entendendo que é um discurso representativo da realidade daquela outra cidade, dos pobres, das áreas periféricas, de cultura que tem elementos e expressões de origem africana, realidade desconhecida anteriormente pela María del Carmen. Sendo a salsa uma expressão musical feita em língua espanhola e caracterizada a vida das comunidades periféricas da América Latina, assim como os modos de sentir e ser dos habitantes desse estrato, María del Carmen encontra nesse discurso musical uma identificação que não podia sentir no Norte da cidade. A salsa é, e faz parte de uma comunidade à qual ela, sem saber, pertence, em sua condição de colombiana e latino-americana. Enquanto estava no Norte, o rock era uma música que ela não podia acessar de maneira integral, porque não sabia inglês, de forma contrária, com a salsa e as letras das canções em espanhol, a protagonista sente uma proximidade, uma identidade linguística que nunca conseguiu acessar com o rock em inglês. Nesse sentido, a música não serve somente como elemento de diversão e desfrute para os personagens, no caso específico da salsa, é um elemento que introduz na voz e consciência narrativa da personagem María del Carmen, posicionamentos de

⁶⁹ “me enchi de vida, meus olhos se arregalaram ao lembrar de tudo que havia compreendido das letras em espanhol, da cultura da minha terra, dentro da qual desponta o sol, e soltei um grito descomunal: “abaixo a influência da cultura ianque!” (CAICEDO, 2014, p. 109).

⁷⁰ “Não sentia sono naquela manhã e sim vontade de ir ver gente, e agora mais ainda, sabendo que tinha consciência do que era a música em inglês e a música em espanhol, uma consciência política estruturada, digamos” (CAICEDO, 2014, p. 113)

índole político e ideológico. Nessa perspectiva, Caicedo está mostrando que a música é capaz de criar consciência de classe, sentido de pertencimento cultural através dos conteúdos das canções.

Em vista disso, a salsa é uma música que, constantemente, através de suas letras e ritmo, reivindica e destaca sua influência dos elementos culturais de procedência africana⁷¹, daí que com frequência, em suas músicas sejam feitas referências a orixás (deidades) da mitologia Iorubá. Esse aspecto está sendo colocado no romance, seja através das canções da salsa que María del Carmen canta e dança, como também pelas expressões usadas pela personagem. No decorrer do texto são feitas referências sobre essas divindades ou deidades (Orixás) da mitologia Iorubá, especificamente “Babalú” (Obaluaê), “Obatalá” (Oxalá), “Changó” (Xangô) y “Yemayá” (Iemanjá). No fragmento a seguir, há um exemplo disso:

Entonces me puse a pensar: “Pon cuidado, si vas por el guarataro” y luego a decir, pasito: “Que yo conocía a un mulato bravo, y ahora está muerto en el guarataro” y luego a gritar, no a cantar: “esta angustia que me dice: agáchate, que te están tirando, pero Babalú conmigo anda y yo traigo saoco y tú lo verás, ¡Obatalá, Obatalá, cabeza de los demás!”⁷²(CAICEDO, 2009, p. 126).

Nesse trecho da obra, María del Carmen está reproduzindo fragmentos de uma canção do grupo *Richie Ray & Bobby Cruz*, intitulada “Yo soy Babalú”, que mostra claramente a afirmação constante que os músicos da salsa fazem da tradição africana, considerando-a um aspecto importante para a criação e desenvolvimento do ritmo e som que a caracteriza. Esse aspecto é importante para entender porque a salsa ganhou popularidade nas classes econômicas oriundas da periferia da cidade, tornando-se uma identidade para uma população majoritariamente negra que, como muitos dos afro-caribenhos que criaram a salsa, sofrem de discriminação. Dessa forma, vivem em

⁷¹ São muitas as referências que podem ser utilizadas como exemplo da exaltação africana nas músicas da salsa, uns destes exemplos é a canção titulada “Che che colé”, de Willie Colón e Hector Lavoe, que em alguns fragmentos diz o seguinte: “Vamos todos a bailar al estilo africano si no lo sabes bailar yo te enseñaré mi hermano a ti te gusta la bomba y te gusta el baquiné para que goces ahora Africano es el bembé” (vamos todos dançar ao estilo africano se você não sabe dançar eu vou te ensinar meu irmão você gosta da bomba e você gosta o baquiné para que você curta agora africano e o bembé), e outro fragmento diz assim: “Lo bailan en Venezuela lo bailan en Panamá este ritmo es africano y donde quiera va' acabar” (se dança em Venezuela se dança em Panamá este ritmo é africano e em qualquer parte vai chegar”).

⁷² “Então comecei a pensar: ‘Tenha cuidado, se for pelo Guarataro’, e depois a dizer baixinho: ‘Que eu conhecia um mulato bacana, e agora está morto no Guarataro’, e depois a gritar, não a cantar: ‘essa angústia que me diz: abaixe-se, estão atirando, mas Babalú está comigo e eu trago saoco e você vai ver, Obatalá, Obatalá, na cabeça dos outros!’” (CAICEDO, 2014, p.114).

condições precárias e em muitas ocasiões em espaços urbanos nos quais existem altos níveis de criminalidade e violência. É possível afirmar, então, que além da mudança que María del Carmen apresenta em seu pensamento ideológico e político, também por meio da salsa, ela adota e se apropria de elementos culturais não consumidos e tão pouco relacionados à classe social a qual ela pertence, ou seja, a classe alta-branca. Isso quer dizer, que existe uma troca de símbolos e elementos culturais por outros, que produz nela um deslocamento dos valores de identidade de classe e identidade cultural.

Há uma cena no romance representativa da repercussão que esse deslocamento da narradora-personagem suscita nas classes ricas, mostrando por sua vez as tensões existentes entre as classes nobres e as pobres, e suas preferências musicais. Isso acontece quando depois de conhecer a salsa, María del Carmen é convidada para a festa de sua prima, de família rica, no norte de Cali. Ao chegar à festa, María del Carmen expressa uma série de impressões como por exemplo o grupo musical que tocava: “Tenían orquesta. ‘Alirio y sus Muchachos del ritmo...’”⁷³ (CAICEDO, 2009, p. 126), o ritmo musical que soava: “... era todo *reaccionario* sonido paisa”⁷⁴ (CAICEDO, 2009, p. 127), assim como a música que dançavam: “y ver a la gente bailar Vals, y que a las peladas les suenen las crinolinas”⁷⁵ (CAICEDO, 2009, p. 127). Ou seja, todas as referências ditas por María del Carmen são aspectos musicais tradicionais que fazem parte das preferências das classes mais conservadoras da cidade. Diante dessa situação, e como forma de provocação, a adolescente começa a dançar salsa e a gritar a letra de uma música que faz referência a elementos simbólicos e culturais de procedência africana, motivo pela qual é expulsa do lugar onde se comemorava a festa:

Yo les hice más necesarias las pausas a los músicos, y entre pausa y pausa gritar “el abacú, cuando sale del cumbá, atendiendo la señal”, hasta que mandaron cuatro hombrecitos, “y el encame de moruá”, y una hembra que no era ninguna de mis primas, criada, claro, “saludando a todo aquel qués abacú”, a sacarme venían y yo me les salí sin violencia[...] Salí de allí, me fui echada y con una tristeza genial (seguro que ya había llegado las noticias a mis padres) y ¡unas ganas de rumba! [...]”⁷⁶ (CAICEDO, 2009, 127).

⁷³ “Tinham uma orquestra. ‘Alirio y sus muchachos del ritmo...’” (CAICEDO, 2014, p. 114).

⁷⁴ “...era tudo aquele som paisa reacionário” (CAICEDO, 2014, p. 115). “Som paisa” Se refere ao ritmo musical característico dos estados colombianos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, noroccidente del Tolima y Norte del Valle del Cauca, e que faz parte das expressões musicais tradicionais colombianas e que particularmente é do gosto das classes mais conservadoras do país.

⁷⁵ “E o pessoal dançando valsinhas, e as garotinhas fazendo crepitar suas anáguas” (CAICEDO, 2014, p. 115).

⁷⁶ “Eu fiz as pausas dos músicos se tornarem necessárias, e entre uma pausa e outra dei de gritar ‘O abacú, quando sai do cumbá, atendendo o sinal’, até que mandaram quatro homenzinhos, ‘e a entrada do

Nessa cena se evidencia como a salsa é colocada em oposição aos sons tradicionais do gosto da classe alta branca, ou seja, tornando uma expressão subversiva. Alegoricamente, Caicedo coloca a salsa como identidade cultural das classes mais pobres da cidade, a qual é rejeitada pelos estratos mais ricos, pois é uma música feita e consumida por sujeitos sociais marginalizados da sociedade, sobremaneira, os negros. Essa cena serve para representar a transgressão de classe social e raça que ocorre em María del Carmen, e a relação de confronto entre as classes ricas e as pobres, entre a música e a dança favorita da burguesia e das classes populares. Quando esse deslocamento de classe ocorre por parte da personagem, isto é, quando ela se apropria dos símbolos e elementos culturais dessa outra esfera social da cidade (a classe pobre-negra-periférica), está subvertendo os valores tradicionais de sua classe social de origem (classe rica-branca), e é por essa razão que é expulsa da festa, o que alegoricamente está representando a rejeição de sua classe social diante da cultura, da identidade, da raça e da classe dos próprios compatriotas que vivem à margem. Logo, essas passagens do romancemostram as tensões e os confrontos entre as diferentes classes sociais expressas na vida da cidade, refletindo como cada estrato social possui seus próprios elementos discursivos, culturais e performativos.

Nesse seguimento, Caicedo, em sua narrativa, está propondo uma forma de conhecimento, de consciência política que é dada a María del Carmen através da música, e de sua própria experiência pessoal nas festas e na vida noturna. Dessa forma, levando em consideração que María del Carmen deixou de frequentar a escola, assim como abandonou o clube de leitura do seus amigos “os marxistas”, considera-se que a intenção do autor é mostrar como a música pode ser uma forma alternativa de conhecimento diferente à cultura do livro e da leitura, ou seja, diferente do conhecimento adquirido através da tradicional cultura livresca. Assim, não foi por meio das leituras e da educação formal e institucional que María del Carmen conseguiu estabelecer um posicionamento político e ideológico em relação aos valores conservadores e burgueses de sua classe social, nem se rebelar aos gostos musicais e expressões culturais associados a esse estrato. A compreensão da realidade e do contexto social foi alcançada por ela através da vivência pessoal, da experiência

moruá’, e uma mulherzinha que não era nenhuma das minhas primas, uma empregada, claro, ‘saudando todo aquele que é *abacué*’. Vieram me tirar dali, e eu saí sem violência [...] Saí de lá, fui embora, expulsa e com uma tristeza brutal (com certeza a essa altura meus pais já deveriam estar sabendo de tudo) e com uma vontade de arrumar uma festa pra ir!” (CAICEDO 2014, p. 115).

íntima,mergulhando-se nos diferentes espaços sociais da cidade, fazendo parte das inter-relações culturais que vão sendo construída pelos jovens, como a personagem expressa:

El de conciencia social tenía que atravesar el sector bajando la mirada, yendo a hundirse en sus libros y a la cama temprano. Ellos, en ese como dulce y permanente movimiento de moscas, envolvían y polarizaban cualquier ofensa. Algunos los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos, y otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, los drogados, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada [...] ⁷⁷(CAICEDO, 2009, p 53-54).

Nessa narração, María del Carmen expressa de forma muito clara sua visão sobre as diferentes formas de conhecimento possíveis da realidade de sua geração, colocando-se ao lado daqueles que como ela tem escolhido viver intensamente entre festas, dança, música, drogas e sexo, considerando que são essas pessoas os que ostentam um conhecimento mais abrangente dos acontecimentos dessa geração em contraposição daqueles que somente procuram esse conhecimento por meio dos livros e da leitura, isto é, da educação formal e erudita que predominava em sua classe social.

Outro aspecto da salsa dentro do romance é sua função como construção de um imaginário social, que funciona como elemento fundador de Cali como cidade “salsera”. Isso é exposto quando o personagem Ruben, namorado de María del Carmen, que é um DJ apaixonado pela salsa, narra para sua namorada o momento em que ele e seus amigos assistiram ao concerto que o grupo de salsa *Richie Ray & Bobby Cruz* realizou em 26 de dezembro de 1969 na cidade de Cali. Trata-se de um acontecimento importante para os seguidores da salsa, pois o grupo formado nos Estados Unidos já era muito conhecido entre os fãs deste gênero musical na cidade. Essa passagem da narrativa é uma espécie de crônica, de um acontecimento que, na realidade, marcou um precedente histórico, social e cultural na cidade colombiana: reafirmando Cali como uma das cidades do mundo com maior arraigo e paixão pela salsa.

⁷⁷ “Aquele que era dotado de consciência social tinha que atravessar aquele trecho baixando o olhar, para ir se enfiar nos seus livros e deitar na cama cedo. Eles, naquela espécie de doce e permanente movimento de moscas, envolviam e polarizavam qualquer ofensa. Alguns inquietos, reprovavam aos passantes sua falta de talento para apreciar a noite, para bebê-la, como se dizia, o que significava então que eram velhos, e outros, embora inteligentes, não arredavam pé da certeza de que quando fosse a hora de avaliar aquela época, eles, os drogados, seriam as testemunhas, os que teriam direito à palavra, não os outros, os que pensavam igual e que da vida não sabiam nada [...]” (CAICEDO, 2014, p. 44-45).

No excerto, Rubem conta o que para ele foi uma experiência marcante na sua vida, mas de uma forma negativa, pois no momento em que ia presenciar ao vivo seus ídolos, perdeu o conhecimento devido às drogas consumidas, esquecendo grande parte do que ocorreu no concerto. Além das anedotas narradas, o que está sendo colocado na obra de Caicedo, é o momento da consagração do ídolo “salsero” na cidade, o que também representa o momento da fundação de Cali como cidade “salsera”. O que esse acontecimento representou para a cidade no imaginário social e cultural é expressada por Ruben da seguinte forma:

¿Tengo el permiso?”, gritaba Richie, y tres veces le respondieron “Sí”, lo tienes, hermanito del alma, danos, déjanos tu sabor, y de allí una sola descarga, la emoción que siento cuando te canto, cuando te celebro, “Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad”, decía Rubén, amargo. “Ricardo Ray inventó el mito”⁷⁸ (CAICEDO, 2009, 152).

A representação desse acontecimento evidencia como a cidade é construída por imaginários sociais e culturais coletivos, que se mantêm na memória dos moradores e que contribui no fortalecimento de elementos simbólicos ligados a esse estrato social da cidade. “A outra cidade”, a cidade pobre, periférica, de elementos culturais de origem africana, a cidade não branca, faz seu aparecimento por meio da música afro-caribenha e da consagração do ídolo musical no imaginário popular. Por meio da salsa, os estratos que antes encontravam-se nas margens culturais, agora começam a tornar-se visíveis nos espaços públicos da cidade, como festivais de música, concertos. Dessa forma, passam a ter um lugar central como uma das expressões culturais mais enraizadas aos moradores da cidade. Ricardo Ray e seu grupo de salsa representam o arquétipo social do caribenho, irreverente e rebelde, que os jovens das classes populares de Cali se identificavam com facilidade, diferente dos ídolos do rock europeu e estadunidenses das classes ricas e brancas. Nesse sentido, a salsa aparece no romance como um ritmo e uma música que gera rejeição nas classes conservadoras que preferem outras expressões musicais mais tradicionais, gerando desconforto nos adultos que consideram a salsa como música vulgar contrária aos valores e padrões comportamentais dessa classe:

⁷⁸“Vocês me dão licença?”, gritava Richie, e três vezes o pessoal respondeu ‘sim’, você tem nossa permissão, irmãozinho de alma, por favor, nos dê, deixe conosco seu sabor, e aí a coisa não parou mais, a emoção que eu sinto quando canto junto, quando te celebro. ‘Foi então que aquela cidade começou a fazer sentido’, dizia Rubén, com amargura. ‘Ricardo Ray inventou o mito’” (CAICEDO, 2014, p. 139).

Eso no era sino un solo salirse de señoras acaloradas, de señores lívidos de ira, los organizadores: “Saber que íbamos a traer una orquesta de homosexuales y drogadictos, mejor hubiéramos puesto discos”, y las hijas de los organizadores: “Mamá, que es ese Bugalú, eso no se puede bailar, qué vulgaridad, se me cae la cara de pena con Pablito, hacerlo venir desde Bogotá, por qué no salen otra vez Los Graduados, tan divino”⁷⁹(CAICEDO, 2009, p. 153).

Esse concerto narrado por Rubén é um ponto central dentro da história do romance, pois significa o momento no qual a salsa começou a ocupar um espaço importante dentro do cenário e o imaginário musical e social da cidade. Deslocando as músicas e expressões tradicionais, que eram até esse momento as mais representativas da cidade, pela música afro-caribenha. Trata-se então de um momento simbólico dentro da história da cidade, já que acontece a rebelião das classes populares e suas respectivas expressões identitárias. Através de uma música considerada subversiva em letra e ritmo como a salsa, que agora passa a ter um rol importante, mesmo sendo rejeitada por uma parte da população.

Outro aspecto importante que nos interessa destacar é o que se refere à construção narrativa do romance que, ao longo do tecido narrativo, é possível perceber uma evolução no que diz respeito ao seu ritmo. No momento em que María del Carmen entra no Sul da cidade e assume a salsa como sua música de preferência, percebe-se como a narração muda, criando o autor um ritmo narrativo mais fluido diferente ao ritmo narrativo mais pausado e travado que se evidenciava quando a história transcorria no Norte da cidade. Verifica-se que a intenção do autor, com essa evolução na construção rítmica de sua narrativa, é mostrar a diferença dos diversos níveis de deslocamento que a personagem tem, ou seja, do Norte para o Sul, do rock para a salsa. No seguinte fragmento pode-se evidenciar as particularidades rítmica da narração:

[...] y el avanzaba, me siento de ti más cerca, quisiera que lo supieras y ya pelaba los ojos, juntaba, azotaba las manos, veía por primera vez las caras de agotamiento feliz que produce rendir fuerzas y la alegría ante un viento que cambia, una melodía trunca y otra que la reemplaza un borbotón de gracias, ¿algo de sangre? Seguro: un paso voltereto abrupto y hasta costillas quebradas, iluminación total, pide ritmo,

⁷⁹“ E foi um tal de senhoras acaloradas indo embora, de senhores lívidos de ira, os organizadores: ‘se a gente soubesse que estava trazendo uma banda de homossexuais e drogados, teria sido melhor colocar discos para tocar’, e as filhas dos organizadores ‘Mãe, o que é esse tal de *bugalú*, isso não dá para dançar, que coisa mais vulgar, fico morrendo de vergonha do Pablito, fizeram o menino vir de Bogotá até aqui, por que não chamam de novo Los Graduados para o palco, é tão divino. O Gustavito?’” (CAICEDO, 2014, p. 140).

toma impulso y después brinca y agradece el sabor que te están dando, que yo le oigo y ni tingo parango, como persona decente. Lo ayudó el arroyo bueno del piano, le dio impulso y delgadez a su cuerpo y así podía escurrirse, avanzar mucho más rápido, oye que yo tengo un santo y es con Richie, namá[...]”⁸⁰(CAICEDO, 2009, p. 148).

Nesse fragmento, Mariadel Carmen já estava no Sul da cidade, no contexto de uma festa de salsa. Assim, Caicedo, na sua tentativa de criar um ritmo narrativo mais solto, faz uso de elementos e estratégias narrativas para que esse ritmo seja semelhante ao ritmo da salsa, ou seja, rápido e fluido. Dessa forma, o autor colombiano marca uma diferença entre os dois espaços que María del Carmen transita (Norte-Sul) e que o leitor pode acompanhar à medida que avança no argumento ficcional. Destaca-se no fragmento citado como o autor faz um uso reiterativo da conjunção “y” (em espanhol) aparecendo onze vezes, sendo um recurso narrativo para criar um efeito rítmico particular. Ademais, Caicedo busca gerar uma sensação dentro da narração que está em sintonia com as particularidades dos atos, discursos e acontecimentos que os personagens manifestam. Se o som musical da salsa e a forma de dança-la tem uma dinâmica rápida, frenética, desse mesmo modo Caicedo traz dentro da estrutura do texto essa fluidez. Esse espaço da cidade está sendo representado não somente desde os personagens, seus discursos e ações, mas também na estrutura rítmica interna da narrativa, criando, neste caso, uma inter-relação entre o discurso musical e o narrativo que representa esse outro espaço social da cidade como é o Sul, diferenciando-o do Norte. Destaca-se também, de acordo com o exposto, que o romance de Caicedo exemplifica as novas formas narrativas que os jovens escritores hispano-americanos tentavam inserir em suas obras como parte de uma renovação que eles consideravam necessárias.

Por fim, é possível concluir que em seu romance Caicedo apresenta, por meio de uma narrativa complexa, diferentes questões que têm ligação com aspectos étnicos (branca-europeia e mestiça-latino-americana), culturais (rock e salsa, indústria da música, cultura de massas), políticos (as relações de subordinação da Colômbia às

⁸⁰ “[...] e ele avançava, eu me sinto mais perto de ti, gostaria que soubesses, já arregalava os olhos, juntava, batia as mãos, via pela primeira vez as caras de esgotamento feliz quando se gastam forças e alegria diante de um sopro que muda, uma melodia truncada, substituída por outra, um borbotão de agradecimentos, um pouco de sangue? Com certeza: um passo num rodopio abrupto pode até quebrar as costelas, iluminação total, pedindo ritmo, ganhando impulso e depois pular e agradecer pelo que estão lhe dando *que yo le oigo y ni tingo parango*, como pessoa educada. Foi ajudado pela torrente prazerosa do piano, que deu impulso e delgadeza ao seu corpo e assim conseguiu se infiltrar melhor, avançar bem mais rápido, olha que eu tenho um santo comigo e eu estou com Richie e com mais ninguém [...]” (CAICEDO, 2014, p. 135).

políticas impostas pelos EUA) e socioeconômicos (a classe rica tradicional que mora no Norte da cidade e os pobres que moram na periférica), que compõem as diversas formas de habitar a cidade e as múltiplas expressões culturais de seus moradores.

Nesse contexto, os personagens, as ações e, principalmente, a música, funcionam como um instrumento narrativo para refletir indiretamente questões como as mencionadas acima. Dessa maneira, o rock está representando no romance, os valores culturais de uma parte da sociedade colombiana, mostrando a influência que as expressões culturais dos Estados Unidos, fornecidas através dos meios de comunicação de massa, têm nos jovens de classe alta da cidade de Cali. Assim, o rock aparece como um discurso que chega à América Latina e à Colômbia como forma de impor um modelo de sociedade (a estadunidense), uma linguagem universal e privilegiada (inglês) e um modelo de consumo que reforça estereótipos sociais (o jovem rebelde da classe média norte-americana).

De maneira oposta, a salsa está representando as comunidades periféricas da América Latina, retratando nas letras das canções as realidades dos moradores desses espaços e reivindicando os elementos culturais de matriz africana como aspecto essencial de seu ritmo e sua visão de mundo. Sendo assim, a salsa resistiria a uma intenção homogeneizadora da cultura global de consumo e permaneceria como expressão do bairro latino e da cultura afro-caribenha por meio de seus ritmos e letras que ganharam força na cidade de Cali, a qual foi representada pelo escritor através do olhar e das vivências de uma jovem que, ao deslocar-se entre espaços e culturas diferentes, compreende-se e compreende a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação analisou a representação do espaço urbano no romance *¡Que viva la música!* (1977), do escritor colombiano Andrés Caicedo, o qual pertence ao jovem grupo de escritores do chamado pós-*boom*, que introduziu nos romances latino-americanos uma nova forma de abordar as grandes cidades e a vida daqueles que fazem parte dela. Para isso, foi observado no romance a vida na cidade de Cali, Colômbia, na década de 1970, e os movimentos culturais, sociais, econômicos e étnicos que surgem nesse espaço.

Para realizar esta análise fez-se necessária a busca por enfoques metodológicos e teóricos que abrangessem uma realidade tão complexa como é o contexto urbano recente: cidades que estão em constante mudança, nas quais coexistem uma multiplicidade de manifestações culturais, assim como políticas, sociais e econômicas. Essas transformações na vida citadina e em suas dinâmicas sociais e culturais contribuíram – no contexto da América Latina – para o surgimento de obras literárias que possuem, como fio condutor de sua narrativa, essa complexa realidade. As cidades são espaços onde se desenvolvem múltiplos elementos, nas quais indivíduos e máquinas (dispositivos eletrônicos e meios tecnológicos) interagem entre si, criando diversas atividades culturais, políticas, sociais e econômicas. A cidade não é mais vista e analisada apenas a partir da perspectiva quantitativa, como um espaço físico repleto de edifícios, estruturas materiais e uma delimitação, onde suas fronteiras e limites são claramente visíveis, mas, desde o surgimento das chamadas grandes cidades e o advento da pós-modernidade, muitas abordagens teóricas da cidade têm se concentrado em relacionar os aspectos quantitativos aos qualitativos.

O autor colombiano retrata uma multiplicidade de aspectos que podem ser abordados e, para analisar essa teia de temas, foram utilizados os estudos da sociologia, da comunicação e das mídias, da análise do discurso e da teoria literária; além disso, utilizam-se também estudiosos que traçam conceitos sobre o urbano e a cidade, estabelecendo, dessa forma, um diálogo interdisciplinar no desenvolver desta pesquisa.

Toda essa produção teórica, por sua vez, precisava ser ajustada aos novos olhares e perspectivas que concebem a cidade não mais como um espaço homogêneo e fixo, mas sim, que levassem em consideração as relações humanas, sociais e culturais que se desenvolvem no espaço urbano, o qual medida que se constrói, modifica-se constantemente. Esse foi nosso objetivo ao trazer teorias como a de Manuel Delgado

(2007) e seus estudos sobre o “espaço público” e “espaço privado” dentro da cidade; a teoria da cidade pós-moderna, de Giandomenico Amendola (2000); a construção de uma “cartografia simbólica” de Armando Silva (1998) e estudos do espaço e o lugar, de Yi-Fu Tuan (2012). Esses estudiosos compreendem a cidade como um espaço no qual existem processos sociais e dinâmicos permanentes, que estão sendo construído pelas ações, percepções e sentimentos de quem a habita e a percorre. Além disso, leva em conta os novos meios tecnológicos que vêm transformando as formas de consumo, as relações interpessoais e a maneira de relacionar-se com os outros elementos que fazem parte da cidade.

Durante a investigação, foi evidenciado como a narrativa hispano-americana vem se renovando à medida que a realidade de seus países também passava por mudanças, e como essas novas realidades começaram a ser representadas nas obras. Em outras palavras, a literatura, no âmbito hispano-americano, não está dissociada da dinâmica social e cultural de seu tempo, como apresentado no segundo capítulo deste estudo, no qual se evidenciou uma constante evolução na forma de abordar o tema da cidade por parte dos escritores hispano-americanos em suas obras durante o século XX.

Assim, se no início do século XX a cidade era abordada como um espaço alienante, distorcendo os valores tradicionais, ligados à vida rural; nas últimas décadas do século, a cidade não era mais retratada por uma visão homogênea e totalizante, mas sim como um espaço diverso e heterogêneo, no qual as mais variadas expressões culturais se manifestavam e convergiam. Ademais, passou a ser um espaço no qual também existiam aspectos como o consumo cultural por meios das tecnologias, as desigualdades socioeconômicas, a violência, as drogas e a música como expressão sociocultural, adotados, principalmente, pelos jovens como meio de rebeldia e subversão aos valores tradicionais ancorados pelas gerações anteriores.

No que diz respeito à análise do romance, comprovou-se uma série de elementos narrativos utilizados pelo autor para a construção de seus personagens e o modo como a cidade estava sendo construída. Ao retratar a geração de jovens da década de 1970 na sociedade de Cali, Caicedo introduz, em sua narrativa, personagens que fazem uso de diversos meios tecnológicos para o consumo cultural, entre eles, os aparelhos de reprodução de som. Dessa forma, a inserção de elementos tecnológicos dentro da narrativa cria uma fluidez de intercâmbio de símbolos, imagens e especificamente elementos sonoros e musicais que criam um tecido discursivo dentro do romance que se

evidencia nas referências sobre o cinema, os grupos musicais, canções, as figuras da televisão e a cultura de massa expressados pelos personagens. Desse modo, a cidade no romance está em sintonia com a cidade pós-moderna que se refere Amendola (2000), pois, como o autor italiano menciona, as grandes cidades de hoje são cidades “colagem”, uma vez que são compostas de grande fluxo de interseções discursivas, simbólicas e visuais promovidas principalmente pelas novas tecnologias.

Caicedo constrói a cidade de Cali a partir da diversidade de discursos que em muitos casos se cruzam, assim os personagens são apresentados como grandes consumidores de música, que fazem referências a seus ídolos musicais, retratando a fala cotidiana e coloquial dos jovens dos diferentes estratos sociais, seus neologismos, anglicismos e modismos. Ao final, o autor colombiano aproxima sua narrativa a essa cidade colagem que menciona Amendola, no qual estão sendo exposta uma diversidade de símbolos e discursos.

Evidenciou-se na obra a tentativa de Caicedo de recriar as peculiaridades expressivas e culturais de dois espaços específicos da cidade: o Norte e o Sul. Nessa tentativa, pode-se perceber a diferença existente entre os personagens que fazem parte dos dois lugares. A partir dos gostos musicais dos personagens, de suas formas de falar, da música que escutam, das formas de dançar e de suas referências culturais, Caicedo cria o que Armando Silva (1998) chama de “cartografia simbólica”, ou seja, o escritor deixa claramente demarcadas as diferenças entre uma comunidade e outra, no qual as do Norte não se assemelham às do Sul, constituindo-se em fronteiras simbólicas e culturais que separam uma da outra. Além disso, apresenta as diferenças socioeconômicas entre um estrato e outro, como na mesma cidade existem grupos sociais que não se conectam entre si, que existem várias cidades pequenas dentro da grande cidade.

No que se refere especificamente à personagem de María del Carmen, foi possível perceber como os espaços da cidade são marcados pela experiência e sensações que ela tem como habitante desses espaços. Assim, estabelece-se um diálogo entre o que Caicedo propõe para a sua personagem principal com o que Manuel Delgado (2007) e Yi-Fu Tuan (2012, 2013) 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 ser lugar de eventos imprevisíveis,

para María del Carmen esse espaço público, que é onde as festas acontecem, representa 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. Logo, o espaço público é para María del Carmen propiciador de sensações e experiências positivas, tornando-se um “lugar” em termos de Tuan, pois é um lugar marcado pela afetividade e o sentimento de pertença.

Enquanto 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 que Yi-Fu Tuan cunha como “apinhamento”, que é o sentimento de se sentir preso, sem 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. Na análise realizada sobre a relação de María del Carmen com esses espaços da cidade, verifica-se a contraposição entre o que normalmente são os sentimentos associados aos espaços público e privado.

Da mesma forma percebe-se que todo o romance de Caicedo é marcado por uma “estética narrativa do deslocamento”, isto é, dentro do argumento ficcional, como na estrutura e forma do texto, há 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 nível musical (do rock à salsa) e da estrutura interna da narrativa (de uma narrativa inicialmente lenta, quando as ações ocorrem no Norte, a uma narração rápida e fluida, quando a personagem principal já está no Sul da cidade).

Em relação aos discursos musicais presentes no romance foi demonstrado que o rock está representando, através dos personagens que vivem no Norte da cidade, a relação de dominação e imposição dos Estados Unidos aos países da América Latina e como seu projeto cultural hegemônico, fornecido pela grande mídia, influenciava a juventude da classe alta da cidade. Dessa forma, através da relação de submissão e inferioridade na qual se coloca María del Carmen diante de seu namorado, o estadunidense Leopoldo Brook, evidencia-se que Caicedo está colocando

alegoricamente no romance as relações de seu país e de sua sociedade diante de tudo que vem do país norte-americano.

Demostrou-se ainda que a salsa, música emergida em Nova York por pessoas dos países do Caribe de expressão espanhola, aparece como um elemento cultural e musical subversivo associado aos estratos pobres e periféricos da cidade. Ademais, esse gênero musical aparece como uma expressão de identidade que desloca as expressões musicais tradicionais que as classes conservadoras consumiam para assumir um lugar central e importante no imaginário social e cultural da cidade. Além disso, também funciona como uma forma alternativa de conhecimento para a personagem de María del Carmen, uma vez que, através dessa música, ela consegue adotar um posicionamento político e ideológico diante de seu contexto e realidade, ou seja, esse gênero cumpre a função de formar uma consciência social e política para que a personagem consiga sair do estado de alienação cultural propiciado pelo rock e a influência da cultura estadunidense.

Também foi possível perceber como as preocupações e dinâmicas da época em que o autor viveu permeiam o texto e as particularidades presentes na história e nos personagens. Pode-se dizer que se trata de uma obra enquadrada no contexto em que foi escrita, na qual, eventos como a Guerra Fria, as manifestações de maio de 1968 na França, a modernização das cidades da América Latina, o avanço da tecnologia, a difusão dos meios de comunicação e de massa e o surgimento do movimento hippie e contracultural, geraram grande impacto na sociedade latino-americana e mundial e são identificados de alguma forma no romance.

A análise e abordagem dos tópicos e temas tratados no romance não pretendem ser taxativos, entende-se o texto literário e, especialmente, o romance de Caicedo, como uma fonte inesgotável da qual podem surgir múltiplas interpretações. Logo, esta investigação abre as portas para outras possíveis leituras aos interessados pela obra; *Que viva la música!* e nos aspectos abordados nela.

REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana. **Revista del Cesla**, n. 1, p. 23-37, 2000.
- AMENDOLA, Giandomenico. **La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea**. Madrid: Celeste ediciones, 2000.
- ARELLANO, Sebastián. **La representación de la ciudad en la narrativa hispanoamericana: 1950-1975**. 2015. Tesis (Doctorado en estudios literarios) - Universidad Complutense de Madrid-facultad de Filología, Madrid.
- BERMÚDEZ, Cesar Augusto. Las relaciones entre Estados Unidos y Colombia en el contexto de la segunda postguerra mundial. **Reflexión política**, 25, p. 94-107. Junio 2011.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. **Tres tristes tigres**. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- CAICEDO, Andrés. **¡Que viva la música!** Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2009.
- _____. **Viva a música!** Trad. Luís Reyes Gil. Rio de Janeiro: Radio Londres, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. **Imaginarios Urbanos**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **La invención de lo cotidiano**. 1. Artes de hacer. México. D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.
- COSTALES, Diana. Entre la tradición y la onda. Un estudio desde la palabra en Pasto verde de Parménides García Saldaña. 2009. **Tesis** (Maestría en Letras Modernas) - Universidad Iberoamericana, México, D.F.
- DELGADO, Manuel. **Sociedades movedizas**. Pasos hacia una antropología de las calles. Barcelona: Anagrama, 2007.
- FAJARDO, Diógenes. La narrativa colombiana de la última década: Valoración y perspectivas. **Revista iberoamericana**, n.141, p. 887-901, 1987.
- FIGUERA, Liosdany. La ciudad en la novela latinoamericana, aproximaciones a su evolución. **Universidad y sociedad**, n. 3, p. 270-274, 2017.
- FUENTES, Carlos. **La región más transparente**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- GARCIA, David. El lugar de la autenticidad y el underground en el rock. **Nómadas**, 29, p.187-199, Octubre 2008.
- GONZÁLEZ, Pausides. **La música popular del caribe hispano en su literatura**. Caracas: Fundación CELARG, 1998.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.
- LOPEZ, Héctor. **La música caribeña en la literatura de la postmodernidad**. Mérida: Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", 1998.
- LLOSA, Mario Vargas. **Conversación en la Catedral**. Madrid: Santillana, 2010.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. México: Editorial GG, 1991.
- _____. **Oficio de cartógrafo**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MEJÍA, Clara. La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación. **Linguística y literatura**, n. 57, p. 63-77, 2010.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo 1: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- ROJO, Antonio Benítez. **La isla que se repite**. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2010.
- SAMPAYO, Andrés Eloy Palencia; TOLOMEI, Cristiane Navarrete. El desplazamiento cultural en *¿Que viva la música?* de Andrés Caicedo. **Contexto**. n. 35, p. 300-318, 2019.
- PÉREZ, Umberto. **Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975**. Bogotá: Secretaría distrital de cultura, recreación y deportes. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007.
- QUINTERO, Ángel. **Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile**. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina**. Literatura y Política en el Siglo XIX. México D.F. Fondo de cultura económica, 1989.
- ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2001.
- SILVA, Armando. **Imaginarios urbanos. Santafé de Bogotá**: Tercer mundo editores, 1998.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TREJO, Ignacio. La literatura de la onda y sus repercusiones. **Temas y variaciones de literatura**, n. 16, 2001.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- _____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

ULLOA, Alejandro. **La salsa en Cali**. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1992.

WAXER, Lise. Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia. **Actas de III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**, p. 1-22, 2000. Disponível em: <http://docplayer.es/12832596-Hay-una-discusion-en-el-barrio-el-fenomeno-de-las-viejotecas-en-cali-colombia.html>. Acesso em: 17 de abril de 2019.