

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR.

Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora
argentina

María Eloísa Martín

Rio de Janeiro
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR.

Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora
argentina

María Eloísa Martín

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu Nacional
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Doutorado em Antropologia Social

Orientador: Prof. Dr. Otávio Guilherme Alves Velho

Rio de Janeiro

2006

NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR.

Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora
argentina

María Eloísa Martín

Tese submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor .

Aprovada por:

Prof. Dr. Otávio Guilherme Alves Velho – Orientador

Prof. Dr. Márcio Goldman

Prof. Dr. José Sérgio Leite Lopes

Profa. Dra. Cecília Loreto Mariz

Prof. Dr. Amir Geiger

Rio de Janeiro

2006

FICHA CATALOGRÁFICA

Martín, María Eloísa

No me arrepiento de este amor: um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora argentina/ María Eloísa Martín. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGAS/MN, 2006.

xii, 266 páginas

Tese - Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS/Museu Nacional.

1. Antropologia da Religião. 2. Fanatismo 3. Religiosidade Popular. 4. Teses (dout. – UFRJ/PPGAS/MN). I.

No me arrepiento de este amor

Aunque me cueste el corazón

Amar es un milagro y yo te amé

Como nunca jamás lo imaginé

(M.A. Bianchi/J.C.Giménez, *Pasito a Pasito*, 1994).

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi produzido dentro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desfrutando do clima intelectual nele existente, bem como do precioso acervo de sua biblioteca. Sua realização contou com uma bolsa de doutorado do CNPq durante 48 meses e, na fase final do trabalho, também com uma bolsa do CONICET que me possibilitou concluir o trabalho de campo e finalizar a redação da tese. A ambas instituições, meu agradecimento.

O professor Otávio Velho concedeu-me o privilégio de sua interlocução como orientador e guia no caminho cheio de obstáculos que tem qualquer projeto que tome tanto tempo e tanta energia. Sem dúvidas, o melhor que essa tese possa ter é fruto do esforço por fazer meus os seus ensinamentos.

Outras pessoas disponibilizaram tempo e idéias fundamentais para o andamento do trabalho. Os professores Márcio Goldman e Federico Neiburg, do PPGAS, participaram de minha banca de qualificação e suas críticas e sugestões em muito colaboraram para corrigir erros de percurso e aprimorar algumas questões. Agradeço também aos professores que aceitaram ser membros da minha banca de tese: é uma honra e uma responsabilidade tê-los como leitores do meu trabalho.

Agradeço aos colegas com os quais tive a oportunidade de conviver no Museu Nacional. Especialmente Alexandra Tsalis, Eliane Tânia Freitas, Flavia Pires, Gustavo Pacheco, Renata Menezes, Rolando Silla e Tatiana Bacal cujas presenças – conversas e risadas — muito proporcionaram no processo de desenvolvimento do trabalho que hoje apresento.

Funcionários do PPGAS também prestaram auxílio à realização deste trabalho. Gostaria de agradecer às bibliotecárias Isabel Moreira, Cristina Coimbra e, especialmente, a Carla Freitas e a Tânia Ferreira, chefe da secretaria, que sempre atenderam com eficiência, simpatia e infinita paciência minhas múltiplas consultas e pedidos, ainda quando feitos de Buenos Aires.

Há pessoas que além de brindarem com generosidade ímpar seu apoio, sugestões e críticas durante minha formação e em vários momentos da tese, ofereceram sua

presença afetuosa e sua amizade. Para Alejandro Frigerio, Cecília Mariz, Maria das Dores Campos Machado, Marita Carozzi, meu imenso agradecimento e minha dívida. Nessa lista, incluo também a Pablo Semán, cuja presença foi das mais marcantes durante todo o desenvolvimento desta tese.

O trabalho da tese tem muito de pequenos e constantes esforços realizados durante um período de tempo considerável e de muitas pequenas colaborações, sem as quais tudo teria sido mais difícil ou menos prazeroso. Dentre essas pessoas, estão o Dr. Roberto Bosca, que me emprestou seu acervo de recortes jornalísticos sobre Gilda. Fermín Cerdán (*in memoriam*) que conversou longamente comigo sobre o mundo da cumbia e disponibilizou a enquete no seu site de cumbias, graças à qual obtive dados preciosos. Ernesto Semán (Tito) traficou livros entre as bibliotecas de New York e minha escrivania no Rio e, mais importante, me fez rir muito. Pablo Bonaldi ofereceu um auxílio providencial e insubstituível na hora de ordenar a enorme base de dados da enquete. Hanna Skartveit foi uma grande parceira em longas conversas sobre o campo e sobre a vida. Federico Bregman e Rolando Silla, em momentos diferentes do trabalho de campo, me emprestaram suas moradias: ao Fede especialmente, pela partilha e o carinho fraterno em todas as horas. Aos meus irmãos Lucas, Leonel e Blas que gentil e pacientemente xerocaram material, guardaram recortes e gravaram programas de TV cada vez que “com urgência” pedi pra eles. Ademais de me ajudar com a confecção do CD e com a edição das fotos e músicas, meu irmão Octavio, junto com a sua namorada Marina, fizeram que minha volta para Buenos Aires fosse mais agradável e que sentisse menos saudades do Rio. Aos meus pais, pelo apoio permanente. A Inés Iaconis-Valenti, Andrea Quadrelli, Anita Cho e Lourdes Montanari, amigas queridas que compreenderam minha circunstancial ausência de tudo o que era importante para elas e me alentaram sempre. E, no Rio, agradeço às pessoas que me fizeram sentir em casa. Meu carinho para Cecília, Dodora e Liszt, minha família na cidade maravilhosa, e para os amigos Evangelina Mazur, Sergio Chamorro, Patrícia Moreira e Cláudio Pinheiro.

Por último, e muito especialmente, aos protagonistas desta tese: sem sua generosidade, ela não teria sido possível.

RESUMO

Gilda é uma cantora de cumbias argentina morta tragicamente em 1996 que, na atualidade, é cultuada no cemitério de Chacarita, na cidade de Buenos Aires, em um santuário erigido no local da sua morte e também nos lares de algumas pessoas.

A cantora é, ao mesmo tempo, destinatária de gestos devocionais (baseados na tríade pedido-milgre-promessa) e é o centro de interesse de vários fã-clubes, a maioria deles criados após a sua morte.

A partir de um trabalho de campo de dois anos entre as pessoas que freqüentam o cemitério e o santuário, o objetivo desta tese é realizar uma etnografia sobre as **práticas de sacralização** de Gilda: os diversos modos como as pessoas se relacionam com ela e a inscrevem em uma textura diferencial do mundo-habitado, que denominaremos sagrado. Ditas práticas, que fazem Gilda sagrada, quebram as classificações rígidas entre devoção e fanatismo e permitem referir-nos às práticas de sacralização, tanto em grupos não religiosos (os fã-clubes) quanto fora da relação devocional e com recursos alheios ao leque “religioso”.

ABSTRACT

Gilda was an Argentine *cumbias* singer who died tragically in 1996. Currently, she is worshiped at the Chacarita cemetery, at Buenos Aires city, at a sanctuary erected at her death site, and at many people's private houses.

At the same time, the singer is the object of devotional expressions (based on the triad request-miracle-promise) and is at the heart of many fan clubs, most of them created after her death.

Based on a two-year fieldwork with people who visit the cemetery and the sanctuary, the purpose of this thesis is to develop an ethnography of the **practices of sacralization** of Gilda: the different ways in which people relate with her and how they place her in a differential texture from the inhabited world, a texture we will call sacred. The practices that make Gilda sacred break the more rigid separation between the concepts of devotion and fanaticism, allowing us to describe practices of sacralization in non-religious groups (such as the fan clubs) and outside the devotional relation, with resources that are foreign to the "religious" realm.

LISTA ANEXOS

Anexo 1: Questionário

Anexo 2: Quadros e tabelas

Anexo 3: CD contendo músicas e imagens

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
I – Gilda	6
II – Cumbia, do folclore colombiano a “ <i>música de negros</i> ” na Argentina	12
III – Gilda em imagens	16
IV – Contexto da pesquisa	17
V – Sobre os capítulos	24
Capítulo 1 – “Santa” Gilda	27
I – A relação devocional	27
a) Visitando o santuário	28
b) Entorno do túmulo da Gilda	34
II – Pedidos, Milagres e Promessas	38
a) Sacrifícios	46
b) Um compromisso vital: virar <i>promesera</i>	53
c) Co-consagração	56
d) Amizade	62
Capítulo 2 – “Sua morte não é ausência mas um câmbio de presença”	69
I – Os fãs no cemitério	70
II – Loucos por Gilda	79
III – “ <i>Seguir</i> ”: Ser fã como experiência coletiva	85

IV – Tornar-se fã	90
V – Metáfora religiosa?	95
VI – Gilda, a única	101
Capítulo 3 – “A bandeira de Gilda tem que ter as cores do <i>Ciclón!</i>”	111
I – San Lorenzo como catecismo	111
a) As cores	115
b) A “Paixão” e o “ <i>Aguante</i> ”	118
III – <i>Lo’ Pibe’</i>	121
IV – O <i>Trapo</i>	129
V – “Isto não tem nada a ver com religião”	131
VI – Orgulho	135
Capítulo 4 – Hoje canto por você	140
I – Os olhos de Gilda	141
II – De cantora como ocupação a cantora como missão	144
a) Promessa	148
b) Paralelismos	150
c) Numerologia	157
III – A verdadeira herdeira	160
a) Só há uma herdeira	163
b) Pedras no caminho	173
IV – “Eu também não sou curandeira”	179
Capítulo 5 – Algo que emocione	187
I – Gilda na mídia	189
a) Notícias	194
b) Matérias e transmissões especiais	195
c) Documentários e jornalismo de investigação	196

d) Ficções	200
II – Protagonistas e audiência	202
a) <i>La Nación Revista</i>	202
b) <i>Los Roldán</i>	205
c) <i>Ser Urbano</i>	207
CONCLUSÃO	225
BIBLIOGRAFIA	232
FONTES	253
ANEXOS	259
1. Questionário	259
2. Quadros	261

Introdução

“Gilda é um anjo que me cuida.” “Gilda é uma santa.” “Gilda não é santa, isso tudo foi inventado pelos jornalistas.” “Gilda, você é minha melhor amiga e confidente.” “Quando Gilda for canonizada, dentro de 100 anos...” “Gilda é a porta-estandarte da bailanta.” “Deus não quis que eu tivesse irmãs, então Gilda é como minha irmã mais velha.” “Gilda é uma princesinha.” “Santíssima Virgenzinha Gilda.” “Gilda é como Gardel.” “Gilda é um morto como outro qualquer.” “Gilda cumpre tudo o que peço para ela.” “Gilda é uma paixão para nós.” “Gilda é como o Che Guevara, só que mulher.” “O que mais me incomoda é que comparem Gilda com a virgem, isso não tem nada a ver com religião!”

O objeto desta pesquisa começa a ser construído a partir de uma dupla constatação etnográfica. Por um lado, minha experiência de campo prévia em um santuário católico, a partir da qual elaborei minha dissertação de mestrado (MARTÍN 2001), me sensibilizara para identificar, nos espaços de culto, percepções encontradas, discursos em competição (EADE & SALLNOW 1991:12), polifonia “onde não apenas as visões e ditos... [de pessoas e grupos], mas também os mútuos *desentendimentos* entre elas e as formas como cada uma interpreta as ações e os motivos das outras, fazem parte do culto” (STEIL 1996: 58, *itálico do original*). Além da polifonia inerente a qualquer fenômeno de culto, no caso de Gilda, as múltiplas vozes ganhavam complexidade ao constatar que também não existia unanimidade sobre a definição do *status de Gilda*, dos papéis que as pessoas desempenhavam em relação a ela —“*devotos*”, “*fãs*”, “*amigos*”, “*parentes*”, “*promeseros*”, “*seguidores*”, “*gilderos*”, “*herdeiras*”, “*admiradores*”— de uma identificação clara e excludente de tais papéis, nem em relação à natureza do fenômeno —é um culto, uma devoção popular? Um exemplo da persistência *postmortem* de certas estrelas? Uma estratégia de marketing que funcionou

além do esperado? Uma morta como outros que, apenas por ter sido uma figura pública, recebe mais visitas?

Por outro lado, ao mesmo tempo que escutava relatos de pedidos atendidos e observava como as promessas eram cumpridas em forma de ex-votos, uma parte importante dos nativos,¹ os mesmos que solicitavam favores a Gilda em troca de ex-votos ou sacrifícios, negava-se explicitamente a considerar suas práticas como referentes à “religião”.

A partir das diferenças específicas dos objetos (uma festa em um santuário mariano, antes, um “culto” em um cemitério portenho, agora) e, sobretudo, por uma compreensão mais distanciada dos fenômenos foi difícil, então, circunscrever ao conceito de religião aquilo que observava em torno de Gilda: resultava de duvidosa produtividade etnográfica e, além disso, apresentava com um nó problemático prévio².

Seguindo Asad (1993:29), não podia valer-me de uma definição prévia e universal de religião “não somente porque seus elementos e relações constitutivas são historicamente específicos, mas porque sua definição é em si mesma o produto histórico de um processo discursivo”. Nessa linha, Velho (1985) e Giumbelli (2002) afirmam que é necessário dessubstancializar e historicizar os conceitos, mostrando como eles perpassam a topografia social, questionando a concepção que divide a sociedade em esferas separadas e delimitadas:³ a religião, enquanto categoria

[d]essubstantivada e perpassado todo o espaço social... ficaria disponibilizada tanto para ser tratada através de seus usos nativos, quanto para sofrer reformulações conceituais e propiciar empreendimentos teóricos. (GIUMBELLI 2002: 428-429).

Se a religião é, tal como foi exposto, produto de um processo discursivo e, como propõe Latour (2004), existe no regime de “impossibilidade” que faz a “modernidade”, torna-se necessário analisar as práticas – designadas como “religiosas” desde lugares

¹ Utilizo o termo nativo como genérico para referir-me à totalidade das pessoas que têm algum tipo de relação com Gilda.

² Baseando-se em casos de devoções católicas nos EUA durante o século XX, Orsi (2005) define religião como “uma rede de relações entre o céu e a terra” que liga os seres humanos com diferentes figuras sagradas, na mesma linha que, anteriormente, outros autores tinham falado de “mentalidade cosmológica” (DUARTE 1986: 243), “realismo mágico” (FERNANDES 1984: 116), “religião cósmica” (OLIVEIRA 1997: 49) e “visão cosmológica popular” (SEMÁN 2000:168).

³ Goldman & Palmeira (1996) argumentam no mesmo sentido ao analisar o conceito de “política”.

empíricos específicos— a partir dos fluxos que dão integridade à rede que organiza o social e que nos permitem dar conta desses “híbridos” de religião, política, etnicidade, música, gênero, etc, que constituem as práticas múltiplas (GOLDMAN 1999: 35).⁴

Se o conceito de religião apresentava-se como problemático e teoricamente ambíguo, e necessariamente devia ser construído na experiência etnográfica, a trilha que eu tinha pela frente implicava identificar o conteúdo que cada caso adquiria, anotando as “hibridações”, para depois estabelecer uma ou várias definições nativas e observar, posteriormente, como cada uma dessas variantes funcionava em relação ao que os nativos faziam com Gilda. Esse caminho, no entanto, distanciava-me dos rumos que aqueles tomavam, pois se um número considerável descartava explicitamente a idéia de religião para definir suas práticas, o resto, nas interações cotidianas, nem sequer apelava ao termo para referir-se a sua relação com Gilda. E, prevenida pela negativa, não encontrei nenhum benefício em forçar as pessoas a dizerem algo que não estava entre suas considerações: para os nativos nem todo aquele que faz milagres é um santo, nem os milagres têm existência restrita ao âmbito da religião.

Independente da questão dos milagres, deparamo-nos com que os desentendimentos e conflitos sobre a definição do *status* de Gilda —e as concomitantes do par complementar e do tipo relação estabelecida—que, em outros casos, encontrariam uma resolução na definição de “santo popular” ou em algumas de suas variantes (*almita*, *Difunta milagrosa*), aqui não terminava de se solidificar. Do mesmo modo, a idéia de uma “santidade”, que nos casos de santos populares analisados pela bibliografia, parece inamovível uma vez conquistada, neste caso mostrava seus desdobramentos: sim, há um reconhecimento de que Gilda participa de uma textura diferencial do mundo-habitado, porém essa participação não é contínua, mas é ativada em tempos e espaços específicos.

O objetivo desta tese é analisar as **práticas de sacralização de Gilda**: os diversos modos de se relacionar com ela que a inscrevem em uma textura diferencial do mundo habitado que denominaremos sagrado. Essas práticas que não redundam, no entanto, em uma definição única do *status* da cantora, nem se reduzem à relação que os nativos estabelecem com ela no par “santo/ devoto”. Proponho, então, que é possível

⁴ Lembrando que a proposta de Goldman (1999), encontra seus antecedentes nos desenvolvimentos foucaultianos sobre as “formas de subjetivação”. Prática, nesse sentido, segundo a definição de Goldman, não se contrapõe a “discurso”, nem a “crença”, mas os contém.

falar de práticas de sacralização fora da relação devocional e a partir de recursos alheios ao leque “religioso”, sem que isso implique qualquer demérito –no sentido de serem versões falsas, menores ou incompletas de algo “puramente religioso”.

Perante as dificuldades mencionadas sobre o conceito de religião, falar de sagrado possui, inicialmente, no mínimo três vantagens heurísticas: 1) não tem as conotações de esfera e, como afirma Demerath (2000), não tem sido afetado pelo paradigma moderno da secularização; 2) mantém um caráter moralmente ambíguo –isto é: não é confundido com o bem absoluto e nem baseia sua legitimidade em um conjunto de normas éticas; 3) não precisa atender a adjetivos ou complementos para designar práticas diferentes das dominantes (como no caso da “religiosidade popular”). Pois bem, ao conceito de sagrado poderiam opor-se reservas similares às recém apontadas para o conceito de religião: as definições clássicas estabelecidas por Durkheim, Otto e Eliade são construídas sobre um modelo dualista que circunscreve o sagrado a uma ordem radicalmente Outro, interdita ao profano. Aqui já não falamos de esferas, mas de gêneros de natureza diferente, de heterogeneidades absolutas, cujo trânsito entre ambos implica ora a sacralização de um, ora a profanação do outro (DURKHEIM 1995: 33-37).⁵

Para Otto (1998), o sagrado é universal, independe da agência humana e produto da combinação da razão pura (no sentido kantiano) com elementos não racionais, sentimentais, que se experimentam diante do objeto numinoso. Eliade retoma o que foi desenvolvido por Otto e reforça a dicotomia sagrado/profano a partir do conceito de hierofania: “a manifestação de algo ‘completamente diferente’, de uma realidade que não pertence ao nosso mundo, em objetos que são parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ibidem 1992:19). Mais recentemente, Clément & Kristeva retomam o conceito kantiano de sublime⁶ para descrever o sagrado como algo que não é “demonstrável, visível, dizível”, mas “sentido, feito, entendido” (ibid. 2001:38), uma

⁵ Caillouis (1996), que sustenta a mesma divisão, afirma que a transgressão é permitida somente quando prescrita ritual e socialmente para o âmbito da festa.

⁶ Kant define o sublime não como uma propriedade dos objetos, mas como uma disposição do ser humano. Para reconhecê-lo é necessário, portanto, remeter-se aos efeitos que produz: o sublime comove e gera sentimentos ambíguos de horror e melancolia, de admiração silenciosa e do magnífico (KANT 2004:5).

ordem de outra natureza que mantém sua “essência”, uma vez que se mantém separado, interdito.

As práticas realizadas pelos nativos, no entanto, se bem não negam a especificidade diferencial do “sagrado” (mesmo quando não o denominem necessariamente desse modo), mostram-nos que aquilo que os autores precedentes diferenciam, separam e classificam como “sagrado” e “profano” coexiste e combina-se de modos bem mais flexíveis do que aqueles que eles próprios identificam.⁷ torna-se necessário, então, uma abordagem que não substitua um dualismo por outro (VELHO 1997) e que, como coloca Velho (2005), consiga apreender dita especificidade diferencial, não como descontinuidade, ruptura ou oposição, mas nas pequenas diferenças de um mundo contínuo. “Sagrado” ao ser utilizado como adjetivo, não designa uma instituição, uma esfera ou um sistema de símbolos, mas heterogeneidades reconhecíveis em um processo social contínuo em um mundo significativo, e por isso, não “extraordinário” nem radicalmente outro. Processo que se ativa em momentos diferenciais e específicos e/ou em espaços determinados e que, longe de existir de forma abstrata ou com um conteúdo universal, é reconhecido e *atuado* pelos nativos em diferentes situações: nas descontinuidades geográficas, nas marcas diferenciais do calendário, nas interações cotidianas, em gestos ordinários e em performances rituais.⁸

Falar de práticas de sacralização permite-nos, então, evitar as concepções dualistas e, ao mesmo tempo, elude o inatismo apriorístico das definições clássicas. Também, permite-nos entender o que acontece em torno de Gilda em termos do que Latour denomina *fe(i)tiche*: “esses seres deslocados, que nos permitem viver, isto é, passar continuamente da construção à autonomia sem jamais acreditar em uma ou em

⁷ Que práticas de sacralização sejam possíveis a partir da combinação de elementos que não são estritamente “religiosos” não é uma proposta inovadora: a música ou a dança (vg. AMEIGEIRAS 2001, MARTÍN 2001), as questões étnicas (vg. CIRIO & REY 1995), a política (vg. LOZANO 2003, SILLA 2003), a psicanálise (vg. SEMÁN 2000) e a economia (vg. CERRUTI & PITTA 1995, 1996) têm entrado nas considerações daqueles que analisam a religião nos setores populares. No entanto, a tensão entre “religião” e “não-religião” resolve-se, nos casos citados, de duas maneiras: ou se torna religioso o não-religioso, convertendo, por exemplo, a música e a dança em elementos de culto, como particularidades *religiosas* de um grupo ou como peculiaridades regionais ou culturais da religião. Ou, ainda, tratam-se como esferas separadas que, mesmo podendo ser relacionadas, mantêm uma certa identidade – através de limites, funções, normas— que as definiriam como tais.

⁸ As performances rituais, segundo Desjarlais (1992: 65), adquirem significado a partir da experiência cotidiana, ao mesmo tempo que conformam os gestos cotidianos, sendo necessário transcender a divisão entre simbólico e ordinário, entre discurso “poético” e “quotidiano”, pois ambas são formas aprendidas de relacionar-se com o sagrado.

outra. Graças aos fe(i)tiches, construção e verdade [assim como construção e realidade] permanecem sinônimos.” (id.2002: 55). A partir da proposta de Latour, não perdemos de vista a questão da agência humana, nem da possível transitoriedade do *status* de “sagrado” (seja qual for o conteúdo específico que adquira), reconhecendo neles tanto a origem humana quanto a autonomia.⁹

Longe de se constituir como uma anomalia dentro do leque de devoções populares, sugiro que o caso de Gilda é um caso iluminador para a análise de outras práticas de sacralização: a singularidade, como afirma Ingold (2000:167), não é nunca radical, pois existe em uma comunhão de experiência que está situada no coração da sociabilidade, prévia à objetivação da experiência em categorias culturais, no compromisso perceptual direto das partes participantes em um meio compartilhado.¹⁰

I- Gilda

Dez anos após sua morte, muitas pessoas visitam-na assiduamente no cemitério¹¹ ou no seu santuário e algumas delas se reúnem para lembrá-la em clubes de fãs, que são muitos, fragmentam-se, crescem, decrescem, mudam de forma, mas continuam funcionando em torno a sua figura. Pois bem, de quem estamos falando? Afinal, quem é Gilda? Talvez seja mais fácil contar quem ela foi a partir de alguns relatos publicados¹². No decorrer de minha tese, tentarei dar conta do fato dessa pergunta não ter uma resposta tão simples como a que ofereço a seguir e que, tanto os relatos sobre sua vida quanto a relação que as pessoas estabelecem com ela demarcam, sem reificar, uma

⁹ Seria possível questionar, neste ponto, por que não utilizo diretamente **fe(i)tichização** no lugar de **práticas de sacralização**. Minha opção radica em que, para Latour, fe(i)tiche pode ser aplicado a todas as atividades humanas (LATOUR 2002:46), não apenas às referidas aos deuses, o que tiraria as implicações específicas que Gilda adquire neste processo.

¹⁰ É isso o que permite ao etnógrafo escutar os tambores dos mortos *también* (GOLDMAN 2003), é o que, para Ingold (2000: 167), possibilita o trabalho de campo: enquanto “*fieldworker and local people inhabit a common ground of experience, even though each may bring to bear a radically different conceptual frame to the task of its interpretations*”.

¹¹ No Brasil, tal como registram alguns autores (FRADE 1987; MEDEIROS 1995; ARAÚJO 2002), alguns artistas de renome já falecidos, como Cazusa, Carmen Miranda, Clara Nunes ou Paulo Sérgio, são visitados assiduamente, em especial no Dia de Finados.

¹² Esta breve síntese da vida de Gilda parte das narrações orais de alguns informantes, de artigos jornalísticos e dos livros dedicados a sua figura. Não é minha intenção comparar as versões e decidir qual é a mais legítima, mas apresentar as principais características biográficas aos leitores.

resposta que encontra algum sustento dentro do que defino como práticas de sacralização.

Gilda nasceu em 11 de Outubro de 1961 com o nome de Miriam Alejandra Bianchi, no seio de um lar de classe média da cidade de Buenos Aires. Seus pais quiseram registrá-la como Gilda, em homenagem à personagem homônima de Rita Hayworth, mas naquela época não estava na lista de nomes autorizados pelo Registro Civil argentino.¹³ Embora sua mãe fosse parente de uma das famílias mais ricas do país,¹⁴ as dificuldades econômicas acaecidas a raiz da doença e, posteriormente, da morte do pai fizeram com que Gilda, seu irmão e sua mãe se mudassem, durante os anos de sua adolescência, para um complexo habitacional no bairro de Lugano. Gilda foi professora do jardim de infância e casou, aos 18 anos, com um pequeno comerciante, com quem teve dois filhos. Em 1990, respondendo a um anúncio no jornal, decidi começar a trabalhar como cantora de um gênero improvável para uma mulher de classe média: a cumbia. Na época, conheceu quem mais tarde seria seu segundo parceiro, Juan Carlos “Toti” Giménez, que a aprovou na sua primeira audição e a incluiu em “La Barra”, grupo feminino que só fez duas apresentações. Mais tarde integraria outro grupo, “Crema Americana” que, apesar de ter gravado um disco, logo se desfez. Finalmente, escolheu o nome de Gilda¹⁵ para lançar-se como solista em danceterias da *Gran Buenos Aires*: dois anos após ter respondido aquele anúncio classificado, em 1992, gravou seu primeiro CD, *De corazón a corazón* [De coração a coração]. A esse se somaram, mais tarde, *Gilda, la única* [Gilda, a única] (1993) e *Pasito a pasito* [Passinho a passinho] (1994), que continha seu primeiro sucesso: *No me arrepiento de este amor* [Não me arrependo deste amor]. Logo depois, Gilda assina um contrato com *Leader Music*, a maior das duas companhias discográficas mais importantes da música tropical,

¹³ Na Argentina, no Registro Civil existe uma lista de nomes autorizados que procuram ligar a identidade sexual biológica do registrado com um nome que o identifique sem possíveis confusões de gênero feminino ou masculino. Do mesmo modo, para registrar um recém-nascido com um nome em outra língua que não a castelhana (e que previamente não tenha sido incorporado na referida lista) é necessário realizar trâmites complexos. Atualmente, Gilda está entre os nomes autorizados.

¹⁴ Isabel Scioli, a mãe de Gilda, era prima em segundo grau de Daniel Scioli, atual vice-presidente da Argentina.

¹⁵ Quando a então Miriam Alejandra decide apostar em uma carreira artística, retoma o nome que sua mãe quis dar-lhe e não pôde. Coelho (1997: 132) aponta a importância do “re-nome que dá renome” na construção de uma estrela, na busca de certo “*glamour*”.

e grava *Corazón Valiente* [Coração Valente] em 1995. Esse álbum é melhor produzido, não só no que se refere a qualidade de som, mas na arte de capa, no seu primeiro videoclipe e na difusão dada ao material. Apesar de ter convertido algumas canções em sucessos que transcendiam o âmbito da cumbia (algumas foram apropriadas por torcidas de futebol em seus cantos de incentivo e outras, como *Fuiste* [Você já era], eram dançadas nas discotecas de classe média), Gilda não estava dentro do grupo das cantoras mais reconhecidas do momento. Em compensação, tinha ganhado notoriedade nas províncias do nordeste, na Bolívia, no Peru e no Paraguai. Sem contar as numerosas coletâneas que foram lançadas no mercado após sua morte, à discografia de Gilda soma-se o póstumo *Entre el cielo y la tierra* [Entre o céu e a terra], editado em 1997. Esse foi um dos discos mais vendidos de 1998,¹⁶ ano em que, também, lhe concedem o Prêmio Gardel¹⁷ de melhor cantora tropical, por dito álbum.

Gilda morre em 7 de setembro de 1996, em um acidente automobilístico –na localidade de Villa Paranacito, província de Entre Ríos, a exatos 129 quilômetros de Buenos Aires— quando viajava para um show. Com ela, perderam a vida outras seis pessoas, entre as quais estavam sua mãe e sua filha. O enterro no cemitério da Chacarita¹⁸ foi acompanhado por uma multidão inesperada para a mídia e para os próprios parentes de Gilda, muitos dos quais ignoravam por completo que ela fosse algo mais do que uma mulher que cantava em restaurantes para sustentar seus filhos.

Poucos meses após sua morte, foi apresentado *Entre el cielo y la Tierra* que contém, além de algumas canções em sua homenagem na voz de diferentes cantores de cumbia, cinco músicas que Gilda tinha gravado de forma amadora pouco antes de morrer. Entre elas está *No es mi despedida* [Não é minha despedida]. A letra da canção,

¹⁶ CAPIF (Câmara Argentina de Produtores de Fonogramas e Videogramas) não tem dados de venda dos artistas de música tropical, mas a mídia, na época, afirmava que esse disco havia vendido mais de um milhão de cópias, um número impensado para os parâmetros do gênero. (cf. <http://www.clarin.com/diario/1999/04/19/c-00601d.htm>, visitado em 04/12/01)

¹⁷ O prêmio Gardel é um prêmio nacional que entrega anualmente a CAPIF. O “Comitê de Voto”, que escolhe os nominados e os posteriores ganhadores, é formado por 1500 dos membros da Câmara, entre músicos, jornalistas, produtores de espetáculos, engenheiros de som e comerciantes vinculados à música. (cf. <http://www.capif.org.ar/PremiosGardel.asp>, visitado em 02/02/06)

¹⁸ O Cemitério do Oeste na Chacarita de los Colegiales, foi criado durante uma epidemia de febre amarela em 1871, um terreno que o Colégio Nacional Buenos Aires utilizava para atividades de lazer de seus alunos, daí seu nome (cf. LÓPEZ MATO, 2002: 11). Atualmente é mais conhecido como Cemitério da Chacarita, nome também do bairro em que está situado. O corpo de Gilda está depositado no túmulo 3635, do primeiro corredor na Galeria 24.

originalmente escrita para um fã boliviano, que sentia saudades cada vez que ela partia após sua apresentação naquele país, foi considerada fruto de uma premonição de Gilda e sua mensagem póstuma para os fãs.

No es mi despedida¹⁹

Quisiera no decir adiós,
pero debo marcharme.
No llores, por favor, no llores
porque vas a matarme.
No pienses que voy a dejarte,
no es mi despedida,
una pausa en nuestra vida,
un silencio entre tú y yo.

Recuérdame a cada momento,
porque estaré contigo.
No pienses que voy a dejarte
porque estarás conmigo.
Me llevo tu sonrisa tibia y tu mirada errante,
Desde ahora en adelante, vivirás dentro de mí.

Yo por ti, volveré, tú por mí espérame.
Te digo: yo por ti, volveré.
Tú por mí, espérame,
No me olvides.

Recuérdame a cada momento,
porque estaré contigo.
No habrá distancia que te aleje,
porque estarás conmigo.
Me llevo tu sonrisa tibia y tu mirada errante,
desde ahora en adelante, vivirás dentro de mí.

Yo por ti, volveré, tú por mí espérame.
Te digo: yo por ti, volveré.
Tú por mí, espérame,
No me olvides.

Naquele momento, *Leader*, a empresa discográfica que editara o álbum, começa a divulgar uma versão da história que pretendia gerar interesse entre os admiradores de Gilda e o público da cumbia em geral. Por um lado, revelaram que Gilda tinha trocado a letra e o título dessa canção (antes se chamava *El Mundo* [O mundo]) poucos dias antes

¹⁹ Myriam Bianchi e JC Giménez: “No es mi despedida” (cumbia), *Entre el cielo y la Tierra*, 1997. © Leader Music.

do acidente, deixando aberta a possibilidade de imaginar que a cantora “presentia” que ia morrer e que deixou essa canção como testamento. Por outro, afirmaram que a fita que continha essa canção foi encontrada em circunstâncias extraordinárias, duas semanas após o acidente, no acostamento da estrada onde ela morreu. Finalmente, filmaram e difundiram o videoclipe de dita canção, que reforça as versões precedentes e, talvez, sem intenção, inicia o processo de “oficialização” de uma determinada imagem de Gilda: o vídeo mostra uma menina, usando um vestido azul e uma coroa de flores, como Gilda fizera em *Corazón Valiente*, que se aproxima e “consola” diferentes pessoas que aparecem tristes. A mesma menina aparece caminhando pelo acostamento de uma estrada e junta uma fita-cassete que ali jaz. Independente de que, anos mais tarde, a “verdade” sobre a gravação (a fita estava na casa de Toti Giménez) fosse revelada, a versão do encontro “milagroso” presente no vídeo e multiplicado em publicações e programas de televisão é repetida por muitos daqueles que hoje consideram Gilda um ser especial em suas vidas. Para aqueles que conhecem a “verdade”, se a fita foi ou não encontrada na estrada, não importa: “No es mi despedida”, em si mesmo, encerra uma mensagem que a estratégia de marketing de *Leader* só viria reforçar.

Assim, de um modo similar ao que acontece com as devoções aos santos, no caso de Gilda e no de outros mortos milagrosos, importa menos a biografia ou as características morais que eles possam ter, do que o encontro do ser excepcional com cada uma das pessoas específicas. Se como, segundo mostra uma ampla bibliografia sobre devoção popular, o santo²⁰ não é um modelo no sentido católico e raramente os devotos têm conhecimentos sobre suas vidas mais além de alguns traços biográficos, do mesmo modo, as histórias que fãs e devotos de Gilda contam espontaneamente não se baseiam em uma biografia datada e não têm, necessariamente, o argumento linear que caracteriza as hagiografias.²¹ Eles relatam, em palavras de Carozzi (2002 b) “encontros que se tornam memoráveis”: o baile em que a conheceram, o gesto amistoso que os fez

²⁰ É necessário esclarecer que utilizei, de agora em diante, o termo “santo” para referir-me de forma genérica a qualquer um dos seres extraordinários ou divinos que integram o panteão popular, sejam eles canonizados ou não, incluindo aqui também as diversas consagrações da Virgem e aos mortos milagrosos.

²¹ Menezes (2004: 89, n.6), inclusive, aponta que a preocupação pela factualidade das biografias dos santos começa apenas no século XVII: até então os critérios para canonizar privilegiavam características como a austeridade, os tormentos sofridos ou os milagres realizados.

sentirem-se queridos, o sonho no qual ela apareceu, uma canção que os aliviou em um momento difícil, o milagre solicitado com fé e propiciado no esforço cotidiano. Paralelamente, os eventos que produzem disputas de interpretação não têm a ver com as qualidades morais ou a exatidão dos dados biográficos, mas se tornam relevantes em função da relação que as pessoas estabelecem com ela. Como veremos mais adiante, em geral, os nativos não parecem preocupar-se com algumas imprecisões ou, ainda, falsidades na biografia de Gilda. Porém, em alguns casos verdadeiras disputas são geradas: se, por um lado, defendem a “fantasia” que ela criara em uma entrevista sobre quando e como conheceu Toti Giménez, desestimando o dado “real” por considerá-lo sem transcendência, por outro, definir qual clube de futebol é “*o de Gilda*” converte-se em uma questão fundamental. Se ela admitia, em entrevistas, que era torcedora de Boca Juniors, algo que hoje se verifica na grande quantidade de camisetas ou de outros objetos com as cores do clube que lhe oferendam, outros reivindicam a versão que deu seu irmão, sobre que todos os membros da família torciam para Vélez Sarsfield, inclusive Gilda. A disputa não tem como origem uma preocupação pela fidelidade histórica, mas está relacionada com o tipo de laço que estabelecem atualmente com Gilda e sobre as possibilidades que essa adesão “futebolística” abre, ou não, para aqueles que encontram no futebol os recursos afetivos e rituais para suas práticas de sacralização.

Nos anos que seguiram a sua morte, a presença de Gilda cresceu em visibilidade no espaço público: dezenas de matérias jornalísticas, tanto em revistas populares quanto em jornais de ampla circulação, livros, programas especiais em canais abertos, três documentários, um projeto para filmar um longa-metragem sobre sua vida, que finalmente não foi realizado, edições especiais de CDs, vídeos, pôsteres. Algumas de suas canções foram trilha de telenovelas e outras foram regravadas por cantoras de diferentes estilos. Sua morte, também, converteu-se para a mídia em uma matriz para entender outras mortes trágicas no mundo da música tropical: explicava tanto os perigos da vida desses artistas em termos de mal-caminho (consumo de drogas e álcool, promiscuidade sexual, delito) e de exploração (superexposição na mídia, numerosos shows por noite, contratos escravistas e até uma “máfia” que controlaria esse comércio) quanto as “santificações” posteriores dos mesmos.

II- Cumbia, de folclore colombiano a “*música de negros*” na Argentina

É possível datar o nascimento da cumbia no litoral colombiano, na segunda metade do século XIX. Apresentado, afirma Peter Wade (2000), como um gênero musical²² que mistura influências africanas, indígenas e, em menor medida, hispânicas, passou de principal estilo folclórico da região a um dos símbolos nacionais da Colômbia. A cumbia que chega na Argentina em meados dos 60, através de Los Wawancó, Los Cartagenos e o Cuarteto Imperial, já tinha passado, no país de origem, por algumas modificações –“modernizações”, segundo Wade (ibid.: 236)– derivadas, principalmente, de sua entrada no circuito comercial. Essa cumbia é tocada com violão, acordeão e contrabaixo (LEWIN 1994: 222). Hoje acrescentam-se à formação, teclados, baixo e guitarra, *timbal*, *tumbadoras*, *güiro*, bateria e *tumbadora* elétrica. O gênero, que na Argentina tem variações regionais ou estilísticas –existe cumbia *norteña*, peruana, *santafecina*, *santiagoña*, *cuartetera*, alegre ou festiva, *grupera* ou mexicana e romântica (CRAGNOLINI 1998: 299) e cumbia show, tradicional e *villera*, entre outras (PÉREZ 2004: 11)—alcançou seu auge entre finais dos anos 80 e meados dos 90. Nesse momento começa a consolidar-se, a partir de sua utilização pela mídia e pelos produtores ligados a esse segmento específico do mercado, o genérico “*música tropical*”, que inclui, junto com a cumbia, ritmos heterogêneos e não necessariamente “tropicais” como o *cuarteto cordobés* e o *chamamé*.

Em 1987, é inaugurado no bairro portenho de Once,²³ o *Fantástico Bailable*, a primeira danceteria nos moldes das discotecas de classe média.²⁴ Mais tarde abriram

²² Segundo Carvalho (1999: 6-7), um gênero musical é, ao mesmo tempo, um padrão rítmico, um padrão de percussão, um círculo ou seqüência harmônica precisa ou reconhecível, um tropos literário fixo que, combinados, evocam paisagens social, histórica, geográfica, divina ou mental. Sugiro, então, que a cumbia não é um gênero único, porque as paisagens que evoca não são as mesmas nos diferentes contextos em que aparece e, também, porque sua construção musical e poética inclui diferenças em seu interior que são reconhecidas por aqueles que o consomem.

²³ O espaço, que funciona até hoje, encontra-se na Avenida Rivadavia, local de fácil acesso de toda a cidade e conurbação, já que se encontra a curta distância da estação de trem de Once e numerosas linhas de ônibus transitam a avenida. Mais tarde, pelo menos meia dúzia de danceterias viriam ser instaladas em diferentes pontos do mesmo bairro.

suas portas *Metrópolis*, no bairro de Palermo, e *Killer Disco*, no distrito de Quilmes, firmando as bases do que se transformaria em um circuito pelo qual os diferentes artistas transitariam a cada final de semana. Em 1996, começou a transmitir-se o primeiro programa de TV aberta (até o momento só existia em canais locais a cabo) dedicado exclusivamente a esse gênero: tratava-se de *A pleno sábado* [A sábado pleno], pelo canal 2, espaço de três horas de duração no qual se apresentavam diferentes artistas.²⁵ O mercado específico, que estava consolidando-se desde a segunda metade da década anterior, pelos anos 90, já tinha gerado uma ampla rede de produção e difusão,²⁶ em especial a partir dos selos das gravadoras *Leader* e *Magenta* e de seus empreendimentos associados. Ambas companhias são também proprietárias de algumas das muitas danceterias de dança na Capital e Gran Buenos Aires, de emissoras de rádios, programas de televisão e revistas especializadas. Ao mesmo tempo, a maioria dos artistas tropicais são empregados da gravadora, do representante ou do dono do grupo, em condições geralmente pouco favoráveis para os músicos.²⁷ É nesse contexto de crescimento e aumento de visibilidade da cumbia que Gilda inicia sua carreira e consegue seus primeiros sucessos. Como mostra Cragolini (1998: 296), além das danceterias, o circuito da música tropical é composto por rádios, emissoras de FM de

²⁴ Danceterias como *Fantástico* ou *Metrópolis* lembram discotecas de classe média: por dentro são escuras, iluminadas por luzes intermitentes e coloridas, com balcões para comprar bebidas e inclusive, em algumas delas, tem um setor “VIP”. Um DJ toca música e, eventualmente, faz o papel de animador. Talvez a diferença mais notória seja, além de ter que ser apalpado por seguranças na entrada, a presença de um cenário fixo. Os grupos e solistas realizam, aos finais de semana, até seis shows por noite, de meia hora cada um, em diferentes danceterias de Buenos Aires e conurbação (Cf. FLORES 1993: 61; PÉREZ 2004: 125).

²⁵ Posteriormente, com o mesmo formato e duração, estréia “*Pasión Tropical*” [Paixão Tropical], pelo canal 9, transmitido sábados e domingos pela tarde. Durante os anos 90, o acesso à mídia e à gravação de um disco não era, segundo me informara Toti Giménez, difícil. Já nos últimos anos, a difusão depende, em geral, do próprio artista. Isso faz com que muito poucos tenham acesso à tela: a presença em “*Siempre Sábado*” [Sempre Sábado], o programa mais importante na atualidade, pode chegar a custar 10 mil pesos por três apresentações de 5 minutos.

²⁶ Segundo uma matéria publicada no jornal *Clarín* (Almi, 1999), a venda de discos e entradas em bailes de cumbia gerava, no final dos 90, 130 milhões de dólares por ano. Vendas que chegavam a 6 milhões de discos em todo o país e 1500 entradas por final de semana nas danceterias da Capital e Gran Buenos Aires.

²⁷ Segundo um dos meus informantes chave dentro do meio da música tropical, os músicos de Ráfaga (um dos grupos de cumbia mais famosos e prestigiosos) em suas turnês pela Europa cobravam apenas 50 Pesos (menos de 17 Dólares) por apresentação, cifra que contrastava com a de entre 3000 e 5000 Euros que o dono do grupo recebia por cada show. Perez (2004:126) registra situações semelhantes, assim como Blazquez (2004), no caso dos artistas de *cuarteto*.

bairro (muitas delas ilegais ou “*truchas*” [piratas]), programas de televisão e imprensa escrita (revistas e suplementos especiais em jornais populares), e completa-se, atualmente, com vários *sites* de Internet.

Paralelamente, como mostra Elbaum (1994: 194), o discurso hegemônico evidenciado através dos meios de comunicação massivos, a partir dos anos 80, estabelece uma denominação dominante que homogeneiza e estigmatiza a “música tropical” com o termo “*bailanta*”. *Bailanta* define, para uma leitura quase exclusivamente não nativa, não somente um conjunto de gêneros musicais, mas os espaços onde essa música é executada e dançada. Adjetiva, por sua vez, a estética, os produtos midiáticos (programas de televisão, revistas, emissoras de rádio) e as pessoas que aderem ao mesmo. A *bailanta* é caracterizada, dessa perspectiva, como grotesca, humorística, picaresca (ELBAUM id.), vulgar, grosseira e pouco criativa (CRAGNOLINI id: 295). Desse modo, a cumbia tem sido considerada, a partir do olhar dominante, como de algo de baixa qualidade: é música de “*grasas*” [bregas], de “*negros*” (ELBAUM id: 203). Nesse sentido, de acordo com Ratier (1971) e Guber (2002), ser negro na Argentina não depende, necessariamente, da cor da pele ou dos traços fisionômicos, mas esses se incluem em uma construção na qual também operam definições geográficas, de classe e qualidades morais.²⁸ Nos traços andinos, mestiços, indígenas, nos rostos e nos corpos dos “*villeros*” [favelados], o imaginário de uma Argentina européia e branca é negado em um jogo de equivalências entre moral e fisionomia, onde o “branco” incorpora os valores positivos e o “negro”, os negativos. Sem negar a importância dos suportes fenotípicos das definições “étnicas”, a negritude ou a branquitude também são levadas na “alma”, invisíveis à primeira vista, porém verificáveis em ações. Com exceção dos adeptos à *cumbia villera*, que reclamam para si mesmos o orgulho de serem negros, *villeros* e *cumbieros*, adotando e revertendo as definições estigmatizantes (MARTÍN 2006), “negro” é um adjetivo sempre aplicado a outros, geralmente em termos pejorativos, ainda que em alguns casos também se aplique

²⁸ No entanto, segundo argumenta Frigerio (2002 a), isso não deve ocluir a importância das conotações raciais implícitas nas denominações de “*villero*” ou “*cabecita negra*” [cabecinha preta] que analisam Ratier e Guber.

sob uma leitura exotizante.²⁹ A equação, então, multiplica os estigmas: se ser negro já é ser desqualificado, ser *bailantero* é ainda pior.

Em contraposição às definições que homogeneizam vários gêneros sob um mesmo rótulo, para aqueles que os consomem e os dançam, as diferenças entre eles são claras e não faria sentido falar em “*bailanta*” ou em “*música tropical*”, exceto para conseguir alguma inteligibilidade para os *outsider*. Os *cumbieros*³⁰ identificam vários tipos de cumbia, salsa, merengue, *chamamé* ou *cuarteto*: cada qual com suas características distintivas evidenciadas no ritmo, a melodia, a poesia, a forma de dançar, e que geram diferentes níveis de preferências, mesmo quando esses gêneros possam ser tocados na mesma danceteria, na mesma emissora de rádio ou no mesmo equipamento de música doméstico. Ao mesmo tempo, para os *cumbieros* é evidente quem, por suas performances, “*não é da cumbia*”, isso não significa necessariamente que para eles sua afinidade com esse gênero implique, como afirma Sansone (1997: 221) no caso do funk baiano, uma adscrição identitária em termos étnicos ou de estilo.

Não existe uma escuta de cumbia isolada ou alheia às outras práticas: ela está presente nos bailes e nas rádios ou nos equipamentos de música ligados nas casas durante o dia todo, acompanhando as atividades diárias. A própria musicalidade, o ritmo, “*as canções*” de Gilda são destacadas pelos fãs como preferidas, valorizando o fato de que sejam cumbias, porque “*são alegres*” e os “*alegram*”. E ainda quando conhecem o conteúdo de suas letras, essa conscientização não provém de uma prática de escuta atenta à poesia, mas de sua repetição contínua na audição cotidiana ou de encontros com as canções em contextos especiais e inesperados. Assim como existem diferenças rítmicas e melódicas no interior da cumbia, as coreografias adquirem variações dependendo de fatores musicais (o “*estilo*” de cumbia), “*geográficos*” (em diferentes províncias dança-se de modos específicos), de gênero, de contexto, etc.³¹

²⁹ Segundo mostra Frigerio (2002 a e b), na Argentina, a negritude é ignorada ou desprezada, tornando-se atraente apenas na cultura e nos corpos dos brasileiros que, diferentemente do que ocorre com chilenos, paraguaios, bolivianos ou peruanos, são integrados em um “mapa” onde a negritude incorpora valores positivos como a beleza, a sensualidade, a alegria e a “*buena onda*” [alto astral].

³⁰ Utilizo a palavra *cumbiero* sem qualquer conotação negativa, do mesmo modo que se usa roqueiro ou tanguero para referir-se aos aficionados pelo rock ou pelo tango, respectivamente.

³¹ Estou simplificando ao mencionar aqui apenas esses diacríticos: coincidindo com Blazquez (2004) as coreografias têm muito mais a nos dizer, mas não é este o espaço para descrevê-las e analisá-las.

III- Gilda em imagens

Nas diferentes publicações e vídeos, Gilda aparece em fotos de estúdio ou em shows, usando roupas que estavam na moda na época e, ao mesmo tempo, diferenciava ela de outras cantoras. As estrelas femininas da cumbia naquele momento, Lia Crucet, apelidada “*la Tetamanti*” devido às proporções de seu busto, ou Gladys “*la Bomba tucumana*”, tinham tingido seu cabelo de loiro e ajustavam as curvas generosas de seus corpos em vestidos curtos, decotados e brilhantes. Se elas marcavam o “estilo” feminino na cumbia e eram copiadas pelas cantoras menos conhecidas, Gilda, por sua parte, tinha o cabelo naturalmente escuro e se vestia de modo muito parecido às mulheres que dançavam embaixo do cenário. Mostrava as pernas com saias muito curtas, usava botas e, às vezes, blusas que deixavam sua barriga visível. Mas, devido a sua magreza, nem sequer quando usava um decote mais profundo era considerada voluptuosa ou sensualmente agressiva. Analisando as imagens de estúdio e os encartes dos CDs, a partir de sua entrada em *Leader*, também, parece haver uma aposta em uma imagem cândida e romântica da cantora. Em *Corazón Valiente*, usa um vestido curto e uma capa de cor azul França, uma coroa de flores sobre a testa e um ramo de flores nas mãos. As imagens mostram ela em um parque, às vezes do lado de um cavalo, em uma reinterpretação da estética do filme *Braveheart* [Coração Valente] de Mel Gibson. O mesmo disco, inclui a canção *Un amor verdadero* [Um amor verdadeiro] da qual foi filmado um videoclipe. Nele, Gilda aparece vestida de branco, em um fundo da mesma cor, com efeitos de iluminação e fumaça que a fazem parecer difusa, como entre nuvens. O vídeo termina com a continuidade dessa imagem e, na sequência, um céu com nuvens. Segundo Toti Giménez, a idéia era apresentar ela “*como uma fada que provocava encontros e finais felizes*” nas histórias de amor. Ainda que para outros, nesse vídeo, Gilda parece um anjo “*que olha do céu*”.

Desde o período românico, as imagens de santos e virgens católicas passaram por um processo de “antropomorfismo” que possibilitou ao devoto uma aproximação mais direta e pessoal, atribuindo aos ícones sentimentos e desejos humanos (cf. PRAT 1989: 243). No caso de Gilda, deu-se o caminho inverso: a arte do álbum *Corazón Valiente* consagrou uma imagem da cantora que combinava traços de beleza, pureza,

candor e uma sensualidade não-sexualizada, completamente distanciada da estética dominante no mundo da música tropical. É essa a imagem de Gilda, usando um vestido azul –que, às vezes, por falhas na impressão ou por excesso de retoque na imagem, transforma-se em roxo—que prevalece nos santinhos, medalhas, imagens de esculturas, quadros e outros elementos devocionais, que se converte em sua imagem “oficial” e permite, nessa multiplicação de um código restrito de apresentação (cf. CAROZZI 2006), seu fácil reconhecimento.

IV- Contexto da pesquisa

O cemitério é o lugar onde as pessoas comparecem habitualmente para encontrar-se com Gilda. Mas, meu trabalho de campo não esteve circunscrito a um único lugar nem a um só grupo de pessoas. Se, por um lado, assisti às reuniões que, cada final de semana, tinham os fã-clubes “Guardianes de Gilda” [Guardiões de Gilda] e “No me Arrepiento de este amor” [Não me arrependo deste amor], minhas observações não estiveram assentadas no cemitério, nem no santuário. Também não me instalei em um bairro específico, pois os nativos vivem muito distantes uns de outros. O ponto de encontro continuava sendo o túmulo e ainda que não deixasse de ser interessante a dinâmica ali estabelecida, situar minha pesquisa apenas no cemitério me resultava limitante. O espaço da pesquisa e do próprio grupo de nativos foi definido pelas relações a partir da dinâmica de campo e meu acesso diferencial a ele: a maior intimidade com alguns dos nativos permitiu que eu conhecesse e participasse de suas vidas cotidianas e das de seus amigos e parentes próximos. Desse modo, o campo foi definido por uma rede de relações interssoais que determinou os tempos e os espaços em que foi realizado.

Durante as primeiras semanas de trabalho de campo no cemitério, tive um comportamento passivo, por dois motivos. Primeiro, porque sabia da relação possivelmente conflitante que poderia ser gerada no caso de ser confundida com uma jornalista:³² um ano e meio antes de começar meu trabalho de campo, teve uma ampla

³² Além disso, sabia por experiências de campo prévias que, como assinalam Auyero & Grimson (1997), os nativos consideram o entrevistador (seja jornalista, sociólogo, antropólogo) um mediador entre eles e

cobertura pela imprensa escrita e pela televisão o “escândalo” surgido pela participação em um fã clube da mãe octogenária de um famoso apresentador de noticiário argentino e seu namoro com o presidente desse clube, quarenta anos mais novo.³³ O caso adquiriu matizes de imprensa marrom e gerou, como pude comprovar mais adiante, uma notória desconfiança frente às intenções dos jornalistas. Mas, também, porque quando cheguei no cemitério, havia uma antropóloga norueguesa terminando o trabalho de campo para sua dissertação de mestrado: a presença de duas mulheres de classe média educada já era o suficientemente atípico como para, além disso, somar a sobreposição de perguntas e interesses de pesquisa diversos.

Minha entrada ao campo acelerou-se de modo mais ou menos casual, após uma viagem ao santuário, quase cinco meses depois de minha primeira visita ao cemitério. É costume, nessas viagens e entre os mais próximos, combinarem para que cada um leve um prato diferente para dividir entre todos. Ofereci levar um bolo feito por minhas próprias mãos. O que jamais teria imaginado é que a combinação de minhas habilidades culinárias e de minhas observações sobre o gosto popular em questão de sabor e ornamentação de confeitaria, viriam a tornar-se meu salvo-conduto à intimidade dos lares dos nativos. Esse bolo foi bem apreciado naquela viagem e, algumas semanas mais tarde, Silvia sugeriu insistentemente que eu deveria fazer outro para o aniversário de Mariana, a filha de Claudio. Assim fiz e consegui, pela primeira vez, ser convidada para sua casa. Mais tarde, confeccionaria outros para Silvia, para uma amiga de Claudio, para o aniversário de Gilda comemorado junto ao túmulo. A partir disso, tudo foi muito mais simples: se bem nunca fui nos lares dos nativos sem prévio convite, pouco a pouco, deixaram de me tratar como uma “*visita*” para incorporar-me na dinâmica doméstica, solicitando minha ajuda em algumas tarefas, requerendo minha companhia para fazer compras ou realizar trâmites. Nesse sentido, grande parte do trabalho de campo, sobretudo no segundo ano, foi acompanhá-los em diversas atividades. Percorri

“a sociedade argentina”, construindo seus argumentos, como veremos no capítulo 5, segundo o que querem que apareça na imprensa ou na televisão.

³³ O “escândalo” começou quando, em algumas revistas de atualidade e programas televisivos dedicados ao mundo do espetáculo nacional, foi publicado que a mãe de Santos Biassati, um notório jornalista, era devota de Gilda. Esse fato, para os meios que divulgaram a notícia, foi apresentado como vergonhoso para o filho, reunindo entre os motivos da “vergonha”, todos os preconceitos dominantes contra a religiosidade popular e contra a *cumbia* que o culto a Gilda parecia representar. A isso seguiu a notícia de que a mulher estava namorando com Eduardo Arrieta, o então presidente do fã-clube *Los Guardianes de Gilda*.

Buenos Aires e conurbação com alguns deles e, nessas viagens, me foi possível traçar um novo mapa da cidade e apreender a percepção nativa do espaço urbano, a partir de como mapeiam suas heterogeneidades e de que maneira situam Gilda nesse espaço. Senti que havia entrado definitivamente em campo quando, paulatinamente, começaram a dar-me ordens (“*prepare o mate*”), a esquecer certas regras de etiqueta (como acompanhar-me para pegar o ônibus para voltar para casa) ou fazer com que eu virasse objeto de brincadeiras e piadas.

Ao mesmo tempo, durante os primeiros quatro meses, compareci de segunda a sexta-feira ao refeitório *Los Corazoncitos de Gilda* [Os coraçõezinhos de Gilda], empreendimento do clube de fãs *No es mi despedida*. Dividi lá, as atividades cotidianas com alguns dos fãs que participavam como voluntários, apesar de que o clube já não funcionasse como tal. O falecimento de sua presidenta, Laura Maresca, teve como consequência a desagregação paulatina do grupo e a substituição dos fãs voluntários por pessoas do bairro que nada tinham a ver com Gilda. Isso e a abertura conseguida com os membros de *No me Arrepiento* fizeram com que eu optasse por ficar com o segundo grupo. Também, acompanhando um dos fãs de Gilda, compareci durante dois meses às reuniões do Club del Potro (*Clube do Potro*, fã-clube do cantor de quartetos Rodrigo) e durante outros três meses, depois de ficar sabendo que muitos dos fãs já tinham passado por alí, aos cultos da Hermana Irma [Irmã Irma],³⁴ no bairro de Villa del Parque.

Durante o transcurso de minha estadia em campo, não apenas o grau de inserção mas as próprias definições que os nativos faziam sobre mim, foram mudando. Se bem nunca escondi meu interesse nem minha profissão, o fato de que não insistisse, até o final, em fazer entrevistas, que tirasse fotos apenas nos momentos comemorativos (e não levasse jamais a câmera para dentro de seus lares, a menos que me fosse solicitado para registrar algum evento) foi dissipando qualquer possível identificação com o papel de entrevistadora/ jornalista. Ao mesmo tempo, devido a minha presença incondicional

³⁴ Irma de Maresca era uma dona de casa de classe média, casada e mãe de dois filhos, que atuava como curandeira em um bairro da cidade de Buenos Aires. Seguidora da Madre María (outra famosa curandeira portenha, de começos do século XX, hoje também cultuada no cemitério de Chacarita) iniciou nessas práticas ao filho mais velho, Miguel, e fundou, poucos meses antes de morrer, um templo para reunir aos devotos da Madre María que costumavam ouvir as prédicas e receber a cura do agora Irmão Miguel. Após da morte de Irma, Miguel assume a condução do templo, tira o registro na Secretaria Nacional de Cultos não Católicos e coloca a Irma no lugar da Madre María (agora, uma figura coadyuvante no templo), fazendo dela, nas sus palavras, “*uma santa popular*” e do culto no templo “*uma religião*”.

em todos e qualquer evento que tivesse a ver com os clubes de fãs ou com Gilda e minha absoluta disponibilidade cada vez que me convocavam para qualquer atividade – das mais cotidianas, como acompanhar para fazer um trâmite, ajudar em tarefas domésticas, passando por algumas que tinham a ver com seu reconhecimento de meu diferente nível educacional, como transcrever textos no computador, traduzir canções para o português, ajudar com os deveres escolares dos filhos, até questões referentes especificamente a Gilda, como fotocopiar material, tirar fotografias ou acompanhar Silvia em seu peregrinar pelas várias agências de representantes e apresentações ao vivo— comecei a ser considerada, como alguém que “*não é de falar muito, é mais de escutar*” e, cada vez mais, como membro de *No me Arrepiento de este Amor*. Essa anexação involuntária, mas finalmente bem-vinda, ao clube de fãs teve alguma desvantagem, mas foi condição de felicidade para meu trabalho de campo. Se ser considerada parte do fã clube abriu as portas da intimidade doméstica e da amizade de seus membros, em contrapartida me foi exigida lealdade: em geral, o ciúme que podia gerar o fato de passar um tempo com outros fãs era interpretado como um interesse (uma “*devoção*”) maior da minha parte por Gilda. Como no caso da bruxaria em Bocage analisado por Favret-Saada (1980), tratando-se de fãs, é impensável uma posição neutral, não há lugar para abstenções: por isso, também, me foi absolutamente vedado qualquer contato com o fã clube rival (*Gilda, um Amor Verdadero* [Gilda um amor verdadeiro]). O risco que implicava, em função das lealdades cruzadas, transitar entre ambos clubes, obrigou-me a escolher ficar apenas entre os membros de *No me Arrepiento*.

Seis meses antes de encerrar meu trabalho de campo, decidi fazer entrevistas para completar dados, que na interação cotidiana não haviam surgido, e para colocar em debate, novamente, algumas das questões das quais tinha feito anotações previamente. Quando comentei, em um dos encontros dominicais no cemitério, que iria entrevistar cada um deles individualmente Claudio, o presidente do fã-clube, interrompeu-me dizendo que o melhor era fazê-lo “*todos juntos, assim trocamos uma idéia, porque sabe que quando um começa falar e depois fala o outro vem mais coisas a sua cabeça...*”. Sabia, a essa altura do trabalho de campo, que o que ele pretendia era ter algum controle sobre o que os outros fãs diriam para que “*no livro de Gilda*” prevalecesse a que ele

considerava a versão mais fidedigna. De fato, durante a entrevista³⁵, Claudio interrompeu várias vezes os relatos de seus amigos quando considerava que fugiam de dita versão, para esclarecer: “*Não é um livro de milagres, é para contar o que sentimos por ela, a paixão... o sentimento que temos por ela.*” Os desentendimentos e as discussões que surgiam a cada interrupção ou correção de Claudio foram dados importantes e não fizeram mais do que reforçar as observações que tinha realizado até o momento. Além disso, como todos eles já tinham sido entrevistados por jornalistas ao menos uma vez e pela antropóloga norueguesa um ano antes, havia um discurso mais ou menos estabelecido que, primeiro, registrei e, mais tarde, tentei desarmar valendo-me de minha experiência em campo: provocando-os através de brincadeiras ou realizando novas perguntas, para que reformulassem seus discursos e contrastando suas afirmações com eventos que tinha observado. Por outra parte, no caso específico de Silvia, que analisaremos no capítulo 4, considerei que empregar a técnica de história de vida seria de utilidade para ter uma transcrição com a qual trabalhar as múltiplas versões que havia registrado de seus relatos sobre sua relação com Gilda.

A maioria daqueles que visitam Gilda no santuário e no cemitério, deixam, além de ex-votos e flores, cartas e pequenos bilhetes que considerei importante analisar. Durante 2002, recolhi, fotocopiei e devolvi as mensagens, poemas e desenhos deixados durante esse período no túmulo. Também, durante as comemorações de seu nascimento e morte de 2002 e 2003, deixei a disposição dos visitantes cadernos, que depois seriam levados ao santuário,³⁶ para que escrevessem ali mensagens para Gilda.

³⁵ A entrevista, realizada em um comitê do partido Socialista onde Claudio eventualmente trabalha, durou mais de quatro horas e foi gravada em fitas-cassete. O gravador esteve sempre à vista e, quando alguém proferia um insulto ou mencionava algum detalhe que consideravam comprometedor, pediam para não transcrever essa parte. Respeitei, em todos os casos, a confidencialidade dos dados quando foi solicitado. Além disso, a maioria das vezes aquilo que eles consideravam polêmico, ou demasiado íntimo, e me pediam para não incluir no meu trabalho, tinha mais interesse para questões pessoais ou de prestígio no interior da rede do que para os objetivos da tese.

³⁶ Os fãs de Gilda comentaram comigo que em outras oportunidades tinham levado papel e canetas para pôr à disposição dos visitantes, o qual me deu a idéia de deixar um caderno –que, ademais, resultaria familiar para qualquer pessoa que houvesse visitado um santuário antes. Na capa de cada um deles coleí um aviso que dizia “*Deixe sua mensagem para Gilda que a levaremos ao santuário*”, do mesmo modo que o informava uma pequena caixa colada na tampa do túmulo de Gilda. Efetivamente, ambos cadernos foram entregues no santuário poucos meses depois.

No transcurso dos dois anos que passei cada final de semana no cemitério, observei uma enorme quantidade de pessoas que visitavam o túmulo, mas, a maioria deles, não permaneciam mais do que uns poucos minutos ali. Em geral, essas pessoas não interagiam com os fãs, a menos que se tratasse de sua primeira visita ou estivessem interessados em participar de alguma das viagens ao santuário organizado por eles. Se bem com alguns, especialmente durante as comemorações do nascimento e morte de Gilda, pude estabelecer conversações informais, para a maioria o espaço do cemitério não era especialmente confortável –no inverno por frio e úmido, no verão pelos fedores próprios do lugar— para passar o tempo lá. Um ano e meio depois de começado meu trabalho de campo, decidi valer-me de uma ferramenta de pesquisa, mais própria da Sociologia, para completar minhas observações e elaborei uma enquête.³⁷ Minha primeira intenção foi distribuí-la entre os eventuais visitantes do túmulo, mas, novamente, o espaço não ajudava e, além disso, distrair-me-ia das atividades do fã clube, sem mencionar que, para conseguir uma amostra relevante, deveria passar várias semanas em função disso. Tive a idéia, então, para atingir um espectro maior de respostas (não só daqueles que visitavam o túmulo) colocá-la em um *web-site* sobre cumbia.³⁸ O acesso a Internet está bastante difundido nos setores populares: na cidade de Buenos Aires e conurbação, existem centenas de *locutorios*³⁹ –pequenos comércios onde é possível realizar ligações telefônicas e acessar a Internet—às vezes mais de um por quadra. Usar um computador por uma hora custava, na época, a partir de 25 centavos de Peso por 15 minutos, e isso o tornava acessível para a maioria.

Para disponibilizar a enquête, contei com o apoio do dono do site, quem deu destaque à pesquisa na página inicial e organizou seu funcionamento de tal forma que,

³⁷ O questionário e alguns quadros de frequência e contingência estão disponíveis nos Anexos 1 e 2, respectivamente.

³⁸ A enquête teve duas semanas, em março de 2004, um lugar de destaque na página inicial de www.muevamueva.com, o site especializado em cumbia mais importante da Argentina e um dos maiores e mais importantes da América Latina: Segundo dados publicados em www.trustgauge.com (visitados em 19/04/04), muevamueva.com era a página de Internet número 1 entre as do gênero latino no mundo (considerando a quantidade de visitas e o tempo que cada uma delas durava) e estava dentro dos 1500 sites em língua castelhana mais visitados.

³⁹ Muitos dos *locutorios* também são espaços de sociabilidade para os mais jovens, pois, além de acessar a Internet, participam em jogos na rede, entram em *chat* ou checam seu correio em grupos ou simplesmente passam o tempo ali com seus amigos. A maioria de meus informantes tinha correio eletrônico e sabiam como usar a Internet e alguns deles, um número menor, fazia isso na sua própria casa.

uma vez completada a planilha, chegasse em meu correio eletrônico e ficasse, ao mesmo tempo, em seus arquivos. Colocar a enquete na Internet tinha, a meu modo de ver, uma desvantagem e várias vantagens. Por um lado, não teria controle sobre a amostra: qualquer um que acessasse o *site* poderia responder, pelo que era impossível determinar previamente as proporções etárias ou de gênero e o controle do sistema para evitar que alguém respondesse mais de uma vez o questionário, podia ser driblado colocando um endereço de e-mail falso. No entanto, apostei em que o tipo de questionário desalentasse aqueles que não estivessem realmente interessados em responder: as 20 perguntas, sem contar os dados classificatórios, dos quais apenas três tinham opções, tomariam para serem respondidas, no mínimo, quinze minutos (tempo que, em geral, estavam pagando para permanecer conectados). Mas, por outro lado, contava com que o anonimato assegurado (o e-mail ficava visível só se optavam por isso) e o espaço onde ia ser respondida a enquete (um *locutorio*, ou residência particular, escola ou trabalho) daria a eles a tranquilidade e o tempo suficiente para responder a um número considerável de perguntas abertas. Além disso, pelo grande número de visitas diárias que eu sabia que o *site* tinha, supus que, em aproximadamente um mês, conseguiria uma amostra válida de 250 casos, suficientes para corrigir qualquer desvio próprio da falta de controle da amostra. Para minha surpresa, duas semanas após ter colocado a enquete, havia mais de 500 planilhas em meu correio eletrônico, assim que solicitei que fosse retirada, já que seria inviável trabalhar com um número maior. Desses 514 questionários, descartei as brincadeiras e os incompletos, restando um total de 466 casos válidos. O segundo passo foi ler as respostas, começar a fechar em variáveis e, logo depois, completar uma enorme base de dados. Finalmente, a partir de considerações teóricas e de minha experiência de campo, reduzi o enorme tamanho inicial de variáveis a um número menor para poder trabalhar quantitativamente com esses dados. Muitos desses dados tem sido utilizados, nas páginas que seguem, para reforçar ou complementar minhas observações de campo.⁴⁰

⁴⁰ Do total de questionários, 60% foi respondido por mulheres, a maioria das quais se encontrava na faixa entre 13 e 19 anos. A participação majoritária decresce à medida que a idade aumenta: a partir dos 30 anos, 60% das respostas era de homens. A modo de hipótese sugiro que isso se deva a uma maior presença no espaço “público” das mulheres em idade escolar e a um maior peso da faixa etária de entre 13 e 19 anos, que estão mais familiarizados com o uso de computadores e Internet.

V- Sobre os capítulos

Minha trajetória em campo foi construindo-se, em um primeiro momento, a partir do diálogo entre minhas observações e as concepções e ferramentas que trazia de experiências de pesquisa prévias. Nesse trânsito, fui elaborando criticamente as questões problemáticas que o campo me apresentava, em um movimento no qual, se por um lado conseguia estabelecer certos patamares de certezas, por outro, esses mesmos patamares alcançados mostravam rapidamente seus limites, abrindo novas perguntas e deixando questões pendentes, que impediam que fixasse a análise nas afirmações que acabava de elaborar.

Minha intenção ao organizar os dados é que o leitor possa, de algum modo, percorrer as trilhas que transitei na construção desta tese. Evidentemente, muitos dos nós problemáticos próprios da experiência de campo foram resolvidos ao longo do processo de escrita desta tese, mas quis que a ordem dos capítulos repetisse, de alguma maneira, a ordem do trabalho de campo, em seus avanços, seus acordos temporários e na paulatina complexidade dos argumentos.

No capítulo 1, veremos que a relação devocional dista muito de limitar-se apenas à tríade pedido-milagre-promessa. Se, em uma primeira aproximação, as práticas realizadas por aqueles que se identificam como seus devotos podem integrá-la rapidamente ao padrão das denominadas “devoções populares”, veremos que, ao colocar entre parênteses a questão do “milagre”, as práticas específicas de devoção adquirem características diferenciais e outorgam a Gilda um lugar que não é intercambiável com qualquer outro santo. Delinearemos as especificidades do vínculo que alguns dos nativos estabelecem com Gilda em termos de sacrifício, compromisso vital, co-consagração e amizade.

Ao mesmo tempo, além dos devotos, Gilda tem quase uma dúzia de clubes de fãs em todo o país, que ainda persistem e, alguns deles, mantêm contato entre si: são eles os que mantêm a memória de Gilda, através do cuidado do túmulo, a orientação aos recém-chegados, a organização de atividades em torno de sua figura. Mas, os fãs, como veremos no capítulo 2, tendem a atuar de modos demasiado diferentes ao que a bibliografia estabelece para a categoria: em muitos casos, comportam-se de tal modo

que parecem devotos. O caso de Gilda ilumina uma peculiaridade que a literatura sobre fãs não poderia fazer, seja porque o sagrado, reduzido ao campo da religião em termos de uma esfera separada de práticas e representações, pode ser colocado de lado ou entre parênteses nas análises; seja porque suas considerações são em termos de metáfora religiosa ou de grupos e práticas pseudo-religiosos. Minha intenção tem sido, portanto, não dissolver essa inquietude que me provocava a falta de limites claros e de práticas específicas entre fãs e devotos, resolvendo o impasse com uma classificação apressada, porém dar conta de como as práticas não se fixavam em identificações estanques, mas se cruzavam e se combinavam.

Nesse sentido, no capítulo 3, abordaremos uma configuração específica de práticas de sacralização que encontram no futebol uma matriz privilegiada. A partir das práticas de sacralização de Claudio, veremos como ele combina, identificando diferenças mas sem ater-se a nenhuma lógica por completo, recursos que provêm menos da devoção aos santos, do que das práticas aprendidas em “*la Buteler*”, a torcida do San Lorenzo, a partir das quais elabora suas experiências de masculinidade, lealdade e afeto. Nesse caso, novamente, observaremos que as práticas não se circunscrevem a um único bloco lógico, porém combinam recursos em um processo, uma trajetória, que é contínuo.

No capítulo 4, analisaremos o caso de Silvia, uma cantora que prometeu –e cumpriu— gravar e cantar as canções de Gilda como pagamento por uma graça concedida. Novamente, veremos como as práticas de sacralização não se limitam à tríade pedido-promessa-milagre: ao se apresentar como a verdadeira, e única, herdeira de Gilda, Silvia participa de um processo de co-consagração pelo qual não apenas faz Gilda sagrada, mas que se inscreve a si mesma nessa textura diferencial do mundo.

Os meios de comunicação, como afirmava acima, têm um papel importante, não somente na multiplicação da presença de Gilda no espaço público, mas também nas definições póstumas de seu *status*, ao circunscrever a sua história e a sua imagem a determinadas características que se multiplicam em diversos produtos. No capítulo 5, a partir da análise da produção e recepção de uma matéria jornalística, de uma novela e de um documentário, proponho reconhecer as versões construídas na mídia em diálogo com as práticas de sacralização analisadas até o momento.

Algumas indicações sobre a composição do texto da tese podem facilitar sua leitura:

Os nomes de pessoas e de lugares não foram substituídos por nomes fictícios, excepto quando, por pedidos explícitos ou devido ao conteúdo das informações pudesse, de algum jeito, prejudicar ao nativo. Os protagonistas desta tese já têm aparecido publicamente em várias oportunidades e queriam fazê-lo, novamente, nesta oportunidade.

As palavras entre aspas, com itálicos, indicam citações nativas, que foram extraídas da fala das pessoas ou de textos escritos. Títulos de livros e CDs que aparecem mencionados no corpo do texto, estão em itálico, sem aspas, enquanto títulos de músicas estão entre aspas, em caixa normal.

Nas transcrições de entrevistas ou citações de falas nativas, coloco dentro de colchetes observações para completar idéias, seja porque foram deixadas subentendidas pelo entrevistado, seja porque ficaram de fora na edição do texto.

Capítulo 1

“Santa” Gilda

I- A relação devocional

Neste capítulo serão apresentadas as características de um determinado tipo de relação com Gilda: a devoção tal qual praticada no santuário, no cemitério, na vida cotidiana e nas mensagens escritas de quem se define como seu devoto. Em uma primeira aproximação, Gilda poderia ser integrada a um panteão mais amplo que compartilharia com os santos populares e com os canonizados, com outros mortos milagrosos, com as diversas consagrações da Virgem, pois o tipo de relação mais geral —que adjetivarei como “devocional”—é semelhante em todos os casos: baseia-se na tríade pedido-milagre-promessa, pela qual um devoto solicita uma graça ao santo oferecendo algo em troca (“pedido”). Quando o favor é concedido (“milagre”), o devoto deve necessariamente cumprir aquilo previamente oferecido (“promessa”).

Sem negar a persistência da relação devocional tal como acabo de defini-la, neste capítulo, consideraremos algumas das variantes que essa relação ganha nas práticas concretas, traçando as especificidades do vínculo que alguns devotos estabelecem com Gilda em termos de sacrifício, compromisso vital, co-consagração e amizade.

a) Visitando o santuário

O santuário de Gilda¹ pode ser visto perfeitamente desde a estrada, apesar de estar vários metros afastada do caminho. Uns cartazes com o rosto da cantora colocados por devotos na entrada, assim como três mastros com as bandeiras da Argentina, do Uruguai e do Paraguai chamam a atenção até do condutor mais desavisado. É o segundo santuário construído para Gilda, após um incêndio em 1999 destruir o erigido pouco depois de sua morte. A prática de levantar monumentos ou colocar cruzes em lugares onde aconteceu uma morte trágica é uma prática antiga e bastante recorrente não só na Argentina, como no resto da Hispano-América (DEGARROD 2003). A bibliografia denominou-os genericamente de “*animitas*” –porque correspondem a almas de pessoas falecidas—ou “canonizações populares”, entretanto, em sua consagração não intervém a Igreja Católica. Essas cruzes ou monumentos convertem-se em locais aos quais as pessoas peregrinam para fazer pedidos ou deixar ex-votos como agradecimento por um milagre concedido.

O terreno está delimitado com arame farpado e uma cancela, que geralmente permanece aberta durante o dia, advertindo sobre a possibilidade de que a entrada não seja liberada. De fato, o santuário de Gilda tem um proprietário, Carlos Maza, quem, em agradecimento por ela haver salvado a vida de seu filho, comprou um terreno em frente ao lugar do acidente² e com a ajuda de fãs e familiares dos músicos falecidos, erigiu um monólito recordatório, precedente do atual santuário. O fato de que Carlos Maza seja o dono do santuário não é uma questão menor e tanto ele como os peregrinos – especialmente os fãs-clubes - têm constantes conflitos sobre a administração do espaço. A falta de infra-estrutura e de oferta de bens e serviços são reclamações recorrentes entre os visitantes. Os clubes de fãs, indignados porque Maza não os deixa

¹ Por suas características, talvez o de Gilda não se ajuste por completo àquelas definições de santuários consagradas pela bibliografia (CHRISTIAN 1989a; 1989b, PRAT,1989; STEIL 1996). No entanto, a partir da definição de Christian, que considera santuário um lugar de peregrinação definido pela devoção das pessoas e não por alguma característica histórica ou artística de um prédio ou instituição, e considerando a definição nativa, vamos nos referir, de agora em diante, a esse espaço consagrado pelos devotos para render culto a Gilda como seu santuário.

² Conforme seu relato, não conseguiu que lhe vendessem o terreno onde ocorreu o acidente, por isso comprou uma parcela no lugar mais próximo: em frente. Isso faz com que os visitantes, em algum momento, durante sua estadia no santuário, cruzem a rota e permaneçam ali alguns minutos, recolham pedrinhas para levarem consigo ou deixem ali alguma flor.

comercializar *merchandising* de Gilda –mesmo quando se trate de cobrir uma demanda específica e os benefícios sejam revertidos em obras de caridade, como no caso do refeitório *Los Corazoncitos de Gilda*—reclamam de seu “*egoísmo*” e suscitam dúvidas sobre as possíveis administrações, em próprio benefício, das doações e dos ex-votos. Os fãs e Maza acusam-se mutuamente de “*querer lucrar com Gilda*”, aproveitando-se do santuário e da devoção das pessoas. A tensão entre a suspeita de busca intencionada de réditos econômicos e a oferta de bens e serviços, cujos fundos teriam uma finalidade não lucrativa, é recorrente nos santuários (MCKEWITT 1991; MARTÍN 2001).³

Diferentemente dos santuários católicos, que possuem cidades entorno e oferecem infra-estrutura aos peregrinos, as *animitas* estão geralmente isoladas, à margem do caminho, e por suas características –apenas uma cruz ou um monumento no lugar da morte—não estão preparadas para que os devotos permaneçam ali por muito tempo (PARKER 1992, 1993; WEIR 2002). Casos excepcionais, como o da Difunta Correa e o do Gauchito Gil, contam com grupos de devotos organizados que se encarregam das atividades do santuário (difusão, contratação de shows musicais e compra de fogos de artifício para as festividades anuais), proporcionam comodidades básicas (espaços com mesas e bancos, banheiros, espaços protegidos do sol com árvores ou com beiral e até hospedarias para os peregrinos), administram o dinheiro e os bens deixados, como ex-votos, bem como são responsáveis pelas fontes extra de rendas (venda de *souvenirs* e livros, cobrança de uma taxa pelo direito de colocar uma banca dentro do santuário, etc) que serão revertidas nas melhorias da infra-estrutura do lugar e nas celebrações anuais do santo.

O caminho entre o estacionamento e o espaço central do santuário está rodeado por uma grinalda de lenços, uns atados aos outros “*que simbolizam a tristeza, porque aqui morreu muita gente*”, explicar-me-ia Rosa Toloza, irmã de um dos músicos falecidos no acidente. O terreno do santuário, de uns 100 metros de frente por 80 de fundo, conta com duas construções de material: a residência dos caseiros (dois quartos pequenos, sem janelas) e a “*capela*” dos ex-votos. Entre ambos, um beiral de metal,

³ A própria existência do santuário envolve uma possibilidade de prosperidade econômica para quem está relacionado com ele. As disputas sobre quem e de que maneira pode aceder a ditos benefícios baseia-se em uma economia de intercâmbios parecida à da promessa e, nesse sentido, os benefícios materiais que outorga Gilda são considerados dons que exigem daqueles que os recebem algum tipo de retorno, seja em termos “*espirituais*” (ser uma pessoa melhor) como materiais (fazer do santuário o melhor lugar possível).

debaixo do qual se localizam mesas e bancos de madeira, preparado para que os visitantes realizem suas refeições protegidos do sol no verão e da chuva no inverno. Brinquedos para crianças e um pequeno cenário de madeira completam o lugar.

A capela, uma construção retangular com teto a duas águas e uma cruz no vértice da fachada, ostenta na frente, em grandes letras azuis, a frase “*Santuario de los Milagros*” [Santuário dos Milagres]. Por dentro, o lugar está organizado em dois retângulos centrais rodeados por um corredor que permite que as pessoas circulem sem dificuldade, ingressando pela direita e saindo pela esquerda, e um circuito que, idealmente, permite que o trânsito não seja interrompido.⁴

No primeiro retângulo, aberto logo após a entrada, uma cerca de madeira de dois metros, coberta por flores artificiais e rosários de plástico, emoldura o primeiro monólito levantado em homenagem a Gilda e que sobreviveu ao incêndio de 1999: uma cruz em uma base de cimento pintada de branco com uma placa que lembra todas as pessoas que morreram no acidente. Aos seus pés, uma foto de Gilda protegida por dois anjos de gesso pintados de dourado.

No retângulo da parte posterior, vitrines muito limpas abrigam ex-votos pequenos e delicados (*souvenirs* de casamentos, de festas de debutantes ou de batismos, fotos em porta-retratos, chaveiros, medalhas, isqueiros) e escoltam uma foto de Gilda, de aproximadamente um metro de altura, emoldurada em dourado, apoiada sobre uma terceira vitrine onde se expõem mais ex-votos. Em uma mesinha, dispuseram uma pilha de pedaços de papel branco e duas canetas para que os devotos escrevam suas mensagens e depositem-nas na urna de vidro contígua. Na parede do fundo, pendurado no centro e protegido por um vidro, há um coração de pano vermelho que ostenta em letras douradas: “*Gilda en el corazón de su pueblo*” [Gilda no coração de seu povo]. Logo abaixo, um quadro do rosto de Gilda no qual colocaram em cima uma lente de grande aumento que, segundo alguns, permitiria ver uma lágrima em seu rosto e uma frase, próxima ao seu pescoço, que diz “*Ruega por mí a Dios*” [Rogue a Deus por mim].⁵

⁴ O desenho do santuário e a capela que abriga os ex-votos pertencem a Carlos Maza que, durante mais de 25 anos e até o dia de hoje, é um dos principais colaboradores laicos do santuário de São Caetano, onde ele aprendeu o *know how* do santuário, que aplica ao que erigiu para Gilda.

⁵ Foi-me impossível ver a lágrima ou ler a frase. Considera-se uma graça de Gilda ter acesso a esses detalhes na foto.

Entre as muitas e diferentes imagens de Gilda que abriga a capela, contam-se, também, diferentes imagens de outros mortos milagrosos, santos canonizados e invocações da Virgem. Um quadro do Sagrado Coração e outro no qual combinam o rosto de Gilda e a Virgem Desatanós. Em diferentes nichos de vidro, uma imagem da Virgem de Itatí, outra da Virgem de Guadalupe e uma terceira da Difunta Correa.⁶ Um quadro, com um marco imponente, do rosto sorridente de Eva Perón. Imagens menores do Gauchito Gil⁷, São Caetano⁸ e da Imaculada Conceição e dezenas de santinhos com a maioria dos seres especiais que fazem parte do panteão popular. Essas imagens foram deixadas pelos visitantes no santuário em cumprimento de promessas e passam a fazer parte dessa qualidade diferenciada do espaço que é o santuário. *Presentes* ali, recebem

⁶ Chertudy & Newbery (1978) recolheram 41 versões de relatos sobre a história da *Difunta Correa*, a partir dos quais elaboram a seguinte síntese: “Entre os anos 1820 e 1850 viveu em San Juan uma mulher virtuosa de sobrenome Correa. Para seguir seu esposo, afasta-se de sua casa, pegando a rota que une San Juan a La Rioja. Vai a pé... levando em seus braços um filho. No caminho, extravia-se, não encontra água e esgotam-se suas forças, morrendo de sede (esgotamento, penúrias) em Vallecito. Encontram-na uns tropeiros... que acham a criança viva, alimentando-se dos peitos da mãe morta. Enterram-na no lugar onde é achada e colocam uma cruz sobre sua sepultura” (ibid:102) O santuário da *Difunta* encontra-se em Vallecito, província de San Juan, mas é possível encontrar centenas de altares em sua homenagem ao longo das estradas que atravessam a Argentina.

⁷ As notícias históricas sobre a vida de Antonio Gil são relativamente imprecisas, embora a maioria das versões coincida em que viveu em Corrientes, na segunda metade do século XIX. Gil era um *gaucho* que, como boa parte dos moradores pobres da região, viveu de atividades vinculadas à produção pecuária, às vezes como peão, às vezes como ladrão de gado. Os relatos apontam para que sua morte foi ora das mãos das tropas provinciais, que o procuravam por ser desertor, ora encomendada pelos abastados que o perseguiram devido aos roubos de animais, que logo resultavam em benefício dos mais pobres. Porém, em ambos os casos, coincide o fato de que sua morte foi precedida por pedidos de clemência do *gaucho* e que sua execução, apesar da inocência que é reconhecida pelos relatos, realizou-se com detalhes de crueldade especial: a degola do homem, pendurado de cabeça embaixo de uma árvore, e o abandono do cadáver insepulto. Seus próprios executores, no entanto, em um ato de arrependimento que se imputa a milagres atribuídos ao *gaucho*, colocaram uma cruz no lugar de sua morte, consagrando, assim, um espaço que logo foi privilegiado pelas práticas religiosas da população local. A sede principal do culto ao *Gauchito Gil*, além de seu santuário em Mercedes (província de Corrientes), são os altares erigidos em lares de bairros populares, como pude observar, em toda a província de Corrientes e também em Buenos Aires e arredores. Neles se realizam cerimônias religiosas nos dias 8 de cada mês e festas que comemoram sua morte, em oito de janeiro de cada ano, às quais acodem os devotos para realizarem seus pedidos e testemunhar seu agradecimento. (Cfr. ZINNI, 1984; COLUCCIO, 1986; CASTELLI, 1995).

⁸ Caetano viveu no séc. XV e foi declarado santo no séc. XVII: “Filho de ilustre e nobre família de excelentes dotes intelectuais, estudou filosofia e teologia. Doutorou-se em Direito Civil e Eclesiástico. Ordenado Sacerdote, renunciando a seus bens familiares, seu dinamismo e fervor traduziram-se na pregação evangélica e em múltiplas obras de assistência espiritual e social entre os pobres, marginados, enfermos e necessitados do povo. (...) Por isso a Igreja ao levá-lo aos altares, o propôs Pai da Divina Providência. Diante das exigências dos tempos modernos, nomearam-no Patrono do “Pão e Trabalho”, como paráfrase simbólica, eficaz e prática.” (www.sancayetano.org.ar/histosan.htm, visitado em 12/3/06) Em Buenos Aires, o santuário dedicado a São Caetano encontra-se localizado no bairro de Liniers, ao qual comparecem, a cada 7 de agosto, milhares de pessoas. A devoção a esse santo na Argentina, segundo a página web do santuário, começa a crescer a partir do final da década de 70, coincidindo com altas taxas de desemprego decorrentes da crise econômica que atravessava o país.

os mesmos gestos de devoção que as múltiplas imagens de Gilda: são deixados a eles pedidos em pequenos papéis, são acesas velas, é rezado a eles. Nesse sentido, para obter um milagre, às vezes os devotos recorrem à somatória de poderes, invocando vários santos ao mesmo tempo. Também solicitam a mediação de um frente a outro. A mediação não é, no entanto, necessariamente afim à proposta pela doutrina católica: podem pedir a Gilda que leve um pedido a Deus ou a Jesus, mas também podem pedir que o leve a outros que, na versão católica, também seriam considerados mediadores, como a virgem ou outro santo.⁹

No teto, e ordenados separadamente, foram pendurados roupas de bebê, vestidos de debutantes, de Primeira Comunhão e de casamento, bonés, camisetas de futebol, um colete e um boné da Polícia Federal, dezenas de lenços. Contra as paredes laterais, uma cômoda, uma escrivaninha e diversas prateleiras abrigam ex-votos de todo tipo: desde cadernos escolares, cartas, imagens dos mais variados santos e virgens, capas de CDs de Gilda até chaveiros, isqueiros, brinquedos e fotos de devotos. Segundo a definição de Becerra (1989: 123-124), os ex-votos são objetos oferecidos ao santo “como resultado de uma promessa e de um favor recebido” que procuram dar a conhecer dito favor e manifestam o “desejo de permanência, de pregão perpétuo dos poderes sobrenaturais de uma determinada imagem”, descrevendo o fato milagroso (em placas, quadros ou textos) ou fazendo referência ao dom obtido através de objetos que remetem a ele ou o reproduzem. Deixar fotografias no santuário, também, tem um duplo sentido. Por um lado, como os demais ex-votos, representam a graça concedida: as fotos de casamento, de festas de debutantes, assim como os souvenirs e os vestidos, agradecem o milagre de haver podido chegar até esse momento e celebrá-lo segundo seus desejos; as fotos e as roupinhas de bebês dão conta da graça de um nascimento sem complicações; fotos de crianças e jovens com uniformes escolares, bem como os cadernos e os exames de aprovados, testemunham o sucesso conseguido nos estudos. Porém, diferentemente dos demais ex-votos, por outro lado, a fotografia tem um sentido complementar. Como afirma Spera (1998: 71), nos setores populares a fotografia é considerada “como uma representação real, como a marca, ou prolongamento da própria pessoa do indivíduo de quem foi feito o retrato... [que] conserva a substância e as propriedades do original”. Se

⁹ Carozzi (1986: 61), trabalhando com devotos de São Caetano, também encontra ambas possibilidades coexistindo no santuário: o santo pode ser mediador ou realizar ele mesmo o milagre.

a fotografia implica a presença, em um sentido forte, do retratado, deixá-la no santuário ou colá-la no túmulo, é colocar o sujeito em contato direto e permanente com Gilda, é situá-lo “na presença do santo que, por sua vez, desta forma pode –e deve— necessariamente continuar a ‘olhar’ por ele” (íd: 73). É, em algum sentido, pedir implicitamente que a graça concedida e testemunhada pelo ex-voto fotográfico –a felicidade do casal recém-casado ou da menina de 15 anos, a saúde do bebê recém-nascido, o sucesso escolar do estudante que passou de ano— seja mantida no tempo.

Diferentemente da maioria dos santuários, no de Gilda não há uma imagem central como condensador simbólico (PRAT 1989: 242) do poder sagrado. Nem sequer o corpo está enterrado ali. Porém, sem dúvidas, o elemento que concita maiores gestos de devoção é “*el micro*” [o microônibus]: os restos de ferro retorcido e oxidado do ônibus em que Gilda, sua mãe, sua filha e quatro músicos morreram, que se encontra logo atrás da capela.¹⁰ É ali, em meio a centenas de lenços atados ao teto e janelas sem vidro, junto a algumas imagens religiosas (uma Virgem de Luján, um quadro do Sagrado Coração, vários santinhos, dezenas de rosários de plástico) e observando a poltrona quase sem estofamento “*na qual viajava Gilda*”, que muitos se detêm a orar e a deixar seus ex-votos, mas ao qual muitos outros não se atrevem a subir porque sentem medo ou porque lhes provoca uma profunda tristeza. Ali se torna tangível a conexão íntima entre tempo e espaço, como o cronótopo de Bakhtin (1981: 84): um “tempo-espaço” no qual o tempo adquire corpo e se torna artisticamente visível, enquanto o espaço aparece carregado do fluxo do tempo e da história. No *micro*, mais do que em qualquer outro lugar no santuário e, talvez, mais do que em sua sepultura, a morte de Gilda e sua potência no mundo tornam-se mais reais pois se trata de “outra qualidade do espaço, onde os milagres acontecem. É a presença, na terra, de uma potência maior que as forças terrenas” (FERNANDES 1990: 118).

¹⁰ No capítulo seguinte, deter-me-ei nas discussões sobre “*onde está Gilda*” e sobre o valor que adquire *el micro* por ser o lugar onde ela morreu.

b) Entorno do túmulo de Gilda

Não há nenhum ritual estabelecido na comemoração de morte de Gilda, a cada 7 de setembro,¹¹ que reúna todos os visitantes. Exceto pela aguardada chegada do sacerdote e da mídia, que pode acontecer a qualquer momento do dia e que congrega algum grupo de visitantes, para orar e benzer o túmulo ou para serem filmados e fotografados, cada um organiza sua visita a sua maneira. Ainda assim, os gestos devocionais não são inteiramente livres ou espontâneos. Podem não haver normas prescritas, mas existem certas regras que ordenam as práticas do culto: “[n]o dia em que se deve visitar aos santos; as orações que se hão de recitar e os atos rituais que se devem realizar durante a visita; as oferendas e os pedidos... segundo uma tradicional especialização que todo mundo conhece” (ACOSTA 1989: 534). Assim, a maioria sabe –e caso não, essas são as ocasiões de aprender com os outros— quais são as “regras de etiqueta” mais comuns para se dirigir a Gilda.¹² Todos sabem que se tem que saudar a Gilda antes que aos demais presentes e conhecem as prescrições que agradam ela, assim como as proibições cuja violação, como assinalam Chertudi & Newbery (1978: 128-134), acarreta conseqüências. Nesse sentido, existem variações específicas para cada culto e o que é considerado uma prática estabelecida para alguns, é desaconselhado para outros. Se bem levar consigo uma fita vermelha deixada por outro devoto do santuário do Gauchito Gil é uma prática arraigada, quando os devotos querem pegar alguma flor do túmulo para levar consigo, são advertidos de que “*levar embora uma coisa de um morto dá má sorte*”. Se um motorista não pára “*para saudar*”, ao passar em frente ao santuário do Gauchito Gil, sabe que pode ter um acidente ou seu automóvel pode sofrer uma avaria, enquanto que no caso de Gilda não existe, nos devotos, esse tipo de preocupação. Os gostos e preferências de cada morto milagroso, ou as características específicas de sua vida ou de sua morte, também são considerados na hora das oferendas: se para María Soledad, adolescente assassinada em Catamarca, são deixados

¹¹ Não é a data de nascimento, mas a do decesso do santo, a que determina a comemoração, porque marca a passagem “deste” para “o outro” mundo e a possibilidade de se converter em santo: esse “após-a-morte” (MEDEIROS 1995) que permite um novo tipo de relação e de negociação com o morto ou com o santo. No caso de Gilda, isso se vê reforçado pela importância simbólica que o número 7 adquiriu em sua devoção. Alguns devotos e muitos dos fãs também celebram o aniversário, a cada 11 de outubro, embora a afluência de visitantes ao cemitério seja notavelmente menor.

¹² Menezes (2004) deteve-se sobre a importância de ditas regras na devoção de Santo Antônio.

cadernos escolares e enfeites para o cabelo, para Difunta Correa, que morreu de sede, garrafas com água. Se para o Gauchito Gil são oferecidos objetos de cor vermelha (por seu sangue derramado ou porque é sua cor política na província de Corrientes), para o cantor de *cuartetos* Rodrigo, cigarros, assim como para Gardel. Se na sepultura do *Frente Vital*, um jovem ladrão morto pela polícia, derramam cerveja e acendem cigarros de maconha; para Gilda são deixadas as flores que seriam as suas favoritas e elementos relativos ao Boca Juniors, o clube pelo qual ela disse ser aficionada: camisetas, bandeiras, enfeites confeccionados em azul e ouro.

A cada 7 de setembro, os fãs de Gilda são os que chegam mais cedo, ainda antes da abertura do cemitério, para decorar o lugar. Nas paredes contíguas ao túmulo, fixam cartazes e pôsteres com imagens da cantora e penduram no teto grinaldas de papel crepom e balões. Deixam também preparado o espaço para a chegada dos visitantes: uma caixa grande receberá as cartas e os ex-votos que, mais tarde, serão depositados no santuário; alguns tachos com água esperam pelas flores e são duas, nessa ocasião, as escadas colocadas contra a parede que permitirão alcançar o túmulo de Gilda para tocá-lo ou beijá-lo.

Como os santos do século XVI, que descreve Brown (1981), Gilda está, simultaneamente, “no céu” e *presente* em sua sepultura. Por um lado, estar “no céu” não significa que esteja em “outro mundo”: o céu dos devotos é “o mundo de cima” (id: 2) e, nesse sentido, faz parte “deste” mundo. Por outro lado, a morte não faz do corpo um resíduo, um “resto”: ali onde ele se encontra está também a pessoa, que mantém as mesmas peculiaridades, gostos e humores de quando estava viva. Como afirma Vilhena (2004:124), “[n]a situação de morte física são preservadas características tais como inteligência, vontade, memória, necessidade, desejo, comunicabilidade, possibilidade de desenvolvimento processual, ação”. Os visitantes aproximam-se do túmulo e tocam-no ou beijam-no, como um modo de manifestar seu carinho por Gilda e de obter, ao mesmo tempo, seu “toque”, seu contato. Gestualidade que, como assevera Carozzi (2003: 66), dá conta de “uma sensibilidade para a qual o contato direto com o corpo milagroso supõe uma comunicação mais forte que a mera contemplação da imagem ou a palavra pronunciada à distância.”

A partir do descrito até o momento, poderia dizer-se que a cantora é cultuada de forma similar a outras canonizações populares na Argentina¹³: com datas de comemoração específicas, nas quais as pessoas pagam promessas e realizam gestos devocionais como acender velas ou deixar ex-votos; que ao santuário erigido no lugar de sua morte, comparecem centenas de peregrinos; e que preces são dirigidas a Gilda, em busca de proteção, ajuda ou consolo. Dessa perspectiva, Gilda poderia ser integrada a um mapa mais amplo no qual convivem várias pessoas que, depois de mortas, foram “santificadas”.

Tradicionalmente, os estudos sobre *animitas* na Argentina privilegiaram noções de tradição católica em suas análises, destacando que o culto aos mortos é uma resposta funcional às dificuldades dos sujeitos para se adaptarem à angústia e à frustração produzida pela morte (BÜNTIG 1969: 54). Concomitantemente, a morte trágica e o sofrimento intenso ou injusto são considerados como um rito de passagem que purifica e dá origem aos poderes milagrosos e à própria santidade (CHERTUDI & NEWBERY 1978: 121).¹⁴ Esses trabalhos podem ser reunidos sob o rótulo do que Frigerio (1993) denomina “sociologia religiosa”, iniciada por uma importante produção de autores católicos –alguns deles sacerdotes— cuja intenção era colocar a serviço da pastoral os resultados de suas pesquisas.¹⁵ De uma perspectiva dualista, baseada na rígida separação durkheimiana entre sagrado e profano, retomaram a doutrina eclesial para definir a religiosidade popular como oposta à Igreja e aos setores dominantes,¹⁶ procurando “canalizá-la”, “purificá-la” e “desmagificar o mundo eliminando, não o verdadeiro Deus, mas as desnaturalizações do poder sagrado” (BÜNTIG 1969: 70), poder este definido como de “conteúdo religioso e cristão” (ibid: 16). Esse “catolicocentrismo” da produção acadêmica sobre devoções populares na Argentina verifica-se nos elementos

¹³ No século XIX, *Gauchito Gil*, *Difunta Correa*, Pancho Sierra; no século XX, *Madre María*, *Hermana Irma*, María Soledad Morales, *soldado Carrasco*, Rodrigo, entre muitos outros (COLUCCIO 1986).

¹⁴ Segundo o que foi desenvolvido por Brown (1981: 70 e ss.), o culto aos santos católicos originou-se na Antigüidade Tardia, em volta de sepulturas, a partir do culto aos mártires: sua “morte especial”, com traços dramáticos devido ao sofrimento, tornava-os sagrados e capazes de operar milagres.

¹⁵ Essa tendência predominou entre a década de 1960 e a de 1980 (cf. FRIGERIO 1993; SONEIRA 1993), embora recentemente os trabalhos de Merlino & Rebey (1993) e Dri (2003) mostrem que não foi abandonada por completo.

¹⁶ Büntig & Chiesa (1972), Büntig (1969; 1970; 1973), Dussel & Esandi (1970), AA.VV. (1983).

centrais da análise: o “processo santificação”, calcado do padrão de canonização católico moderno, os milagres relacionados de modo diretamente proporcional à santidade, a existência de uma hierarquia de seres sagrados que replica a católica, a ação dos santos entendida unicamente em termos de mediação, a pergunta freqüente aos nativos pela “história” do santo, elementos que nem sempre são sintônicos com a experiência nativa.¹⁷

Ao mesmo tempo, dentro desse grupo de trabalhos, é recorrente a separação entre “crença” –homologada a discurso e, por sua vez, a dogma católico— e “prática”, entendida como a aplicação desses dogmas ou o “contraste” com eles. Essa tendência não foi abandonada na produção sociológica mais recente sobre o tema.¹⁸ Já sem pretensões pastorais, alguns autores¹⁹ adotam o conceito de religião de C. Geertz (1991: 89 e ss.) como um sistema de símbolos que gera disposições práticas, e utilizam em suas análises a divisão que esse autor realiza entre religião “pura” e “aplicada”, homologada uma vez mais à oposição entre “crenças” e “práticas”.²⁰ Longe de ser uma preocupação nativa, a separação entre a regra, o dogma e o comportamento só representa um problema na perspectiva de quem escreve as regras (a Igreja) ou de alguns analistas cujos pressupostos são afins, ainda que não ao catolicismo, a uma definição de religião de matriz católica. Seguindo o proposto por Carozzi (2002 a), essa separação não derivaria, apenas, dos limites que impõe o uso exclusivo de uma determinada ferramenta de coleta de dados, mas das oscilações entre “crença” e “discurso” que, em grande medida, subjaz a essa preferência pela entrevista e que confere ao discurso a qualidade de se tornar representativo de uma “interioridade” com a qual o entrevistado

¹⁷ Esse problema vê-se agravado porque em grande parte da produção, incluindo a antropológica, predominam discussões sobre autores e “teorias”, sendo escassas as descrições etnográficas que permitam perceber se de fato verifica-se essa matriz católica na (re)produção do sagrado nos setores populares. Entre os trabalhos que podemos classificar nesse grupo encontram-se Chertudi & Newbery (1966/67; 1978), Chertudi (1975), Cirio & Rey (1995), Krause Yornet (1994), Miranda (1963), París (1988), Santamaría (1991 b), Silla (1998), Vessuri (1971).

¹⁸ O trabalho de Esquivel et. all. (2002), por exemplo, baseia-se em dados recolhidos através de enquetes nas quais se pergunta, reiteradamente, por “crenças” (em “Deus”, no “horóscopo”, nos “curandeiros”, etc). Evidentemente, a análise posterior está fundamentada sobre essa divisão.

¹⁹ Ameigeiras (1989), Cirio & Rey (1995), Esquivel & Giménez Beliveau (1998), Esquivel et. all. (2002).

²⁰ Lembrando que, nessa tese, as “crenças” são parte indissociável das “práticas”. Na literatura analisada, a divisão parte não apenas de opções ideológicas ou teóricas, mas também da forma como os dados, que dão corpo às análises, foram coletados e da utilização preferencial da entrevista como ferramenta para isso.

se identificaria, dando conta de uma “verdade” inacessível de outra maneira. Essa tendência verifica-se, também, na multiplicidade de análises que focalizam os agentes e os discursos mais ou menos institucionalizados e não as “experiências” dos sujeitos e suas interações.²¹

Distanciando-nos dessa perspectiva, nesta tese veremos que o sagrado pode originar-se por caminhos que não negam, mas que vão além da morte trágica-purificadora.²² Ainda considerando as implicações que sua morte teve em sua posterior “santificação”, proponho que não é apenas a morte trágica que inscreve Gilda em uma textura diferencial do mundo compartilhada com curandeiros, carismáticos, santos populares e outras figuras extraordinárias²³ e que a relação de devoção reconhece, mas não se limita a tríade pedido-promessa-milagre, embora esses sejam relatados, uma e outra vez pelos devotos, como prova do poder de Gilda.

II- Pedidos, milagres e promessas

Uma das maneiras de se relacionar com Gilda, como com outros seres sagrados, é através de cartas e mensagens.²⁴ Durante 2002, recolhi do túmulo, fotocopiei e devolvi

²¹ A crítica à ênfase no discurso, no entanto, não deve fazer-nos cair em uma polarização no extra-discursivo ou em uma romantização do emocional como mais “verdadeiro” ou “autêntico”. Nesse sentido, seguindo Desjarlais (1992), é preciso incorporar à análise considerações que levem em conta a “natureza estética da vida cotidiana”, os talentos comuns, os valores incorporados que governam as experiências cotidianas e ordinárias, as bases sensoriais de um corpo atuante (:14). Esses valores não são “livres” nem particularmente “espontâneos”, mas são conduzidos por dinâmicas sociais que influenciam o núcleo da experiência. Segundo esse autor, as formas culturais tácitas, valores, sensibilidades, formas locais de ser e fazer (:65) constituem-se enquanto “formas incorporadas de conhecimento” passíveis de serem assimiladas pelo pesquisador na convivência cotidiana com os nativos (:26).

²² Antecipei esse argumento em Martín (2003). Por outra parte, Freitas (2000; 2003), analisando o culto de bandidos sanguinários em um cemitério de Natal (RN, Brasil), dá conta de que há *algo mais* do que a morte trágica, que há *algo* na vida do santo que por excesso, por transgressão, torna-o sagrado.

²³ Não é minha intenção, também, polemizar aqui sobre as possíveis “causas” da santidade (de Gilda ou de qualquer outra devoção popular), preocupação, às vezes, mais própria de alguns analistas. De fato, os devotos não se questionam sobre a origem dessa qualidade de sagrado, pois os dons não necessitam de mais justificativa que seu uso apropriado e “justo”.

²⁴ Menezes (2004) dedicou uma parte de sua tese de doutorado à análise específica das mensagens direcionadas a Santo Antônio. Semán (2000) deteve-se nos livros de intenções do Santuário de Itatí, que também tive a oportunidade de revisar durante meu trabalho de campo para minha dissertação de mestrado.

152 dessas mensagens, entre cartas, pequenos bilhetes, poemas e desenhos. Também, nos aniversários de 2002 e 2003, deixei à disposição dos visitantes cadernos, que logo foram levados ao santuário, para que escrevessem neles mensagens para Gilda.²⁵ A maioria das cartas solicitam algum benefício para si ou para outros e giram entorno da combinação de pedidos, promessas e favores concedidos. Algumas, como veremos na última seção deste capítulo, permitem, também, introduzir-nos em formas de se relacionar com Gilda que privilegiam uma linguagem íntima e afetiva, dando conta de que, mesmo persistindo a reciprocidade com os santos, essa não é necessariamente a lógica que regula a relação —o laço—que os devotos estabelecem com Gilda.

Como uma primeira tentativa de organizar as mensagens recolhidas, dividi-as entre pedidos e agradecimentos. Sendo que a ampla maioria se encontrava entre os primeiros²⁶, agrupei-as segundo a razão principal que motivava a escrevê-las. Em todos os casos, as pessoas dirigiam-se a Gilda pedindo ajuda para resolver seus problemas de casal, ou a falta dele, e para obter harmonia e bem-estar familiar. Em segundo termo, apareciam pedidos específicos para conseguir trabalho. Logo depois, melhoras na saúde solicitadas, tanto nesse caso como no anterior, para si mesmo ou para um membro da família. O grupo restante divide-se em pedidos da mais diversa índole, que incluem ganhar na loteria, ter sucesso escolar, perder peso, poder realizar uma festa de debutante, ter um filho, não estar grávida, aliviar a condenação de um familiar preso, fazer com que um time de futebol seja campeão, poder vender ou comprar uma casa, realizar os sonhos, ter proteção em tudo, não sofrer mais, ser feliz e conseguir sucesso no mundo do espetáculo.

Ainda quando, às vezes, possam indicar todos com o mesmo termo genérico, os devotos conseguem distinguir diferentes graus de “*milagres*”. Evidentemente, não é o mesmo ganhar algum dinheiro na loteria que se curar de uma grave doença; não é o

²⁵ A maior parte das mensagens deixadas no túmulo era assinada por mulheres ou utilizava a primeira pessoa do singular no feminino (72%), enquanto que o resto dividia-se entre homens (22%) e cartas assinadas por casais ou grupos de famílias (6%). No caderno de 2002 foram registradas 114 mensagens, divididas em 67% de mulheres, 23% de homens e 10% de grupos de famílias ou casais. Enquanto que no de 2003, das 88 mensagens, 64% eram assinadas por mulheres, 26% por homens e 10% por grupos de famílias ou casais.

²⁶ Entre as cartas, 70% eram pedidos, enquanto que 24% eram agradecimentos e 6%, mensagens e desenhos que expressavam carinho, sem outras referências. O caderno de 2002 era composto por 77% de pedidos e 33% de agradecimentos, e o de 2003 dividia-se entre 63% de pedidos e 37% de agradecimentos.

mesmo passar de ano na escola que conseguir emprego após um longo período de inatividade; não é o mesmo encontrar clareza para resolver um problema que conhecer “o amor da vida”.

“Há uma diferença entre milagre e uma ajuda que ela pode dar em ‘X’ problema que você tem... e às vezes, meditando, pensando nela você encontra a solução para seu problema... [Como?] Você às vezes tem uma situação, um problema, algo, e talvez você pede para que ela ajude a solucionar esse problema e é como se para você se abre o caminho... e outra coisa é, digamos, como o que aconteceu com este menino, Laureano²⁷, que pediu [que o curasse] da meningite... Isso eu vejo como um milagre, porque os médicos não lhe davam vida. E de repente começa a melhorar e não sabem por que melhorou, então algo diz a você, não pode ser... é acreditar ou estourar!”

Daniel é solteiro, tem 28 anos, trabalha como taxista. Define-se como devoto de Gilda e conta que ela o ajuda sempre, mas suscita uma distância em relação a quem denomina “milagre” qualquer ajuda sobre-humana. Inspirado por uma definição católica,²⁸ explicita a diferença entre graça e milagre, qualificando a este último como um fato extraordinário, que não tem explicação científica e, sobretudo, que não requer de qualquer ação humana para acontecer. Porém, todos os milagres e as “ajudas” dão conta da presença de Gilda na vida cotidiana de quem a segue. A diferença entre uns e outros parece ser mais de forma do que de conteúdo: são também milagres ganhar um julgamento com a ajuda de um bom advogado e obter um pouco de dinheiro na loteria quando se está com dívidas ou passando fome. Pensar nela e escutar sua música são fontes de inspiração positiva que conseguem abrir caminhos para a solução. Esses “milagres” não são visíveis, nem comprováveis por terceiros, porque muitas vezes ocorrem em um espaço íntimo, subjetivo, mas isso não tira deles o valor da ação benéfica de Gilda na vida cotidiana.

²⁷ Laureano adoeceu de meningite aos 8 anos e, desenganado pelos médicos, disse a sua mãe para que rogasse a Gilda por sua saúde. O menino recuperou-se e seu caso ganhou notoriedade porque ele, com seus irmão mais velhos, havia formado um grupo de cumbia que cantava temas infantis, *Laureano y sus Crayones*.

²⁸ Tal como argumenta Brandão (1980: 131), existe “uma cautelosa distância do milagre, sobretudo do de tipo ‘milagreiro’ popular, [que] serve para ajudar a fazer a diferença entre ‘linhas’ pré e pós-conciliares” dentro do catolicismo.

Longe de serem excepcionais, sejam entendidos como milagre ou como graça, a presença no mundo, e a agência dos santos, dos defuntos, de Jesus, de Gilda ou da Virgem, é comum, permanente e necessária. Dita agência representa “a mostra de efeitos simples de trocas de fidelidades mútuas entre o sujeito e a divindade, com ajuda ou não de uma igreja e de mediadores humanos ou sobrenaturais. [O milagre] ...não é a quebra, mas a retomada ‘da ordem natural das coisas’ na vida concreta do fiel, da comunidade ou do mundo, por algum tempo quebrada...” (BRANDÃO, 1980: 131). Essa agência é possível dentro de um acordo no qual entram em “íntima conexão os planos da Pessoa, da Natureza e da Sobrenatureza” (DUARTE 1986:248), no qual não existe um desmembramento da unidade “simbiótica” do profano e do sagrado, que se conjugam em um todo cósmico e harmônico (SANCHIS: 1997).²⁹ Nesse sentido, a ação dos santos e dos mortos milagrosos é considerada como a possibilidade, a permissão, a ajuda –menos extraordinária que necessária- para que as coisas boas aconteçam ou as más deixem de acontecer. É na colaboração mancomunada entre homens e santos que as graças e os milagres são possíveis:

“Sim, você vai a São Caetano, pede trabalho, amanhã não vai cair o trabalho aqui. Se você não vai procurar, não vai ter trabalho, então... para Gilda você pede trabalho e não vai aparecer o trabalho. Você não vai procurar, não vai aparecer... com trabalho ou com o que pedir, se alguém não põe vontade, nem pedindo a Deus! Ou seja, também está nesse alguém...” (Daniel)

É dessa perspectiva que é possível entender, por exemplo, os pedidos e as promessas aos santos, a maioria dos quais se referem a acontecimentos ordinários que poderiam finalmente encontrar um desenlace não religioso. As promessas normalmente não pedem ao santo modificar o mundo, terminar com a morte ou fazer com que o rio mude seu curso. Não se dirigem às “leis” da existência. Ocupam-se, antes, das incertezas a que estão sujeitos os indivíduos ou os grupos específicos em situações concretas (FERNANDES, 1982: 46-47).

Em troca, os devotos não oferecem uma transformação radical de vida, nem abandonar tudo o que tem. As promessas, em palavras de Sanchis (1997: 116), integram

²⁹ Esse acordo é o que Duarte (1986: 243) denominou “mentalidade cosmológica”, Sanchis (1997), “lógica pré-moderna”, Oliveira (1997: 49), “religião cósmica” e, mais recentemente, Semán (2000), “visão cosmológica popular”.

uma “certa ordem do mundo, [faz] parte do ser-aqui. (...) ...a ordem das coisas é feita de dons recíprocos, e é precisamente essa troca que mantém e restaura ou equilíbrio vital”.

Além dos pedidos já mencionados, entre as cartas e mensagens recolhidas em 2002, verifica-se a presença de pedidos específicos “*pela pátria*” ou “*pela Argentina*”, que desaparecem por completo em 2003 e 2004. Isso coincide, sugiro, com os vaivéns econômicos e institucionais que afetaram a Argentina entre final de 2001 e meados de 2002.³⁰ Uma carta breve, assinada por Lucía, tem a “crise” como sua preocupação central:

“Gilda: Peça a você, através de você à Virgem de Luján, para que ilumine em especial minha família e o nosso povo argentino. Em especial nossos políticos. E que nos ajude a sair logo da crise que afeta a todos nós, em especial aos pobres.” (Lucía, 23/03/02)

Vale a pena deter-nos por um momento nesse ponto. Coincidindo com Carozzi (2006), é necessário relativizar a suposta “onda” de canonizações populares que haveria acontecido na Argentina durante os anos 90 e que alguns autores relacionam com os vaivéns econômicos sofridos por uma ampla parcela da população. Esses trabalhos analisam as devoções populares em termos de sua “função” no interior das camadas mais pobres. Avaliada, por um lado, em termos negativos como resultante de situações de pobreza, essas devoções funcionariam como uma forma de enfrentar situações de carência educativa, material e/ou espiritual frente à ausência das instituições que se supõem seriam as responsáveis por satisfazê-las, Estado e Igreja, respectivamente.³¹

Assim, para Gimenez Beliveau & Esquivel (1996), “marginalidade” e “necessidades básicas insatisfeitas” são motivos que reforçam “o interesse pelo sagrado” nos setores populares da Grande Buenos Aires (:126), em um contexto no qual o Estado e os partidos políticos aparecem deslegitimados e o “monopólio católico” é contestado. Por sua vez, Esquivel et. al. (2002:35), afirmam que “atualmente, as grandes

³⁰ A Argentina atravessa uma situação de caos social e degradação institucional. O governo de Fernando de la Rúa cai em dezembro de 2001 e, logo, é substituído por uma seqüência inédita de presidentes que renunciam pouco depois de ocupar o cargo. Eleito pela Assembléia Legislativa, em 2 de janeiro de 2002 assume Eduardo Duhalde, que convoca eleições e passa o mandato, em maio de 2003, a Néstor Kirchner. Apartir da segunda metade de 2002, segundo Romero (2003:111-116) a economia se estabiliza e, poucos meses após da sua assunção, a autoridade insitucional encontra-se restabelecida.

³¹ Entre outros: Esquivel & Giménez Beliveau (1998), Esquivel et. all. (2002), Mallimaci (1996 c, 1998, 2002), Miguez (2003).

igrejas revelam-se incapazes de estabelecer unicamente o universo de sentido que dê respostas às demandas dos sujeitos” Nessa linha argumentativa, santos populares, peregrinações, curandeiros ou os novos movimentos religiosos aparecem, indiscriminadamente, como respostas “às situações de angústia, privação e desesperança em que vivem vários setores sociais” (MALLIMACI 2002:29). Dentro dessa mesma perspectiva, mas em um sentido contrário, outros autores (KRAUSTOFL 2002; DRI 2003; LOZANO 2003, 2004) entendem as práticas de santificação popular como bandeiras de reivindicações ou resistência frente à dominação capitalista, ao poder do Estado ou ao controle eclesiástico³².

Pelo contrário, sugiro que nem uma etapa de “crise”, nem situações estruturais de privação, explicam sobre a especificidade do culto aos santos. Por um lado, de acordo com Carozzi (2006), os mortos milagrosos “aparecem como continuações de tradições de canonização próprias das áreas geográficas onde seu poder milagroso é reconhecido”. Nesse sentido, esta autora assinala que as divergências entre cenas santificadoras – que transforma alguém em santo ou não – aparecem mais entre regiões geográficas do que entre períodos históricos: não haveria, assim, mais santos ou, ainda, santos com características específicas nos anos 90, do que durante todo o século XX ou, ainda, no século XIX. Por outro lado, a “crise” do final de 2001 aparece mais como um motivo de súplica aos santos do que como uma variável que incida em algum tipo de crescimento da devoção. Como outras catástrofes – uma inundação, uma seca, um grave incêndio, uma epidemia – a “crise” aparece como a questão do momento a ser resolvida e não implica mudanças nem aumento nas práticas de religiosidade *per se*: pelo contrário, permite ver que essas persistem no tempo, adaptando-se aos motivos do momento histórico.

Para os devotos, Gilda também é capaz de se ofender ou de atuar contra eles, como uma forma de chamar a atenção se as promessas não são cumpridas, caso “*faltem*

³² Esta ambivalência entre o que pode ser pensando, em termos de Fernandes (1984: 251), como um “romantismo” que se aproxima à religiosidade popular e a valoriza, e um “iluminismo” que impõe um distanciamento das práticas rituais populares e afirma a necessidade de educação, é congruente com a postura que Burke (1989) atribui aos intelectuais com respeito à definição de “povo”, considerando-o, em uma versão positiva, expressão de espírito nacional, e, ao mesmo tempo, em uma versão negativa, como atrasado, natural simples e irracional. Um passo adiante nesta tensão é o que dá Carozzi (2005), mostrando como algumas devoções dão lugar a movimentos sociais e de protesto.

com respeito” a ela ou se alguém leva algo de seu túmulo e não o devolve. Assim, Mariela, entretida na doçura de seu novo companheiro, esqueceu do compromisso assumido, fazendo com que Gilda lhe tomasse o namorado que anteriormente lhe havia possibilitado encontrar:

“... peço seu perdão mil vezes porque sei de coração que nunca cumpri com o que prometi. Suplico que me perdoe e que saiba que eu estava passando por um momento ou uma vida diferente, maravilhosa, doce e de repente só pensava nisso e não me dava conta de tudo o que perdia... (...) ... lhe peço por favor, me tire esse sofrimento, me devolve meu grande amor.” (carta datada em 07/09/2002)

Para alguns santos é atribuído um zelo maior com respeito à exigência no cumprimento das promessas ou ao respeito às proibições: Santa Rita (que *“assim como lhe dá, lhe toma”*), o Gauchito Gil e São *La Muerte*, bem como a Difunta Correa, podem fazer justiça, tomar o que concederam ou, ainda, castigar o devoto tomando-lhe algo tão valioso como a vida de um filho, caso haja uma transgressão. A falta da palavra empenhada é paga com sangue, suor e lágrimas, e não há nada mais justo do que isso. Carmen explica isso contando o caso de sua comadre, a qual não cumpriu a promessa de batizar com o nome de Gilda sua filha caso conseguisse engravidar e, logo, sobrevieram desgraças para ela e seu bebê, que teve numerosos problemas de saúde:

“Nunca peça o que não pode cumprir e não prometa o que nunca vai poder fazer. Porque você não pode ir a um santuário pedir para engravidar e [dizer que] no dia em que nasça sua filha vai colocar o nome de Gilda ou o do filho dela e vai pedir para Carlos Maza ser seu padrinho... E quando voltou, se esqueceu de tudo... Não é assim! É imperdoável, mas a justiça divina sempre está... Eu sempre digo, é lenta, na vida é lenta a justiça, mas chega. (...) Nunca faça nada que não esteja bem para os olhos dela porque mais cedo ou mais tarde vai se arrepender.”

Gilda não exige necessariamente grandes sacrifícios, por isso, se atende o pedido, não se pode cometer faltas, porque também não perdoa. Quem dá com generosidade, pode tomar com crueldade, mas nenhum devoto vê nisso algo “ruim”, e sim uma amostra de justiça. Assim, o “justo”, o “melhor para mim”, não remete necessariamente a conceitos da lei predominante ou da moral católica definida a priori, à lei que é preciso respeitar, mas sim a uma rede de reciprocidades na qual o “bom” e o “ruim” também são integrados à relação devocional. Como vimos, solicitam-se favores para Gilda em diversas áreas da vida. Para conseguir trabalho, para recuperar a saúde,

pela harmonia familiar ou para encontrar um companheiro. No entanto, nem todos os pedidos são solicitados de uma forma que a moral dominante consideraria válidos, nem sempre o tipo de pedido se enquadra dentro do legal ou do moralmente “bom”. Carolina não é a única, ao menos dentro da amostra de cartas que recolhi, que perdeu seu companheiro por uma ou múltiplas infidelidades e pede o socorro de Gilda para que seu namorado volte para ela:

“Na última vez que pedi para você que me ajudasse para que Andrés voltasse comigo, você me ajudou e ele veio atrás de mim e ficamos juntos. Eu amo ele e peço a você que me ajude para que ele volte comigo outra vez. Eu vou cuidar dele sempre e nunca mais vou ‘cagarlo’³³ [sacaneá-lo].”

Se, como afirma Bataille (1997), o cristianismo reduz o sagrado ao infinitamente bom e a Deus e equipara as forças negativas, o impuro, o mal e o demoníaco à ausência de Deus relegando-o, assim, à esfera do profano, aqui se devolve ao sagrado sua polivalência: Gilda e outros mortos milagrosos, como também os santos canonizados e as virgens católicas, “não realizam somente o ‘bem’ tal como podemos entender no sentido genérico e abstrato de amar ao próximo, de não desejar o mal...” (SEMÁN 2000:178). Também se pode recorrer a estes mortos milagrosos para solicitar “justiça” e felicidade pessoal, ainda que isso implique em um prejuízo direto ou indireto para um terceiro.

Até agora caracterizei a devoção à Gilda de tal modo que pode ser integrada como mais um caso dentro dos estudos sobre devoções populares. No entanto, gostaria de ir mais além das “fórmulas repetitivas que rapidamente se esgotam no relato padrão das promessas feitas e das graças recebidas” (FERNANDES 1990:107) que caracterizam qualquer relação santo-devoto. Ainda nos casos em que o motivo principal de contato seja a reciprocidade devocional, as peculiaridades que adquire nas práticas específicas nos mostram como está constituído o laço que une os devotos com Gilda, de *attachments* diversos ao interior da relação de devoção. Veremos, então, na continuação, algumas de tais especificidades, que aparecem em termos de sacrifícios, compromisso vital, co-consagração e amizade.

³³ Na linguagem coloquial, no texto original, “cagar”, significa extorquir alguém, enganar e, em se tratando de relações amorosas, ser infiel.

a) Sacrifícios

É comum encontrar Jorge Torres a cada dia 7 em Chacarita. Ele não visita o túmulo cumprindo alguma promessa, mas sim como um gesto de reconhecimento e de afeto: “*para fazer companhia à patroa, no dia dela*”. Desde que perdeu o emprego, ele também compartilha as reuniões do fã-clubê No me Arrepiento de este Amor, a cada domingo, aconselhado por sua mulher que diz que ir ao cemitério o deixa menos nervoso.

Além de Jorge, sua esposa Mirta e seus dez filhos são devotos de Gilda, segundo eles mesmos contam. E cada um deles tem algum relato no qual a ajuda dela foi providencial para passar de ano, para realizar o baile de debutante³⁴, para que uma gravidez tivesse bom termo. A quinta filha, de quatro anos, tem o nome da cantora³⁵, e segundo Mirta:

“passa todo o dia com o vídeo de Gilda, me pede que o ponha e depois dança... E ela diz que Gilda é sua mamãe... aponta ela na foto e diz que é sua mamãe... É que em casa nos levantamos e a primeira coisa que fazemos é ouvir a música dela...”

Escutar a música de Gilda é, para muitos, uma prática cotidiana que se realiza em meio a outras atividades, como alguém que faz companhia, levanta o ânimo, alegra, alivia os problemas. Através de sua música e das imagens presentes em casa, Gilda ocupa um lugar central e familiar na vida cotidiana dos Torres.

A primeira vez que comentei minha intenção de fazer um “*livro sobre Gilda*”, Jorge abriu um largo sorriso e exclamou: “*eu teria que fazer um livro, com tudo que ela nos deu!*” Ele não era devoto de Gilda, e apenas a havia escutado cantar na rádio, até que há quatro anos, depois de uma temporada de mais de seis meses sem trabalho, uma

³⁴ Devido às dificuldades financeiras da família, Noel só pôde viajar ao santuário, pela primeira vez, pelo motivo do documentário que analisarei no capítulo 5. Apenas 3 anos depois de ter realizado o baile de debutante, “graças à Gilda”, pôde deixar-lhe o vestido que usara na festa, tal como havia prometido.

³⁵ O costume de pôr nome de santo em um filho recém nascido pode ser rastreado até a baixa Idade Média, como uma forma de “ligar a identidade do indivíduo al santo” y proporciona-lhe um espírito protetor (BROWN 1981: 58). Em muitos casos, também, se batiza o filho com o nome do santo ou a consagração da Virgem como pago de uma graça alcançada por algum de sus pais ou irmãos.

de suas filhas despertou contando que havia sonhado com Gilda e que, no mesmo sonho, via seu pai trabalhar. Era véspera de seu aniversário, e somente por insistência de sua filha, saiu de casa depois do meio-dia para ver “*se havia algo*” por trás dos avisos classificados. “*E eu que nunca nos meus 40 anos de vida tinha trabalhado no dia do meu aniversário, nesse dia trabalhei*”, declara, para explicar o milagre. Romper o costume, por haver conseguido um emprego, logo após o sonho de sua filha e em um horário em que a maioria dos empregadores já não entrevista novos candidatos, é interpretado como um sinal do valor do milagre e da nova proteção que ganhava sua vida. É por isso que, a partir desse momento, Jorge leva sempre consigo dez fotos de 4x5 cm, por cada um de seus filhos, entre dois santinhos: o de Gilda e o de Difunta Correa, de quem também é devoto, “*porque eu sou de San Juan, sabe?*”.

Em várias ocasiões, Jorge relatou diferentes anedotas referentes à ação benéfica de Gilda e de Difunta Correa em sua vida e na de sua família. No entanto, o poder desses seres consagrados nem sempre é positivo. Existem casos em que este poder se volta, não em vão, contra o devoto: “*Minha mulher perdeu uma criança de 6 meses por andar praguejando contra a Difunta... Praguejou contra ela e às duas horas perdeu a criança... e quase que morre ela também!*”

Jorge atribui, sem sombra de dúvida, a perda da criança e o risco de vida de sua mulher à ação de uma Difunta Correa ofendida pelos insultos de Mirta, que havia perdido a paciência porque, a pesar de suas súplicas, “*as coisas não estavam saindo bem*”. O morto milagroso opera em tempos diferentes aos humanos e, às vezes, por motivos diversos – porque não era o melhor, porque não fez por merecer, porque ainda não era o momento, porque outras coisas o esperavam, etc. – não responde a esses pedidos, ou não o faz da maneira solicitada pelo devoto. Mas nem por isso deve questionar os poderes ou os motivos do santo, sob pena de ser castigado por ele. O evento relatado por Jorge, não obstante, não resultou em seu afastamento ou no de sua família da devoção. Pelo contrário, Jorge obrigou sua mulher, ainda convalescente, a se desculpar com a *Difunta*, a “*retirar o que disse*” para que desgraças maiores não sobreviessem sobre ela ou sua família: “*E se não se desculpa, é capaz até de morrer!*”. Os castigos que a Difunta Correa, Gilda, e inclusive os santos e a virgem, podem deflagrar contra os devotos que ousam questioná-los, não respeitam os preceitos ou não cumprem com o prometido são também provas de seu poder.

Para Jorge, Gilda não é apenas uma dentre outras figuras sagradas às quais recorre, mas a única em que pode confiar:

“Eu já não acredito mais em Deus, nem na Virgem, nem em nada disso. Na única que acredito é nela. Ela foi a única que nunca me faltou. Olha, até nos evangélicos [crentes] fui, e não... Porque têm coisas que não têm explicação, que você não entende por que têm que acontecer, não com a gente, que já é velha, mas com crianças inocentes... por isso eu já não acredito mais em Deus. Eu acredito em Gilda...”

Nessa frase, Jorge condensa três questões centrais que, inter-relacionadas, dizem sobre um tipo de experiência do sagrado bastante recorrente nos setores populares na Argentina e que tem sido amplamente retratado pela literatura brasileira: a noção de **crença**, o **poder** para agir no mundo e a pergunta pelo **sentido**.

Que ele afirme que “*não acredita mais*” em Deus ou na Virgem não implica, como aponta Birman (1992:192), que duvide da existência de ambos, nem sequer que questione a eficiência de seu poder. Indica, sim, sua falta de confiança, sua decepção perante o que considera uma omissão ante situações injustas e a surdez ante os pedidos humanos de repará-las. Gilda, em compensação, tem honrado o crédito outorgado: ela “*nunca lhe faltou*”. É nesse sentido que deve ser entendido também o que ele mesmo define como seu distanciamento da “*religião*” –do catolicismo, primeiro, do pentecostalismo, mais tarde- à qual considera apenas um recurso para manipular as pessoas:

“Como é possível que de uma única Bíblia tenham saído centenas de religiões? A Bíblia não é a Bíblia original, que estava escrita em aramaico, porque as traduções revelam 1% da realidade... É por isso que no Vaticano está proibida a entrada ao subsolo, porque não querem que se saiba a verdade”.

As religiões têm uma dimensão histórica e humana, que Jorge põe em evidência nas diferentes manipulações que elas realizam do sagrado, de seu poder e de suas verdades –elementos que nunca aparecem dissociados, por isso todas as religiões os escondem. Nesse sentido, as forças do sagrado têm uma força real no mundo, que é anterior a qualquer religião:

“...as religiões são 80, mas todas têm um Deus. Cada uma o chama por seu nome, não digo a você que eu chame Deus de Gilda, mas você vai pedir para quem você quiser. Se você é judeu, ao Deus dos judeus, se é católico, ao Deus católico, se é muçulmano, ao Deus dos muçulmanos, porque você tem fé nessa pessoa ou nessa imagem. Se você pede para a virgem, é porque tem fé na

virgem, se você pede a São Caetano, é porque tem fé em São Caetano ou em qualquer santo, e se você pede para seu avô ou para sua tia que faleceu e que você sabe que vai ajudar, você tem fé nessa pessoa... E se você pede para Gilda ou pede para Rodrigo ou pede para qualquer outro artista ou para quem seja, para qualquer pessoa física, não importa que seja conhecida ou não, vai ajudar igual. Porque cada um tem um santo, uns têm São Caetano, outros têm São Francisco, outros têm a virgem e não pedem aos santos... Se são todos santos, porque uns pedem para uns e outros pedem para outros, se são todos católicos? Porque têm mais fé em uns do que em outros, porque gostam mais da figura ou lhes chama a atenção, não sei... Porque, quantos já pediram trabalho para a virgem e não para São Caetano, sendo São Caetano o santo do trabalho! Está na fé de cada um, na fé que cada um tenha... Se não existisse a Igreja e alguém lhe pede a São Caetano, o que aconteceria? Ajudaria ou não ajudaria? Ajudaria igual, porque é a mesma pessoa, tem um cargo de algo, mas é a mesma pessoa..."

A explicação precedente pertence a Daniel, quem reconhece que são a fé e a agência humanas, e não apenas a benção institucional ou o carisma específico de um santo, o que o torna mais eficiente em seu agir. Inclusive Deus aparece como um produto secundário, histórico e de fatura humana, enquanto pertence a uma religião, a qualquer delas, pois, dessa perspectiva, todas são sagradas.

A fé, por outra parte, é a condição para estabelecer a relação com o santo, e pode ser resultado de uma experiência prévia (o santo “*não faltou*” anteriormente ao devoto), de uma aposta baseada em sua especialidade, ou porque quem pede recebeu um sinal que indica que é a esse a quem deve procurar (cf. MENEZES 2004: 236). Mas também pode ser porque lhe desperta uma particular simpatia ou, apenas, porque esse é o Deus da religião à qual se pertence. No entanto, em todos os casos, a fé —como confiança ou como aposta—é uma energia humana que, depositada no santo, tem ação eficiente no mundo: “*Também é uma questão da mente, ou seja, de como... a fé, a fé, o que é? É algo mental que a gente tem confiança que as coisas vão sair bem.*”³⁶

Retomando o exposto por Jorge, se bem todas as religiões são sagradas, o são dentro de um arranjo hierárquico, no qual algumas religiões e certos santos teriam maior acesso às forças do sagrado ou pelo menos o utilizariam mais ostensivamente. É nesse sentido que devemos considerar a referência de Jorge aos “evangélicos” e sua decepção,

³⁶ Nesse sentido, seguindo Claverie (1990), a fé tanto designa uma adesão definida quanto pertence ao domínio da incerteza, pois não requer de qualquer prova para ser eficiente.

porque não obteve ali a solução que procurava.³⁷ A Virgem dos católicos e o Jesus dos pentecostais faltaram a Jorge quando mais os necessitou, por isso “*não acredita*” neles. Mas também não acredita em Deus e isso não significa que seja ateu ou que desconheça a agência divina no mundo. Sua reclamação é pelo que considera injusto, dentro de um entrelaçamento onde tudo tem um correlato, uma conseqüência, porque o equilíbrio cosmológico está sempre em tensão: Jorge não encontra “*explicação*” para os problemas de saúde que afetam um de seus filhos desde bebê, quem, segundo me contou, tem ataques de epilepsia, retardamento no desenvolvimento e múltiplas doenças, sobretudo na pele e nos pulmões. Seu argumento destaca o fato de que tamanho sofrimento poderia acontecer com alguém mais velho, mas não com uma “*criança inocente*”, não apenas porque alguém de maior idade tem mais recursos para conviver com os problemas, mas porque essas coisas não acontecem em vão: têm um correlato com o sagrado pelas ações próprias ou as de alguém próximo. Sua necessidade de “*explicação*”, sua pergunta pelo sentido não aponta para o transcendental, senão que deixa entrever que quem está pagando pelo restabelecimento da ordem cósmica é “*inocente*”, assim como é sua família, pois nenhum de seus membros errou de tal forma que seu filho deva pagar uma dívida tão grande.

Carmen, que, sim, acredita em Deus, reforça esse tipo de argumento:

“Há muitas pessoas que sobem e baixam o santo por qualquer coisinha que acontece... Não, Deus não tem a culpa do que está acontecendo no mundo, nem do que está acontecendo a você. Nem Deus, nem Gilda, nem ninguém... O que está acontecendo com você, está acontecendo por algo. Ou lhe colocaram uma prova.”

A cada um cabe encontrar a resposta ao que lhe ocorre, mas em nenhum caso as perguntas são “pelo sentido da vida” como uma questão transcendente e, sim, como um modo de reordenar o cosmos cujo equilíbrio é quebrado constantemente pelas ações humanas e pelas vontades sobre-humanas.

³⁷ Se, como afirma Semán (2000:180), na experiência dos setores populares da Argentina, o pentecostalismo é uma religião à qual procuram “os que têm problemas”, é assim dentro de um sistema no qual toda religião é sagrada –mas hierarquicamente sagrada, com poderes específicos, alguns dos quais estão mais disponíveis para atuar no mundo do que outros.

Como muitos outros devotos,³⁸ Jorge conheceu Gilda depois de ter recebido uma graça, estabeleceu um tipo de intercâmbio com ela cujas principais características aprendeu na sua província natal, como devoto da Difunta Correa. Inclusive, Jorge duplica alguns dos sacrifícios que oferece: “*eu vou fazer por Gilda o mesmo que fiz para Difunta Correa*”. Está montando uma bicicleta para ir ao santuário de Gilda e deixá-la lá como homenagem, como já fizera, pedalando até o santuário da Difunta Correa “*sem descer para nada*”. Conta que percorreu 400 quilômetros em pouco mais de 26 horas, sem parar para descansar, comer ou ir no banheiro em momento algum. Ao ouvi-lo, mostrei-me surpresa pela façanha, mas Jorge, sério e sem nenhum gesto de arrogância, afirmou que isso “*não era nada*” comparado com o sacrifício oferecido em troca da saúde de um de sus filhos. Tinha prometido ir “*desde [a cruz que lembra] o Caputo, um caminhoneiro que faleceu na estrada, no quilômetro 41 mais ou menos, até a Difunta arrastando-me... Cheguei, era tudo isto –toca no seu peito, nos braços— sangue, tudo machucado... Mas quando eu fui, meu filho estava muito mal, muito mal. E quando voltei, já estava bem, já tinha levantado...*” Continuou contando que os médicos haviam diagnosticado que a criança não viveria além dos 11 anos e que, depois da promessa, “*um dia me cansei e joguei todos os remédios à merda... E disse para ele: ‘ou você se salva e vai andar bem ou morre...’ Hoje em dia tem 21 anos... tem um retardamento de desenvolvimento, mas está bem...*” A vida do jovem foi colocada nas mãos da Difunta Correa, quem não apenas o manteve com vida além dos prognósticos médicos, mas o fez sem necessidade de qualquer tratamento.

A promessa, para devotos como Jorge, define-se pelo sacrifício. Um sacrifício que deve ser maior, quanto maior é o pedido. Representa um compromisso que deve ser respeitado para poder manter a confiança do santo, o que permitirá, ao bom pagador, um crédito sempre aberto. Vários autores (FERNANDES 1982, 1994; STEIL 1996; PARKER 1993; AZZI, 1993 entre outros) dão conta do lugar central que o sacrifício tem na devoção aos santos, como ação, ao mesmo tempo, propiciatória (da vontade do santo) e consagratória (de quem pede)³⁹. Nesse caso, o corpo de Jorge, como “lugar de

³⁸ Menezes (2004: 198 e ss.) mostra como os milagres são tanto provas do poder de Santo Antônio, quanto um dos motivos pelos quais algumas pessoas entram em contato com o santo.

³⁹ Fernandes (1982: 84) identifica a etimologia do termo sacrifício: é “*sacra facere*”, “fazer sagrado”, consagrar, por uma transformação substancial de algo ou alguém que era originariamente profano.

sofrimento e de salvação, como instrumento de penitência e de cura” (STEIL, 1998: 102), e também o do filho, como lugar de ruptura e de restabelecimento da ordem cósmica, são ao mesmo tempo dois e um: o filho sofria de uma doença que colocava sua vida em risco e seu pai sofre a dilaceração de sua carne para pedir a Difunta que o cure. O sacrifício, ato de compromisso voluntário de Jorge, ao disponibilizar seu corpo para que a Difunta cure o filho, afirma um laço paterno,⁴⁰ inerentemente sangüíneo, através da dor (e do sangue) oferendado à Difunta.

Os sacrifícios diferem segundo o gênero da pessoa que pede e dependem também da gravidade do assunto. Em qualquer caso, ou se procura agradar Gilda (oferecendo-lhe flores, velas, gestos de carinho ou de submissão) ou se oferece alguma façanha difícil ou complicada para o *promeseiro*, mas não o suficiente que impeça consumá-la. Analía, em uma carta deixada no túmulo, pede a Gilda três coisas: encontrar trabalho, proteção para sua mãe e “*um amor verdadeiro*”. Em troca, promete “*deixar de fumar e deixar os doces e o pão pelo menos por uns meses. Não vou faltar com você*”. Comparado com as façanhas de Jorge, o que Analía oferece parece pouco, mesmo que deixar de fumar seja uma promessa recorrente entre muitos dos devotos, exatamente porque o consideram algo difícil de conseguir, algo que requer muito esforço. O importante na promessa é que se oferte algo possível de ser cumprido para que o vínculo de confiança seja mantido. Isso não significa que no caminho o devoto não possa fazer algumas “trapaças”, se é que isso ajuda ou não interfere no resultado final, tal como demonstrou Fernandes (1990). As “trapaças”, os desvios e até as renegociações também são habituais: quem promete reconhece-se como a parte mais frágil na transação, por isso não é raro que ainda com as promessas aparentemente mais simples, haja recaídas: “*Gilda sabe que vou cumprir com ela, mas é difícil... Eu vou deixar de fumar, o que acontece é que me é difícil*”, explica Claudio, quando, brincando, fiz ele lembrar de sua promessa enquanto acendia um cigarro. Ainda quando há uma promessa em jogo, a relação não se constrói em simples termos de intercâmbio: o esforço e as recaídas cotidianas são parte da interação.

⁴⁰ Essa relação representa uma distância do tipo de indivíduo ocidental moderno retratado por Viveiros de Castro & Araújo (1977) em sua análise sobre *Romeo e Julieta*: aqui o amor constitui “um tipo de relação social em que os parceiros eram definidos como indivíduos, e não como pessoas” (id., 155) e, nesse sentido, argumentam os autores, a relação entre a tríade amor-indivíduo-corpo está em oposição com a de família-pessoa-nome (ibid., 153), oposição aplicável em qualquer uma das relações afetivas (de casais, de famílias, de amizades) dos indivíduos modernos. No caso de Jorge, vemos, o corpo –o sangue– do pai é utilizado para curar o corpo do filho, a partir de uma concepção relacional de pessoa.

b) Um compromisso vital: virar *promesera*

Dorita nasceu na província de Corrientes há mais de cinquenta anos, tempo que seu rosto jovial e seu sorriso quase permanente desmentem. Mudou-se para Buenos Aires, buscando trabalho e prosperidade econômica aos 19 anos. Conheceu a quem hoje é seu marido e teve dois filhos: uma mulher, hoje de 31 anos, que após se separar voltou à casa paterna, e um homem, que atualmente tem 25, casado e pai de um menino. Mais tarde, Dorita tomaria a seu cargo um terceiro filho que, hoje com oito anos, costuma acompanhá-la em suas visitas ao túmulo de Gilda. Trabalha como porteira de um colégio e mora no bairro de Chacarita, há quase vinte anos, depois de um assalto à mão armada que a obrigou a fechar o mercado familiar que tinham em José C Paz, na Grande Buenos Aires. A perda de uma casa grande com quintal e um comércio próspero é amargamente lamentada por Dorita, quem, no entanto, resgata como uma vantagem viver “*perto de Gilda*”.

Em meados dos 90, Dorita adoeceu de câncer de mama e precisou ser operada. Confiou, então, sua saúde a Gilda, prometendo levar-lhe um ramalhete de violetas, no dia da alta, antes de voltar para sua casa. Chegado o dia, distribuiu entre as enfermeiras fitas roxas “*em homenagem a ela*”, comprou as flores e pediu para seu marido que a levasse no cemitério. Ia “*toda enfaixada ainda, porque eu tinha prometido passar e deixar-lhe as flores antes de entrar na minha casa*”, mas eram mais de seis da tarde quando chegaram e o cemitério já estava fechado. Demorou para convencer os guardas, explicando-lhes sobre a importância de sua promessa, até que finalmente um deles lhe franqueou a entrada e ela pôde deixar o ramalhete na sepultura. “*Senão, ia ter que dormir na rua!*” – Dorita conta sua história com os olhos brilhando e com um sorriso largo.

Comparado com o sacrifício oferecido por Jorge pela saúde de seu filho e com outros relatos de promessas que tenho ouvido ou lido durante os últimos 8 anos ao pesquisar devoções populares, em um primeiro momento, a oferenda que Dorita fez a Gilda em troca pela sua recuperação pareceu-me pequena. Pequena pelo valor material do presente, já que tanto Dorita quanto seu marido trabalham e poderiam ter um gasto

maior. Pequena porque muitos devotos deixam flores no momento de fazer um pedido, como uma maneira de agradar e propiciar a boa vontade de Gilda, mas sem garantia de sucesso. Pequena porque a graça solicitada –relativa à saúde, que envolvia uma doença grave— era das consideradas mais difíceis: curada da mesma doença, Elba prometeu entrar de joelhos cada vez que fosse no santuário, viagem que faz um par de vezes por ano. No entanto, o gesto simples de deixar um ramalhete de flores “*da cor dela*” deve ser interpretado dentro de uma miríade de outros gestos cotidianos e aparentemente insignificantes que dão conta do tipo de relação que ela estabelece com Gilda como *promesera*.⁴¹

Mais do que fazer uma promessa, Dorita “*virou promesera*”, definindo, assim, o tipo de laço que une ela e Gilda: mais estreito, estendido no tempo, com maiores responsabilidades enquanto ao cumprimento de suas obrigações e que não se rompe durante toda a vida. No caso da promessa, a dívida termina no momento de seu cumprimento. Deixa, sim, aberta a possibilidade de voltar a pedir e prometer –com o saldo a favor por demonstrar ser bom pagador—mas também a de não o fazer e procurar qualquer outro santo. O fato de virar *promesero*, em compensação, cria um laço mais forte e mais duradouro, pois implica uma passagem, uma mudança de status, que envolve a própria consagração ao santo e inclui quase a obrigação de “*fazer com que virem promeseros*” os filhos e outros parentes próximos.⁴² Satisfeita, Dorita conta que “*eu fiz promesero a meu filho, fiz para ele a roupinha, todo roxo*”, pois os *promeseros* dão conta de sua condição vestindo roupas especiais nas comemorações ou nas visitas ao santuário: os do Gauchito Gil usam trajes que evocam a vestimenta tradicional do “gaucho” argentino –bombacha, botas, lenço, chapéu —em que predomina a cor vermelha, Dorita escolhe o roxo, que identifica como a cor de Gilda, para fazer seu vestido de *promesera* e para confeccionar uma calça e um colete de seda para seu filho caçula.

Dorita usa uma versão longa do vestido que usa a cantora em *Corazón Valiente*, ao qual completa com uma capa, também longa, e uma coroa de flores artificiais. Nas

⁴¹ Algumas das práticas e gestos que hoje Dorita dedica a Gilda podem ser rastreados até sua prematura devoção ao Gauchito Gil, a quem conheceu em Corrientes quando ainda era criança e de quem nunca deixou de ser devota.

⁴² Em muitos casos, as cadeias de *promeseros* estão genericamente marcadas: de pais a filhos e a outros homens da família, de mães a filhas e a outras mulheres da família. (Cf. MARTÍN 2003).

comemorações no cemitério e em qualquer ocasião no santuário, não é raro observar mulheres e meninas vestidas “*como Gilda*”, citando a imagem que se cristalizou como oficial de Gilda enquanto “santa”: a de *Corazón Valiente*. Em santinhos, medalhas, quadros e imagens de busto, diferentes versões das fotos de dito álbum –de pé, mostrando as pernas nuas, planos da cintura para cima ou do rosto—mostram Gilda vestida de azul, com uma coroa de frésias sobre a testa e, às vezes, um ramalhete das mesmas flores nas mãos. Gilda, como outros santos, possui um código restrito de gestos, vozes e roupas, que, como afirma Carozzi (2006), os tornam personagens e permite que seus atributos sejam apropriados e reconhecidos como próprios dela.

Que Dorita, como outras devotas adultas e meninas, vista-se “*com a roupa de Gilda*” para visitar o santuário ou o cemitério em datas especiais, não implica necessariamente mimese ou identificação: há, sim, na citação, na evocação, reconhecimento e homenagem mostrada pelo esmero em duplicar os detalhes da roupa. Reconhece-se um status especial, consagrado, a quem veste dessa maneira, mas a distância entre Gilda e Dorita, ou outras devotas, é nítida. Quando a vêem vestida assim, as pessoas observam-na com interesse, algumas aproximam-se e conversam com ela, mas em nenhum caso, diferentemente do que acontece com Silvia, como veremos no capítulo 4, é confundida com Gilda.

Ser *promesera* implica, além de dar conta de sua condição publicamente, uma vivência cotidiana, a presença de Gilda nas imagens domésticas, as “*conversas*” diárias, o saber-se cuidada todo o tempo. Os intercâmbios de graças e oferendas entre Gilda e Dorita são, dada esta condição, permanentes. Muitas vezes, não é preciso um pedido explícito, mas apenas o estabelecimento de algum tipo de conexão com Gilda: quando a neta de Dorita adoeceu, ela não pediu, nem prometeu nada, apenas pôs sobre o berço do hospital a capa roxa que ela usa sobre seu vestido de *promesera*. O restabelecimento da menina foi comemorado distribuindo balões roxos entre as outras crianças internadas.

Da mesma maneira, em alguns domingos, Dorita entrega medalhinhas com o rosto da cantora a algumas pessoas no cemitério—para aqueles que ela aprecia ou àqueles que ela considera que precisam de proteção. Em 7 de setembro, visita o cemitério vestindo sua roupa de *promesera*, para distribuir entre os visitantes diferentes presentes: balões coloridos, bonés e fitas que são usadas como tiaras, todos com o rosto e o nome de Gilda estampados, “*souvenirs*” de ramilhetes de flores secas, como os

entregues em algumas festas de debutantes ou casamentos, acompanhados por um pequeno cartão indicando a data comemorativa. Se perguntam para ela, Dorita responde que distribui esses presentinhos como agradecimento por haver sido curada. E de fato, os balões tinham impressa a frase “*Gilda: Obrigada por me curar junto a Jesus*”. Porém, não devemos entender que se trata apenas do pagamento de uma promessa: essa já foi saldada, como outras menores sobre questões específicas do dia-a-dia.

c) Co-consagração

Carmen é uma mulher muito magra e alta, de 52 anos, que mora em 9 de Julio, uma cidade de 30 mil habitantes, 250 quilômetros a oeste de Buenos Aires. Conheci-a em 7 de setembro de 2002, no cemitério, e a encontrei novamente em duas oportunidades, antes de visitá-la em junho de 2004. Durante os três dias que passei com ela, acompanhei-a em quase todas suas atividades –exceto em uma manhã em que ela precisou trabalhar. Carmen é enfermeira profissional e vive com um idoso, o qual cuida. Durante a semana, pelas manhãs, é acompanhante de uma idosa e algumas tardes ajuda uma amiga, quando esta sai para trabalhar, cuidando seu filho hemiplégico. Além disso, Carmen participa das emissões de uma difusora de FM de música tropical, que funciona na parte posterior de um salão de baile. Nem sempre ela fala quando está no ar, mas passa o tempo ali, serve mate, atende ao telefone, realiza pequenas tarefas, sem receber qualquer retribuição monetária. Além disso, Carmem dedica parte de seu dia a visitar conhecidos e amigos, trasladando-se em uma motocicleta de um lado a outro do povoado, para saber como estão. Conhecidos e amigos aos quais ajuda com orações a Gilda.

Chegando em 9 de Julio, foi relativamente simples encontrar sua casa. Além do endereço exato, Carmem tinha fornecido-me outras indicações: morava a 10 quadras da praça central do povoado, ao lado de um famoso piloto de TC2000⁴³ e na fachada havia pendurado um quadro de Gilda. Não tinha como me perder. A casa pertence ao “*avô*” ao qual cuida e, como pagamento por seus serviços e por sua dedicação, vai receber essa

⁴³ Categoria de automobilismo muito popular na Argentina. Além do famoso piloto, 9 de Julio conta com um autódromo e é um dos principais centros desse esporte.

casa como herança quando ele falecer. Carmem mal pode esperar por esse momento, pois a partir disso a casa será de Gilda:

“Viu que eu tenho dois altares, no quarto e na cozinha. Hoje tenho isso assim, em dois lugares porque, bom, você vê, vivo com uma pessoa deficiente... Minha idéia era outra... que seja tudo Gilda, porque eu, no dia em que me mudei para esta casa, falei para ela, no dia em que eu tiver a minha casa, vou pintar ‘Entre el cielo y la tierra’.”⁴⁴

E como exemplo, mostra a quitanda da frente: devoto do Gauchito Gil, o dono tinha batizado o seu comércio com o nome do santo e pintado um mural gigante com sua imagem, que cobria toda a fachada.

*“‘Entre el cielo y la tierra’ é marrom, branco e azul-celeste. Marrom, a terra. Azul-celeste, o céu. E branco, tudo que ainda ficou por ser feito, porque Gilda deixou muito por fazer nesta vida, morreu muito jovem... Ela sempre disse ‘não quero ir embora com as mãos vazias’, mas não foi embora com as mãos vazias’, porque deixou muito em nós, naqueles que a seguimos, naqueles que a respeitamos e temos fé nela... Por isso [a casa] tem as cortinas celestes e brancas, viu? Porta marrom, como eu prometi a ela... Estou pintando a casa para ela, me faltam muitos detalhes, mas o principal, estou fazendo... No dia em que eu puder aproveitar plenamente essa casa, vou fazer tudo o que prometi... prometi pintar ela na parede, e vou pintar. Agora não posso fazer, mas quando esse momento chegar, minha casa vai ser, e vou chamá-la, ‘a casa de Gilda’, porque não é minha casa, vai ser a **sua** casa, onde todo mundo possa vir, agradecer, pedir, acender sua velinha, rezar para ela... A casa de Gilda para todos.”*

Embora ainda não seja completamente “*de Gilda*”, a casa está marcada por sua presença. No ambiente principal, há uma mesinha baixa, coberta com um pano branco, com uma grande foto de Gilda vestida de azul e duas fotos menores, ao lado de uma imagem de uns 15 cm da Virgem de San Nicolás e dois santinhos, um do Gauchito Gil e outro de São Caetano. Velas consumidas até a metade, uma garrafa de plástico com água benta e algumas fotos de pessoas ocupam o altar. Em uma das paredes, estão pendurados dois pôsteres de Gilda, perfeitamente enquadrados. No dormitório de Carmen, sobre uma cômoda, organizou outro altar, com mais fotos de Gilda, um rosário, um prato para as velas e, além disso, um par de fotos daqueles que tinha “*em oração*”, alguns papeizinhos dobrados que, explicou-me, eram as “*intenções*” das pessoas pelas

⁴⁴ Lembrando que *Entre el Cielo y la Tierra* é o álbum póstumo de Gilda, no qual foi gravada a cumbia “No es mi despedida” cujo conteúdo, muitos supõem, foi premonitório.

quais deveria rezar a Gilda. Como outros seguidores de Gilda, Carmen integra imagens da cantora em sua vida cotidiana, dentro do espaço do lar, de modo que sua imagem está sempre disponível, permitindo que ela interaja com Gilda: converse, reze para ela ou refira-se a ela apenas com um gesto ou com um olhar. Como afirma Mc Dannell (1995:272), os objetos e as imagens religiosas ajudam a estabelecer e manter relações com os santos e criar paisagens que dizem sobre quem eles são no mundo. Nesse caso, as de Gilda são as imagens centrais de seus dois altares, combinadas com outras imagens e fotos de pessoas que Carmem coloca sob sua proteção, reforçando não apenas um tipo de laço com Gilda, mas seu status de rezadora perante qualquer um que entre na sua casa.

Carmem nunca havia prestado muita atenção a Gilda “*escutava ela no rádio, como se escuta qualquer um*”, até o 7 de setembro de 1996, quando estava esperando para ver um programa que assistia regularmente cada domingo à noite

“e o apresentador disse, ‘hoje não faremos o programa, porque Gilda sofreu um acidente e perdeu a vida’. E então passaram a imagem dela. Então, todo o programa foi feito para ela, em homenagem a ela. E eu disse: ‘coitadinha... por que, tão jovem?’ Sabe, como se fosse algo seu! E a partir daí comecei a motivar-me, comecei a comprar os cassetes, os CD...”

Porém, não foi nesse momento que ela começou a rezar para Gilda. Seu interesse levou-a a comprar algumas revistas, suas biografias e seus CDs, até que no verão, alguns meses depois do acidente, teve um sonho:

“eu estava tomando sol e adormeci... no sonho, ela apareceu para mim... e olhei e ela me disse: ‘eu sei que você tem fé em mim... e comigo você vai fazer muito. O único que peço a você é que me eleve. Eleve-me e vou dar a você o que você quiser...’ não sei se o sonho acabou, me sentei e disse ‘isto, não pode ser!’ E fui à rádio! E eu nem conhecia Sergio, não sabia nem quem era... então falei para ele: ‘Poderia falar uns minutinhos com o senhor?’ e falei: ‘tive uma visão, um sonho. Sonhei com Gilda, me pediu para ser elevada... –disse a ele— e como estão por abrir uma bailanta, gostaria de poder pôr ela na bailanta...”

Sergio, seu amigo da rádio, ajudou-a a convencer o dono de fixar um quadro de Gilda de um metro de altura em um lugar de destaque no salão “*e aí estive o quadro, até que no ano passado o dono o roubou e levou para sua casa.*”, explica Carmen, sabendo que esse “roubo” não passará sem conseqüências para o proprietário do baile.

A idéia de “*levar Gilda à bailanta*” foi a interpretação de Carmen ao pedido de Gilda para ser elevada:

“eu pensei que... dizer elevada é colocar ela em algo, onde todo mundo pudesse ver ela, onde todo mundo pudesse adorar ela, onde todo mundo pudesse elogiar ela... Eu entendi assim: ‘Eleve-me’, ou seja, estar em algo onde fosse visível, onde todo mundo visse ela, onde todo mundo sentisse ela. E fiz o que eu prometi, elevá-la, elevei ela em uma bailanta... Daí, comecei a pedir-lhe, a pedir-lhe, a pedir-lhe e tudo o que pedi para ela, tudo me deu. Pedi um lar, meu lar... esta casa, a casa de Gilda. Depois, pedi pelos meninos, pedi por um senhor de Casares que tinha câncer de próstata... davam uma semana de vida para ele. E pus Gilda em seu bolso e disse a ele: “se você tem fé, deixe que seu anjo lhe guie, aqui o tem’. Em uma semana, se levantava da cama. Em um mês, era outra pessoa... Hoje vive em Casares e trabalha no campo, tranqüilamente, são, são, são... e depois, um bebê ... falei por falar: ‘dê 7 beijinhos na testa’ Me saiu assim! E se curou... com a oração de Gilda... a oração de Gilda, serve para curar, qualquer coisa, o que você pedir... (...) e assim, bom, até gravidez! Tenho quatro gravidezes feitas por Gilda! De moças que não podiam ter família e tiveram, sabe?”

A modo de hipótese, sugiro que o sonho-interpretação de Carmen, o pedido de “elevantar” Gilda e o modo como escolheu fazê-lo encontram semelhanças com o relato das aparições da Virgem em San Nicolás⁴⁵, santuário que ela visitou acompanhando uma amiga que devia pagar uma promessa. Em 25 de setembro de 1983, na cidade de San Nicolás de los Arroyos (província de Buenos Aires) começa a aparecer a Virgem frente a “*uma mulher simples, boa esposa e mãe exemplar*”, indica-lhe que há uma imagem sua esquecida no campanário da catedral e exige que se construa um santuário, onde a imagem devia ser instalada para estar entre as pessoas. Gilda aparece para Carmen em um sonho, pede-lhe para ser “*elevada*” e ela colige que isso implica fazer Gilda visível para todos. Nesse sentido, não afirmo que Carmen voluntariamente tentasse copiar o gesto, mas que as idéias que parecem ocorrer-lhe do nada, embora não sejam produto de socializações específicas, nascem, sim, de uma rede de experiências que, não por serem múltiplas e disseminadas, deixam de ter influência em suas performances do sagrado. Carmen não era devota de nenhum santo até “*se iniciar com Gilda*” e, exceto aquela visita ao santuário de San Nicolás, não freqüentava nenhuma

⁴⁵ San Nicolás é, juntamente com Luján, Catamarca e Itatí, um dos principais santuários marianos na Argentina. Em suas aparições, a virgem dá instruções precisas do lugar onde devia ser construído e de como devia ser visto o santuário, que começa a ser erguido em 1985. <http://www.virgen-de-san-nicolas.org>

igreja. Diferentemente de dona Norma, a curandeira cuja trajetória analisa Mazur (2001), Carmen não se dedicava a curar, nem ninguém mais em sua família o havia feito, até que um dia “*le ocorreu*” que podia, e simplesmente começou, aplicando orações e técnicas que não são as tradicionalmente praticadas.⁴⁶

“A mim me ocorreu... a primeira pessoa que curei da dor de dente... que me falou Sergio ‘cure-o, você que sabe’. E eu disse ‘não, eu não sou curandeira’. E o curei com a oração de Gilda, mas nasceu de mim... Eu curo a mal-olhado, curo o enjôo⁴⁷, curo o dente... tudo, o que for, tudo, com a oração de Gilda...”

Nesse sentido e apesar de sua insistência na originalidade de suas idéias, não encontrar em sua trajetória uma aprendizagem formal, uma iniciação mais “tradicional” em um conjunto de conhecimentos delimitado ou de rituais consagrados por alguma casuística, não significa que seus saberes sejam pura invenção. Suas participações esporádicas ou como aparente espectadora em certas práticas devocionais, as revistas esotéricas e os livros de divulgação sobre a vida de Gilda e do Gauchito Gil que leu, os vídeos que viu e a música que escutou colaboraram em uma trama que a sensibiliza sobre sua própria capacidade de curar. Dita sensibilidade, seguindo Desjarlais (1992: 150 e ss.), denota uma maneira particular de ser, dá forma ao modo como uma pessoa sente e se relaciona com o mundo. Isto não significa que Carmen “manipule” as situações vividas ou “copie” os rituais e os gestos de devoção, mas é afetada e transformada na base sensorial de sua experiência, por essas variáveis aparentemente dispersas e desconexas.

⁴⁶ Mazur (2001) e Semán (2000) descrevem algumas dessas técnicas e orações, que variam segundo o mal a tratar. Incluem gestos, imposição de mãos e rituais com velas, água ou plantas, cujo poder protetor passa por sua ingestão ou por sua proximidade (pôr folhas arruda embaixo do travesseiro de uma criança para que não tenha pesadelos, por exemplo)— e orações que têm, segundo Semán (id.:114), origem cristã. Como vemos, Carmen apenas utiliza “a oração de Gilda” para curar todos os males.

⁴⁷ A “*ojeadura*” ou “*mal de ojo*” [mal-olhado] pode ter sintomas diversos (dor de cabeça, febre, enjôos, náuseas, choro nas crianças), porém é sempre produto de fortes sentimentos negativos de outro para o lado de quem o sofre: desejo, inveja ou ódio. O tratamento pode incluir orações, rituais com água ou velas e/ou a imposição de mãos. O “*empacho*” refere a problemas digestivos e costuma ser curado com duas técnicas: ou se massageia as costas do doente, estirando a pele debaixo da cintura (“*tirar el cuerito*”) ou se “*mide el empacho*” utilizando uma fita especial, um centímetro de costura ou até uma gravata, que permita ao curandeiro ao mesmo tempo em que realiza orações mentalmente, ir reduzindo essa medida que simultaneamente diminui a doença. Em ambos os casos tratam-se de enfermidades que atacam a um corpo-mente-espírito indivisível: os sintomas, os tratamentos ou ambos incluem procedimentos que não dizem respeito a um corpo biologizado, nem psicologizado. Não há “sugestão” no mal-olhado, nem medicinas no *empacho* e, sim, a eficácia de orações e técnicas que procuram ordenar um corpo que está em íntima conexão com o mundo onde as forças, as energias e os poderes sobre-humanos não cessam de atuar.

Ao mesmo tempo, embora Carmen não pareça registrá-lo, pois seu relato não o destaca, houve alguém –Sergio, seu amigo da rádio—que a indica como curandeira, reconhecendo-lhe uma capacidade que até então ela não sabia que tinha. Em primeiro lugar, ela começou a ser reconhecida como “*la flaca de Gilda*” [a magra de Gilda] após haver conseguido instalar a mencionada foto no salão de baile. Porém, também havia algo em sua performance corporal que a distinguia e que a assinalou como dotada. Ter “*o olhar forte*” é uma das características que permitem reconhecer quem tem um dom, independentemente de como se comporte.⁴⁸ Nesse sentido, o dom é possuído, mas também deve ser reconhecido pelos demais. Esse reconhecimento não significa que quem a rodeia “acredite” que ela tem o dom, como se pudesse haver falsidade em sua atribuição, mas participar de uma rede onde ela está disponível para ajudar quem Gilda ponha em seu caminho: “*é como se Gilda me mandasse... põe no meu caminho. Aí está [quem precisa], aí estou eu... e me respeitam... Me respeitam, porque onde eu piso, há respeito.*” Como os dons são forças que atuam sobre o mundo visível, tanto para “bem” quanto para “mal”, segundo a vontade de quem os detenha, a noção de respeito completa o reconhecimento do dom.⁴⁹

Porém, além da capacidade “inata” e reconhecida por outros, Carmen viaja a Buenos Aires para visitar Gilda no cemitério e pede-lhe especificamente poder para curar:

“A primeira vez que fui ao túmulo... que foi quando fazia um ano que havia morrido Gilda. Então pus minhas mãos encima do túmulo. E disse a ela, falei com Gilda, e disse: ‘Benzi minhas mãos, para que tudo o que façam estas mãos seja para bem, para sarar, para fazer o bem aos outros. E dá-me muito poder mental. Porque, através de sua oração e do poder mental que você me dê eu posso chegar a muitas vidas...’ e por isso pedi... pedi para que me dê a força, que através de sua oração, eu tivesse poder mental e em minhas mãos. Muito poder mental! Que qualquer coisa que eu peço, em nome dela, se faça.”

Corpo-mente-espírito são indissolúveis e estão em íntima conexão com o sagrado, transcendendo qualquer definição do *self* que se restrinja aos limites do corpo

⁴⁸ Em uma ocasião, o antropólogo Pablo Semán acompanhou-me a uma das reuniões dominicais dos fãs de Gilda no cemitério. Quando se retirou, um deles me perguntou se ele era pai de santo. Surpreendida, respondi que não, mas isso não conformou meu interlocutor, que insistiu sobre o assunto o resto da tarde. Quando, cansada de negar que fosse pai de santo ou curandeiro, perguntei por que supunha isso, respondeu que “*porque parece, pelos olhos...*”.

⁴⁹ Deve ser notado, ademais, que quando Sergio fala pra Carmen que “*ela sabe*” como curar, há um sobreentendido respeito de qual é a capacidade referida: pois se ela é enfermeira, ambos entenderam que do que estavam falando não remetiam a seus conhecimentos profissionais.

ou da consciência. O “*poder mental*” ao qual se refere Carmen dá conta dessa união. É a oração de Gilda recitada com fé e a força que emana através de suas mãos que, combinadas, curam: “*Poder mental para curar, ou seja, que a oração dela tenha a força em minha mente, para chegar ao outro e sará-lo de seu problema...*”

A casa onde vive Carmen é sua, mas é de Gilda. O dom de curar é “inato”, porém depende da benção de Gilda. O sonho obriga-a a responder ao pedido de Gilda, mas a torna conhecida. A disponibilidade total que requer o ofício de curar em nome de Gilda não lhe dá o sustento, mas sim “*respeito*”. Este processo co-consagratório, pelo qual ela, como agente religiosa, divulga e dá provas do poder da cantora⁵⁰ e a partir do qual ela ganha reconhecimento social e prestígio, inscreve Gilda em uma textura diferencial do mundo, a *torna* sagrada, mas também permite a Carmen usufruir legitimamente dessa aura e colocar-se em uma genealogia post-mortem que é também consagratória:

“Porque eu sei que meu caminho com Gilda é o correto. Eu sei que depois de morta vou ser útil para muita gente, como Gilda hoje. Porque eu sei que vou ir com um ser celestial maravilhoso, para continuar vivendo a seu lado e do além continuar fazendo coisas pelos que estão aqui.”

d) Amizade

Como víamos mais acima, a maioria das mensagens depositadas no túmulo de Gilda dividem-se entre pedidos e agradecimentos por favores concedidos. Entre aqueles que pedem, muitos apenas traduzem para a linguagem escrita a relação devocional baseada na tríade pedido-promessa-milagre: detalhando o problema ou simplesmente colocando um nome ou uma lista de nomes, com sua respectiva data de nascimento e o problema a resolver (“*Julián Frías. 23/6/68. Trabalho*”). Nesta seção, analisaremos algumas cartas que possibilitam um encontro pessoal e emotivo com Gilda.⁵¹ A

⁵⁰ Sobre a importância dos agentes religiosos na manutenção e na divulgação dos cultos a santos populares e mortos milagrosos, ver Frigerio e Rivero (2001).

⁵¹ Ao analisar as cartas, não pretendo deduzir de seu tom intimista e pessoal a expressão de uma interioridade que nem sequer é transparente para quem as escreve. Ainda considerando que esse tipo de análise apresenta alguns dos inconvenientes já assinalados para as entrevistas e levando em conta a descontextualização das cartas (podemos inferir o gênero a partir de quem assina ou do uso da primeira pessoa e, em alguns casos, a qual faixa etária corresponde o autor) que nos impedem informar

escritura abre um espaço íntimo que permite a performance de sentimentos que de outra maneira não aflorariam e que vão definir a relação com Gilda em termos de amizade.

Em um conjunto de três cartas, depositadas no cemitério em março de 2002, Carla⁵² escreve para pedir ajuda em vários assuntos e assim coloca a especificidade que ganha sua relação com Gilda:

“Oi amiga! Você sabe muito bem que eu não posso ter amigas pelo que você sabe. Mas me atrevo a escolher você como confidente e amiga, porque eu sei que você passou por muitas coisas e é mãe igual a mim...” (Dezembro de 2001).

Para fim de janeiro, volta a escrever manifestando a importância que a amizade tem para ela:

“Para minha confidente: Você mesma sabe que não sei como começar a escrever, nem me dirigir a você, porque de repente gostaria de dizer para você amiga, e para mim essa palavra amiga significa algo muito forte...”

Após expor seus problemas e pedir ajuda a Gilda, afirma que confia nela *“vou apostar na sua amizade (...) e sei que desde agora minha amiga me ajuda”* (22/ 01/ 02).

Nas cartas não se renega a relação de reciprocidade devocional, pois Carla também pede. Porém, mais importante, Gilda é tratada com uma intimidade amorosa, é considerada uma *“amiga”* e *“confidente”* com a qual se conversa. A linguagem da amizade presente nas cartas, portanto, não é um recurso poético ou estilístico, mas performatiza a especificidade que ganha algo tão geral como a *“fé em Gilda”*.

O destaque que, nas cartas, adquirem os sentimentos, demonstra a preeminência do subjetivo, sublinhando a unicidade dos sentimentos em jogo, da dor privada, dos *“problemas do coração”* que apenas Gilda é capaz de entender. Carla roga pelo alívio de seus pesares, porém o faz de uma forma íntima, definindo então o tipo de laço que a une à Gilda através da reflexividade emotiva que permite a escritura. Não se trata, então, de uma conexão entre um indivíduo e o sagrado, na qual aquele encontra Deus em si

irrefutavelmente sobre a composição demográfica da amostra ou sobre variáveis de outro tipo (nível de escolarização, classe social, composição familiar, etc.), considero que a presença de certas constantes nas missivas permite-nos conhecer matizes importantes na relação devocional, aos quais não poderíamos chegar de outra maneira, posto que a oração e as conversações individuais com Gilda acontecem em um espaço de intimidade ao qual não temos acesso.

⁵² Utilizo, nesses casos, pseudônimos para preservar a intimidade dos autores das missivas. Nessa, como nas seguintes transcrições de cartas e mensagens, respeitei a pontuação original, mas optei por corrigir os erros de ortografia, para que não desviem do motivo principal de análise.

mesmo, mas sim de um laço que é, ao mesmo tempo, subjetivo, romântico e cosmológico.

Dentro da amostra de cartas recolhida, a maior frequência com relação ao motivo do pedido (32%) é relativa às questões de amor, seguida pelos pedidos de harmonia familiar, que muitas vezes incluem os problemas de casais (25%). As cartas apresentam problemas amorosos e esperam encontrar, nos favores de Gilda, uma solução ou ao menos um alívio. Isabel, em uma carta datada de maio de 2002 que deixou no túmulo de Gilda amarrada a um ramo de frésias, conta a Gilda sua dor por haver sido abandonada por seu namorado e assim termina o texto: *“Peço para você porque sei que é a única que pode ajeitar as coisas do coração. NINGUÉM pode fazer isso, só você.”*

Nas conversas informais no cemitério e nas cartas, aparece reiteradamente a idéia de que Gilda *“é especialista”* em assuntos do coração, que conhece mais do assunto não apenas porque consideram que, em vida, ela própria teve uma trajetória amorosa complicada (casou-se jovem, teve dois filhos, separou-se antes dos 30, apaixonou-se pelo tecladista de sua banda, mas nunca conseguiu oficializar totalmente sua relação), e sim porque, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte, ela teve a sensibilidade suficiente para fazer de suas próprias experiências, e das dos outros, canções de amor que são como mensagens de alívio dirigidas a quem as ouve.

A partir de uma série de cinco cartas entregues em 7 de setembro de 2002, podemos inferir alguns dados sobre Lucy e sobre como o laço entre ela e Gilda se estabelece em termos de amizade. As cartas foram escritas entre 25 de janeiro e fins de agosto de 2002, e através delas sabemos que Lucy trabalha em um supermercado, faz grandes esforços para emagrecer e é *“uma moça muito namoradeira.”* Decidi analisar estas cartas porque, além de representarem alguns dos tropos mais recorrentes nas mensagens dirigidas à Gilda, no que diz respeito às negociações próprias da relação devocional (pedido-promessa-milagre), a possibilidade de contar com várias cartas escritas no intervalo de sete meses permite observar as especificidades que, com o tempo, vai adquirindo sua relação com a cantora falecida.

Na primeira carta, Lucy começa afirmando uma fé em Gilda que se baseia no fato de já ter sido agraciada por amostras de seu poder – a *“confiança”* a qual me referia

mais acima: Lucy tem fé porque Gilda “*nunca lhe faltou.*” E dá conta de que, a princípio, a relação se estabelece em termos de reciprocidade devocional:

“Querida Gilda: Só lhe escrevo com minha enorme fé, conto com você para tudo e tudo que sempre pedi você me deu e nunca me faltou, por isso agora preciso de você mais do que nunca porque confio completamente em você e preciso que me ajude. (...) preciso que me ilumine assim como eu vou tentar iluminar você com minhas velas todas as segundas-feiras.”

Em seguida, começa a enumerar seus pedidos:

“Meu primeiro desejo ou pedido é que me ajude a perder peso e se perco peso até que eu me sinta bem comigo mesma eu lhe juro que se viajo antes de abril, eu prometo cortar o cabelo até os ombros e levá-lo para o seu túmulo como agradecimento.”

Pela terceira missiva, datada de 27 de março, sabemos que Gilda a favoreceu em seu pedido e que Lucy cortou o cabelo e que esperava “*levar meu cabelo até onde você está como amostra de amizade e carinho.*”⁵³ Em todas as cartas, Lucy conta para Gilda suas desventuras amorosas, ainda que sem abundância de detalhes, pois considera que ela, que a observa permanentemente e com quem conversa toda noite, já conhece as vicissitudes de sua vida:

“... só sei que quero que quando volte a ficar apaixonada quero que seja de verdade e que dure e sobretudo que ele me ame assim como acredito que vou amar ele, só sei ‘Gilda’ que queria que as pessoas que quando eu quis elas e elas me rejeitaram se arrependam muito que um dia sofram como eu sofri derramando tantas lágrimas por elas.” (25 de janeiro de 2002)

“Escrevo para você principalmente para contar que gosto muito de um rapaz. Se chama Juan Carlos Torres. Sei que ele gosta da Joanna e só você pode me ajudar a não sofrer como da última vez com Panchi. Sei que agora estou um pouco confusa e não sei distinguir o amor do desejo, mas me ajude para que ele seja meu e que ame apenas eu. Eu dou para você o que me pedir e me ajude a não errar POR FAVOR! Sei que você já se apaixonou também e quis alguém com loucura e queria que fosse só para você e não sei se foi mas acho que sim e certamente foi precioso e se não, você sofreu muito e de qualquer forma entende, sei que me entende!! (...) Me guie para fazer o que é certo para que ele olhe pra mim prometo comprar uma camiseta com sua foto e estampar OBRIGADO POR ME OUVIR!” (27 de março de 2002)

⁵³ Román & Soria (1989: 360) afirmam a importância da entrega de “oferendas de cabelo” devido ao tempo necessário para obter essa oferenda e ao valor que o cabelo tem para a estética feminina.

“Me ajude! No amor. Você sabe o que estou falando, estou falando de ‘Juan Carlos Torres’ sei que quero ele só pra mim. Se você tem que fazer o que tenha que fazer, faça e eu vou lhe agradecer toda minha vida. Não quero sofrer mais a partir deste dia 13/04/02 sei que vai me escutar. (...) Você é uma de minhas melhores amigas e tudo o que você fez por mim eu vou agradecer toda vida. Pouco a pouco eu sei que você vai me ajudar. (...) Gilda: peço que você me ajude no amor. Se na sua curta vida você sofreu no amor você vai me compreender. Sofri bastante e espero seu sinal.” (13 de abril de 2002)

O amor, aquilo que para os “indivíduos modernos” é considerado uma moção subjetiva fundamentada na particularidade psíquica e irredutível da razão, é diferente ao que Lucy e outras mulheres propõem nas cartas dirigidas à Gilda. Nas cartas, aparece um amor exercido por um sujeito individualizado que é incluído em uma trama que o envolve e o atravessa, da qual as forças divinas – que asseguram, facilitam ou propiciam tudo aquilo que, a partir do ponto de vista anterior, fica sujeito ao acaso ou à capacidade de sedução – também fazem parte. Neste sentido, tanto Lucy, como outras mulheres, solicita a ajuda de Gilda para obter o homem desejado, apelando para sua ação sobre a vontade do outro – ou, ainda, da própria, pois muitas das mulheres também pedem ajuda para esquecer ou deixar de querer a quem sentem que não merece ou não corresponde ao amor.

Mas Lucy não está realmente segura de que seu sentimento por Juan Carlos Torres seja amor e não se preocupa em apresentar como moralmente aceitável esse sentimento em suas cartas. O perfil ético de sua demanda não se vincula com as figuras clássicas da moralidade católica: não há renúncia, nem sacrifício, nem doação pessoal. Não afirma a persistência de seu sentimento nem uma origem nobre do mesmo, pelo contrário, muda quatro vezes de objeto e admite que talvez se trate apenas de “*desejo*”.

Lucy, que sempre sofreu por amor, apresenta-se como credora – e não como merecedora – em uma ordem cosmológica na qual Gilda pode atuar: é por isso que pede dor para aqueles que a fizeram sofrer, mas exige também o amor do homem que ela escolheu para que a justiça seja feita. Assim, os desejos “egoístas” de Lucy são integrados a uma configuração mais ampla, uma ordem que regula os acontecimentos cujo equilíbrio está baseado na idéia de “justiça” tal como vimos mais acima, mas também de felicidade individual. É importante, então, resgatar neste ponto tanto a irrupção de uma norma do individualismo – a felicidade pessoal – em um horizonte cosmológico, como o fato de ser Gilda, e não a Virgem Maria, Jesus ou outro santo católico, quem possibilita construí-la e legitimá-la. Sugiro que é a peculiaridade da

relação devocional que algumas mulheres estabelecem com Gilda em termos de amizade a que permite a introdução de desejos individuais, egoístas, sem outra justificativa que o próprio desejo – ou até a “*capricho*” – em uma configuração global que a literatura sobre setores populares caracterizou como holista e relacional.

Diferentemente de mensagens ou bilhetes com pedidos, as cartas estão sempre assinadas por uma única pessoa e relatam problemas pessoais. Gilda conhece tais problemas melhor do que ninguém, pois além de lhe escreverem, os devotos conversam com ela e se sabem constantemente protegidos por seu olhar. Através de uma linguagem intimista, as cartas dão conta de um contato pessoal constante e de um esforço de singularização que passa pela busca de reconhecimento da unicidade da dor que padece aquele que escreve pedindo ajuda. Ainda quando se apela para a comunicação de experiências para propiciar a vontade de Gilda, não existe um desejo fusional nesta busca de singularização, como afirma Coelho (1999), nem se enfatiza uma identificação com Gilda enquanto modelo a imitar. A recorrência de menções do tipo “*você sofreu tanto quanto eu*” ou “*você foi feliz com seu companheiro*”, aparecem como um modo de comover a cantora – “*então você vai me entender*” – pois a assimetria entre Gilda e quem a segue nunca é negada, já que é constitutiva da relação: alguém como eles é um morto milagroso.

Gilda passa a fazer parte da vida destas mulheres, como amiga, como uma confidente com quem se compartilham os sonhos e as aflições e é referida nas cartas com termos que denotam uma relação próxima, marcada pelo carinho: “*princesinha*”, “*neguinha*”, “*minha fiel amiga*”, “*a única que sabe tudo de mim*”. É também alguém que amou e que sofreu por amor, portanto pode entender a dor de outra mulher ou seu desejo de felicidade a dois: daí que, como Lucy, muitas mulheres apelam a Gilda porque “*melhor do que ninguém*” poderá entendê-las, mostrar-lhes o caminho a seguir ou facilitá-lo para elas. Neste sentido, a amizade estabelecida com Gilda é definida pela solidariedade de gênero, por uma certa cumplicidade que permite às mulheres, em suas cartas, contar infidelidades ou exigir o desejo de um homem ao qual não estão seguras de amar. Desse modo, não é que a devota se identifique com Gilda ou procure imitá-la, mas sim que apele à possibilidade de que Gilda se coloque no lugar de quem roga para que atenda o seu pedido.

A humanidade de Gilda possibilita um vínculo que tem nas experiências comuns, não apenas de sofrimento, mas também de amor e felicidade, o fundamento para que as súplicas sejam ouvidas. Neste sentido, é importante enfatizar que os pedidos não se limitam apenas à cessação do sofrimento – o qual, como vimos, devolve o equilíbrio à ordem cosmológica quebrada pela irrupção de um problema de saúde, de dinheiro ou de amor. Lucy, como muitos outros dos seguidores de Gilda, pedem mais que a ausência da dor: querem ser felizes e a busca da felicidade requer a colaboração de Gilda para sua consecução.

Vemos então que o laço de amizade estabelecido com Gilda se estabelece a possibilidade de uma relação horizontal na comunhão de experiências. Ao mesmo tempo, as definições de amizade baseiam-se em moralidades diferentes: as mulheres que escrevem para Gilda não apenas não pedem perdão por seus desejos “non sanctos”, mas também esperam que seja justamente a partir deles que Gilda as entenda melhor. Ela é uma amiga, uma “companheira invisível” com a qual se estabelece uma relação de “amizade, inspiração e proteção” (BROWN, 1981:50) e que denota um tipo específico de sensibilidade religiosa. Não é qualquer santo que é possível tratar com tanta confiança. E se muitas vezes as devotas apelam, para obter sua ajuda, à “condição feminina” da Virgem Maria, à dor e ao sofrimento que por ser mulheres padecem, dificilmente se observa um trato tão “horizontal” como o que é dedicado à Gilda.⁵⁴

⁵⁴ Durante minha graduação e mestrado, realizei trabalho de campo nos principais santuários marianos da Argentina. Nem sequer no caso da Virgem de Itatí, considerada mais “alegre” e “festeira” que a “austera”, “tediosa” e “ciumenta” Virgem de Luján, observei que a devoção tinha traços de amizade. Ainda nos casos em que se “castigava” a imagem doméstica por não cumprir algum pedido ou para forçá-la a fazê-lo – escondendo-a da vista de todos, tirando-lhe os adornos, colocando-a de rosto virado para a parede – havia um laço do tipo que estou afirmando para o caso de Gilda.

Capítulo 2

“Sua morte não é ausência, mas um câmbio de presença”¹

Fãs de uma cantora morta? Fãs que deixam ex-votos? Fãs que se reúnem semanalmente em torno de seu túmulo? Fãs que se negam a identificarem-se como devotos, mas ainda assim solicitam milagres e pagam promessas? Os fãs de Gilda tendem a comportarem-se de modos demasiado díspares aos modelos teoricamente preestabelecidos para o fanatismo e pareceriam atuar de uma maneira muito similar aos devotos que vimos no capítulo anterior. Apesar de que o caso particular de Gilda poderia levar-nos facilmente a deslizes desse tipo, proponho que, ao contrário do sugerido por alguns autores (DI LEO, 2003; SKARTVEIT, 2004; SEGRÉ s/d), fã e devoto não são sinônimos intercambiáveis, nem um metáfora do outro: as diferenças entre ambos termos devem ser consideradas, pois para os nativos representam categorias utilizadas em contextos e tempos diferentes.

Minha intenção, então, foi levar a sério a diferenciação nativa entre fã e devoto. Distinção que, durante muito tempo, me parecia carecer de sentido. Espero poder transmitir aqui a inquietude que me provocava essa falta de limites claros e funções específicas entre fanatismo e devoção que caracteriza o caso de Gilda. E ao mesmo tempo, mostrar como algumas pessoas que identificam a si mesmas como fãs, através de diversas práticas alheias à esfera da religião, colaboram no processo de consagração da cantora.

¹ Frase elaborada pelos fãs, que ilustra algumas bandeiras, adesivos e santinhos de Gilda.

I- Os fãs no cemitério

A primeira vez que me encontrei com os fãs de Gilda, no início de março de 2002, chovia torrencialmente. Havia decidido começar minha pesquisa pelo cemitério de Chacarita, onde sabia que costumavam reunirem-se os clubes de fãs, porém aquele dia duvidei bastante antes de ir: pensei que com aquele clima seria difícil encontrar alguém junto à sepultura da cantora. Por volta das quatro da tarde cheguei na Chacarita. Tinha viajado em um metrô muito vazio por se tratar de um sábado à tarde. Desci na estação Lacroze, dentro da estação de trens de mesmo nome, enfrente ao cemitério. Nunca havia estado ali antes. A entrada com colunas brancas e atrás dela, as siluetas dos mausoléus recortando-se na paisagem cinzenta me deram vontade de retroceder sobre meus passos e voltar outro dia. Mesmo assim, me enchi de coragem e subi as escadas da entrada, quase sem olhar para os lados. Uma vez transposto o hall, me arrependi de não haver levado a localização exata da sepultura de Gilda: os escritórios estavam fechados e não se via nenhum empregado circulando sob a chuva insistente daquele sábado. Tampouco me atrevia a interromper o passo apressado dos poucos visitantes que, supus, estavam ali por seus próprios mortos. Não demoraria muito em começar a perceber que o cemitério albergava outras possibilidades, além da de espaço limiar (e potencialmente poluidor) de dor, de luto e de morte.

Sem pensar demasiado, tomei impulso e caminhei para a direita. Orientada por um funcionário, que encontrei sentado na porta de um dos prédios administrativos do cemitério, cheguei à galeria 24. Trata-se de um pavilhão de cor verde acinzentado, de dois andares e uns 150 metros de comprimento, atravessado por corredores onde se encontram, frente a frente, 4 fileiras de nichos com portas de mármore. Deparada com a enorme quantidade de túmulos, pensei que não era uma boa idéia procurar uma por uma, assim perguntei a um jovem que estava na galeria, apoiado sobre uma mesa de cimento, em uma espécie de sacada que dava para o exterior se sabia onde estava Gilda. O rapaz, que vestia uma camiseta amarelo vibrante –segundo registrei em meu diário de

campo, impressionada porque essa era a primeira cor chamativa que via naquele lugar² – era Ariel, membro do fã-clube *Los Guardianes de Gilda* [Os Guardiões de Gilda]. Comentei que era minha primeira vez ali e ele, gentilmente, me mostrou o túmulo de Gilda, o de Mariel, sua filha (logo ao lado) e o de Isabel, sua mãe (em frente, mais abaixo). O túmulo da mãe tinha umas quantas flores artificiais. E entre o de Gilda e o de sua filha, dezenas de flores –algumas frescas, outras secas, algumas murchando. Pendurados em um arame, que alguém havia instalado para sustentar os ramos, havia uma dezena de rosários de plástico de várias cores. Uma pequena caixa forrada, sobre a porta do nicho de Mariel, ostentava um cartaz escrito com cuidadosas letras de imprensa: “*Deixe sua carta para Gilda que a levamos ao santuário. Clube de fãs `No me arrepiento de este amor`”* e continha pelo menos seis cartas. Sobre a porta do túmulo de Gilda, várias placas de agradecimento, santinhos e mensagens escritas à mão, pedindo pela vitória do Boca, pela saúde, para “*ser feliz*”. Uma dúzia de bilhetinhos dobrados estavam inseridos nas fendas da porta de mármore. Supus, e mais tarde confirmei, que eram mensagens para Gilda e que, com alguma habilidade, era possível introduzi-los até dentro do túmulo, para que ficassem com ela.

Ariel, que naquele momento tinha 22 anos, havia deixado-me sozinha no corredor dos túmulos e havia voltado a sentar-se na mesa de cimento. Após alguns minutos, aproximei-me e pusemo-nos a conversar. Contou que ia ao cemitério todo sábado depois do meio-dia, que trabalhava como entregador de uma empresa de correios, que gostava de ir dançar no *Fantástico*, uma conhecida casa de cumbia que se encontra em Almagro, o bairro onde vive com sua mãe e seu pai, no edifício em que este é zelador. Comentou que o fã-clube, que já foi muito “*famoso*”, havia diminuído suas filas depois do incidente com a mãe de Santo Biassatti³, que Flavia, a presidenta,

² Minhas percepções sobre as cores do cemitério foram mudando à medida que me familiarizava com o cemitério que, fui notando pouco a pouco, sem chegar a ser um carnaval, estava muito distante do tétrico cinza que, pra mim, homogeneizava aquele espaço.

³ Como já foi mencionado na Introdução, o “escândalo” começou quando foi noticiado que Haydee Biassati – mãe de um dos jornalistas mais notórios do meio (porque era o rosto do noticiário do meio-dia e da meia-noite de um dos canais mais importantes da Argentina, várias vezes premiado e reconhecido por sua seriedade e confiabilidade) era devota de Gilda. Esse fato, para os meios que divulgaram a notícia, foi apresentado como vergonhoso para o filho, pois esse fanatismo representava o oposto da imagem televisiva do filho. A isso seguiu a notícia de que a mulher, de 80 anos, estava namorando Eduardo Arrieta, o então presidente do fã-clube *Los Guardianes de Gilda*, quarenta anos mais novo. Ambos apareceram em programas de variedades, de ampla difusão, falando de seu romance, o que gerou uma polêmica, nesses mesmos programas, sobre a “veracidade” do afeto entre ambos. O ponto culminante da história foi uma câmera escondida, preparada por um de ditos programas, que contou com

não ia muito seguido porque seu marido estava doente, e que estavam pensando em organizar uma coleta para levar alimentos para as pessoas que viviam nas proximidades do santuário, em Entre Ríos, como haviam feito em outras oportunidades.

Nancy e Marcelo chegaram mais tarde e Cacho, funcionário do cemitério e também membro do fã-club, somou-se à roda. Nancy, além de bonita, é uma mujer muito chamativa: a amplitude de seus gestos, a seguridade ao andar com seus saltos altos, a maquiagem, o perfume notório e as roupas ajustadas que marcavam uma silueta generosa teriam-na evidenciado em qualquer lugar, e mais ainda, pensei, no cemitério. Com 26 anos, tinha duas filhas pequenas, às quais seus pais cuidavam enquanto ela saía com suas amigas ou sua irmã para “*seguir*” –ir em todos os bailes em que tocasse— uma banda de cumbia formada por jovens rapazes. Marcelo, de aproximadamente 30, era o companheiro habitual de saídas noturnas de Ariel. Não trabalhava em nada – embora muitos intuissem a origem de suas rendas⁴– vivia com sua irmã e a família dela em um bairro perto do cemitério. Cacho, de uns 50 anos, trabalha meio dia no cemitério, realizando tarefas de manutenção. Seu “*verdadero trabajo*” – assim definido por ele tanto porque é sua maior fonte de renda quanto pelo esforço físico que demanda—é em um hospital público do bairro de Palermo, onde tabalha na lavanderia. Vive com sua mãe viúva, na casa da família em Lomas de Zamora (Grande Buenos Aires), e não se casou, pois, segundo ele, a mulher pela qual está apaixonado não lhe dá atenção, embora goste dele “*como amigo*”. Oscar, a quem apelidaram Toty porque o achavam parecido ao ex-par de Gilda, Pedro e Pablito não foram ao cemitério naquela tarde⁵. A conversa

a ajuda de Flavia (agora presidenta do referido fã-club) para “desmascarar” as verdadeiras intenções de Arrieta: tirar dinheiro da mulher e aproveitar a exposição de seu caso para obter benefícios.

⁴ Os comentários sobre a possibilidade de que Marcelo obtivesse suas rendas do roubo eram recorrentes, assim como as suspeitas de que levasse alguns dos ex-votos deixados no túmulo de Gilda. Porém, foi Ariel quem, ao repreendê-lo, esclareceu as considerações de valor insinuadas em ditos comentários: chamou-o de “*rasteiro*” [arrastado] por ter pego uma bicicleta que alguém havia deixado sem cadeado na porta de uma casa. As críticas, então, não consideravam (ou não consideravam *totalmente*) ilegítimo o roubo em si, mas realizado sem risco, como o furto por descuido ou de um morto. Aprofundarei esse argumento no próximo capítulo.

⁵ Pablo tem 31 anos e é portador de Síndrome de Down. Vive no barrio de La Boca com sua mãe e sustenta seu lar, principalmente, a partir da venda de santinhos de Gilda no cemitério e da mendicidade. Embora algumas vezes se fizessem comentários sobre a sua saúde –especialmente antes das viagens ao santuário, pois já havia tido ataques de epilepsia — nunca escutei, entre os fãs, qualquer comentário sobre sua condição de deficiente. Pedro tem cerca de 50 anos, é viúvo e vive em Lanús, onde trabalha como zelador de um edifício. “Toty”, de uns 40 anos, é motorista de longa data e vive com sua mulher e três filhos em José C.Paz (Grande Buenos Aires).

encaminhou-se para assuntos pessoais, a saída no fim de semana anterior, os planos para aquela noite e fofocas sobre amigos em comum. Ariel ou Cacho interrompiam a conversação, de vez em quando, para guiar as pessoas que, como eu, visitavam Gilda pela primeira vez naquele sábado de chuva.

No dia seguinte, voltei. Estava mais chuvoso e mais frio que na tarde anterior, porém sabia, por comentários de Cacho, que aos domingos reunia-se “*o outro fã-clube*”. Ao subir as escadas para o primeiro andar, onde se encontra Gilda, deparei-me com uma mulher de uns 50 anos, de longos cabelos tingidos de loiro e muito maquiada, sentada sobre a mesa de cimento, comendo uma maçã, que descascava e cortava cuidadosamente com uma faca, deixando as cascas em um saquinho de plástico. Era María Inés. Perguntei-lhe se era fã de Gilda e, supondo que era a primeira vez que ia, mostrou-me a sepultura de Gilda, a de sua filha e a de sua mãe, como Ariel havia feito no dia anterior. Em seguida, anunciou-me que começaria a “*arrumar*” o túmulo, pois como estava oculto atrás de numerosos ramos de flores “*as pessoas não iam encontrar*”. María Inés aceitou a ajuda que ofereci e, em cima da escadinha que fica apoiada contra os túmulos, para que os visitantes possam subir e “*tocar Gilda*”, começou a passar-me os ramos que ia retirando do suporte de arame. Indicou-me que separasse as frescas das murchas, que reservasse os pedaços de barbante com o qual estavam amarradas para poder fazer novos ramos, que descartasse a folhagem que tinha esporos porque facilitam a putrefação das flores e ensinou-me a armar os ramos, reunindo flores deixadas por diferentes pessoas. Naquela tarde, aprendi que, se houvesse diversas flores entre as quais escolher, para Gilda tinha que colocar rosas ou frésias, porque eram as que ela preferia, ou jasmims, porque perfumavam sua sepultura. As demais flores frescas iam no túmulo de sua filha, imediatamente ao lado, as secas e as de plástico, para a mãe. Estávamos dedicadas a isso, quando chegou Claudio que, antes de se aproximar de nós, saudou a Gilda, a Mariel e a Isabel beijando as portas de mármore atrás das que se encontravam os corpos das três mulheres e pendurou contra uma grade a bandeira de *No me arrepiento de este Amor*, o fã-clube que preside. María Inés, apontando-me, informou a Claudio que era a primeira vez que ia ao cemitério, que devia explicar-me “*as coisas do fã-clube*”.

Os fã-clubes de Gilda têm uma espécie de quadro diretivo que conta com um presidente e um vice-presidente, podendo incluir também secretários e vogais, além dos

participantes sem cargos específicos. A figura de maior destaque é a do presidente quem pode falar em nome dos fãs, assume a maioria das responsabilidades (como a administração do dinheiro que é reunido para as viagens ou a custódia dos ex-votos e cartas até serem levadas ao santuário) e tem autoridade para tomar decisões sobre as atividades do grupo e aplicar sanções aos membros.⁶ Os grupos, exceto pelo reconhecimento da gravadora, que lhes concedia alguns benefícios (como entrar gratuitamente nos bailes onde Gilda tocava ou o acesso gratuito a material de divulgação), não têm nenhum estatuto legal nem um regulamento interno, embora existam, sim, regras tácitas de comportamento.

Um pouco mais tarde, chegaram Martín e Laura. Martín, de 25 anos, vive com sua mãe e irmãos em Moreno (na Grande Buenos Aires, a umas duas horas de viagem do cemitério, combinando ônibus e trem) e estuda para ser mecânico. Por toda definição de *status* social, Laura diz que é “*separada*” – e nesse ponto, unido ao fato de que ambas nasceram no mesmo ano com um mês exato de diferença, centra sua relação com Gilda—vive em um apartamento no mesmo terreno que seus pais em Caseros (Grande Buenos Aires) e transita por várias profissões, segundo quem seja o interlocutor ou o último curso que tenha feito ou ainda a necessidade econômica do momento, enumerando entre suas profissões a de locutora, astróloga, maquiadora profissional, escritora, artesã, vendedora por catálogo, jornalista ou dona de casa.

Claudio queixou-se, e nos domingos subseqüentes eu ouviria isso várias vezes, porque cada vez compareciam menos fãs ao cemitério: Melina aparecia uma vez por mês, às vezes menos, porque estava terminando o secundário e devia estudar. Paula somente ia se o fizesse Melina. Nicolás, sempre presente aos dias 7, não costumava comparecer aos fins de semana.⁷ Outros como Andrea, Juan Pablo, Norma ou Javier

⁶ A tensão entre hierarquia e *communitas* verifica-se no seguinte esclarecimento de Claudio, perante os comentários que surgiram depois de uma entrevista jornalística em que ele, enquanto presidente do fã-club, havia dominado a conversa, interrompendo e esclarecendo o que considerava conceitos confusos ou equivocados de outros fãs: “*O importante é que todos participemos, não que um seja mais do que o outro, ninguém é mais do que ninguém. O que me interessa é que participem todos e que nos ajudemos entre todos... o fã-club é nosso!*”

⁷ Melina tem 21 anos, vive com seus pais e seu irmão mais velho em um edifício em Palomar (Grande Buenos Aires) e acaba de terminar o secundário. Matriculou-se na Universidad de Buenos Aires na área de Trabalho Social e em um curso de inglês, empreendimentos aos que renunciou quando acreditou estar grávida, mas não voltou a retomar seus estudos. Nicolás, de 25, trabalha como distribuidor de soda e vive em uma favela em Avellaneda (Grande Buenos Aires) com sua mãe e irmãos.

agora tinham ocupações domésticas ou laborais que lhes impediam de dedicar seus finais de semana ao fã-clube, como antes. Dado que era “nova”, Martín passou-me dois dos livros dedicados a contar a história de Gilda, o de Pumar e o de Gherardi, que, bem conservados e forrados com plástico transparente, havia levado para “*uma jornalista*”⁸ que tinha combinado visitá-los naquela tarde e que, no fim, não foi. Laura, que usava um pequeno relicário pendurado do pescoço, com a foto de Gilda, mostrou-me sua pasta de recortes, elogiando a beleza de Gilda em alguma das fotos e passando rapidamente, com um gesto de pudor, as páginas que continham desenhos e poemas que ela havia feito. Em seguida, preocuparam-se em saber minha idade, meu estado civil, o lugar onde eu morava, se saía para dançar, se tinha todos os discos de Gilda ou outras “*coisas dela*”.

Chamou-me atenção a familiaridade com que se moviam pelo cemitério. Sabiam onde Cacho deixava uma vassoura para varrer as folhas e pétalas que haviam caído do túmulo, conseguiam entrar antes da hora de abertura e sair depois de fechar porque os guardas os conheciam, podiam indicar os lugares onde se encontravam outros mortos famosos e contavam anedotas sobre outros usos das instalações: Cacho facilitava água quente para o mate, Claudio dormia ali quando voltava dos bailes, muitos tinham encontros amorosos, porém somente “*alguns*” – nunca eles— mantinham ali relações sexuais. Começava a descobrir que a utilização que os fãs faziam do espaço no cemitério estava muito distante de sua função principal –o resguardo dos corpos. Como me diria Melina, tempos mais tarde, “*para nós, ir ao cemitério é como ir a uma praça... é um lugar como qualquer outro*” e, nesse sentido, podia ser oportuno por suas práticas e marcas específicas. No entanto, apesar de suas afirmações, o cemitério, ao contrário, **não** é “*um lugar como qualquer outro*” e isso se evidencia tanto através do humor – com constantes piadas sobre os odores que impregnam o ambiente, especialmente no verão, os detritos que escapam dos túmulos, anedotas sobre descobertas abstrusas que alguém fez e, inclusive, brincadeiras sobre a possibilidade de comer os restos humanos que ali se encontram— quando alguma morte próxima atualiza a percepção de que o cemitério é *também* um lugar de dor e de tristeza, faz com que se afastem dali por um tempo. Ao mesmo tempo, o fato de que os restos de Gilda descansem em um túmulo e

⁸ Mais tarde soube que essa “jornalista” era uma antropóloga norueguesa que estava fazendo o trabalho de campo para sua tese de mestrado.

não em um mausoléu, limita as atividades que os fãs podem realizar. Dado que devem “*respeito*” aos demais mortos e a seus parentes, constantemente controlam seus gestos e suas brincadeiras e repreendem-se quando as vozes e as risadas começam a elevar de volume. Nem sequer quando comemoram os aniversários de morte e de nascimento de Gilda escutam música no lugar, nem estendem a decoração além das paredes contíguas ao túmulo, pois foram expressamente proibidos pela administração do cemitério⁹. Essas limitações têm a ver, considero, com o fato de Gilda não ser de interesse e importância, nem como expoente da música popular valorizada pelas políticas de Patrimônio Cultural da Cidade –como Gardel– nem como figura central de uma devoção popular “tradicional” legítima –ela não era curandeira, como a Hermana Irma ou a Madre María, também cultuadas em Chacarita.

Sem grandes variações, durante os dois anos de trabalho de campo, as atividades regulares de ambos fã-clubes foram as que observei nessas primeiras duas tardes chuvosas: conversar, às vezes compartilhando os biscoitos, o mate ou o refrigerante que alguém levasse, arrumar as flores, recolher as cartas e os ex-votos, orientar os recém-chegados, “*fazer companhia a Gilda*”. Os *Guardianes* [Guardiões], por exemplo, apenas ficam ali conversando, respondem às perguntas dos visitantes que comparecem pela primeira vez, mostrando-lhes os túmulos e algumas vezes organizam viagens ao santuário, mas somente para os membros do fã-clubes e seus amigos mais íntimos. Os de *No me Arrepiento*, também, “*preparam*” os túmulos, atividade que inclui, além da reciclagem das flores, limpar as tampas de mármore (que geralmente apresentam mensagens para Gilda), colar as plaquinhas de ação de graças novas ou as que se caem, varrer o corredor onde estão as sepulturas e até pintar as paredes lindeiras com tinta que eles mesmos compram para mantê-las limpas. Encarregam-se, também, de decorar o local para os aniversários de nascimento e de morte, editam uma revista

⁹ Além das limitações específicas do espaço onde está depositada Gilda, os fãs consideram que todas essas limitações a suas atividades são discriminatórias: enquanto os *gardelianos* podem comemorar no 24 de junho com música, canto e baile em torno do mausoléu de Gardel e os devotos da Hermana Irma visitam às dúzias a sua, realizando rezas e sessões de *descarrego* nos dias 17 de cada mês, “*e sujam tudo, porque se sentam em qualquer lado, comem, sujam o banheiro*”, queixar-se-á Chuck, os fãs de Gilda são severamente controlados pelos guardas e pelos zelador e se têm permissão para fixar pôsteres e cartazes sobre as paredes internas contíguas ao túmulo, foram expressamente proibidos de pendurar bandeiras ou qualquer outro adorno na parte exterior ou cartazes indicativos que, em 7 de setembro, orientassem os recém-chegados sobre como ir até o túmulo de Gilda.

com informação sobre Gilda para o 7 de setembro, que entregam gratuitamente aos visitantes, e organizam viagens ao santuário uma ou duas vezes por ano, nas quais Claudio deixa as sacolas com cartas e ex-votos que os visitantes depositam no túmulo.

Numerosos clubes de fãs foram formados, antes e depois da morte de Gilda.¹⁰ Alguns deles se diluíram com o passar do tempo (como “*Ámame Suavecito*”¹¹), outros se fragmentaram, sofreram divisões (“*Gilda un amor verdadero*” surgiu em 2002, da mão do ex-vice-presidente de “*No me arrepiento de este amor*”) e outros mudaram de forma, como é o caso de “*No es mi despedida*” que, formado em abril de 1997, transformou-se na Fundação e refeitório infantil “*Los corazoncitos de Gilda*”. Este funciona, desde abril de 1998, em uma casa cedida pela então presidenta do fã-club, Laura Maresca¹², em Beccar, distrito de San Isidro, zona Norte da Grande Buenos Aires e serve, de segunda a sexta-feira, merenda e janta a cerca de 40 crianças de favelas vizinhas. As atividades cotidianas que os fãs realizam ali, pouco têm a ver com as que são consideradas habituais nos demais clubes e estão longe de girar apenas em torno de Gilda. O refeitório tornou-se um núcleo de convergência que define os limites do bairro em termos, não geográficos, mas das pessoas que ali se reúnem, transformando-se em um centro comunitário em um sentido amplo: além de alimentação e, eventualmente, apoio escolar às crianças de duas vilas próximas, três vezes por semana, funcionava o

¹⁰ Aqui vou referir somente a clubes de fãs de Buenos Aires (Capital e arredores), pois embora tenha registro da existência de outros grupos em Santa Cruz, Tucumán, Santa Fe e na província de Buenos Aires, é somente com os primeiros que pude ter contato durante meu trabalho de campo.

¹¹ A maioria dos clubes de fãs adotam como nome o título de alguma canção de Gilda que lhes resulta significativo, como nesse caso ou no caso de “*No me arrepiento de este amor*”, “*No es mi despedida*”, “*Corazón Valiente*”, “*No te quedes afuera*” [Não fica de fora] ou “*Paisaje*” [Paisagem].

¹² Laura Maresca teve grande visibilidade na mídia como presidenta do fã-club *No es mi despedida* que, segundo seu relato, chegou a ter 300 inscritos em todo o país e da Fundação e refeitório *Los Corazoncitos de Gilda*. Conheceu Gilda pessoalmente e desde então a admirava. Teve um programa dedicado à música tropical em uma FM de bairro durante 7 anos, pelo qual recebeu um prêmio do selo *Leader*, e promoveu o programa do fã-club na mesma rádio durante outros três. Foi convidada para alguns programas de TV (inclusive o da apresentadora Susana Giménez, em horário nobre) e de rádio (contando o de Mirtha Legrand na Radio Mitre) para falar das atividades do refeitório e fizeram pelo menos duas reportagens, em revistas populares, sobre sua “devoção” a Gilda. Quando a conheci, Laura tinha por volta de 50 anos e estava feliz porque, “*gracias a Gilda*”, não tinha perdido o cabelo por causa da radioterapia para combater um câncer de mama que a afligia— e o tinha, tingido de loiro, em diversos penteados. Lamentavelmente, Laura faleceu 15 dias depois do começo de meu trabalho de campo, em um acidente de trânsito.

núcleo “Gilda” do *Club del Trueque*¹³ [Clube da Permuta] e recebem a ajuda de comerciantes e vizinhos do bairro para complementar as insuficientes sacolas de comida entregues pelo governo municipal, apesar do prefeito ser o “*padrinho*” do lugar. Segundo quem se encarrega hoje do refeitório, o clube de fãs deixou de funcionar como tal “*porque as pessoas não têm dinheiro nem para o ônibus*” e “*porque o refeitório dá trabalho. Vieram uma, duas vezes e não vieram mais*”, por isso as reuniões mensais foram suspensas e é o refeitório que funciona como congregador de alguns dos fãs que vivem nas proximidades.

Reunir-se, com chuva ou com sol, cada fim de semana no cemitério, dedicar horas de trabalho voluntário em um refeitório infantil, colecionar centenas de páginas de revistas, fotos e recordações em álbuns, gastar dinheiro que se custa ganhar em CDs ou *merchandising*,¹⁴ pedir o dia no trabalho para honrar Gilda no aniversário de sua morte ou ceder o dinheiro que serviria para comprar os tênis da filha para alugar um ônibus para viajar ao santuário são gestos que, tomados às vezes como sacrifício, como um dever, como “*o que tem que ser feito*”, são valorizados na maioria dos clubes de fãs.¹⁵

¹³ A experiência do núcleo “Gilda” não resistiu a morte de Laura Maresca, dissolvendo-se dois meses depois de iniciado. Os Clubes del Trueque [Clubes da Permuta] funcionam gerando redes de “núcleos” inscritos e autorizados pela Rede que congregam “prosumidores” (produtores + consumidores) associados à mesma, que intercambiam bens (desde alimentos, roupas, produtos de higiene, até computadores e móveis) e serviços (desde encanadores e pedreiros até professoras de inglês, médicos e psicólogos). A Red Global del Trueque [Rede Global da Permuta] (RGT), fundada por Rubén Ravera e Carlos De Sanzo em 1 de maio de 1995, a partir do primeiro clube de permuta em Bernal (zona sul da Grande Buenos Aires), chegou a reunir em seu momento de auge (entre novembro de 2001 e maio de 2002) 5000 núcleos em todo o país, com cerca de 1.500.000 sócios. Paralelamente, surgiram, a Red Global de Trueque Solidário [Rede Global da Permuta Solidária], em 1997 e a Red del Oeste [Rede do Oeste]. (Cf. LAPORTE, 2002 e FERNÁNDEZ, 2002).

¹⁴ Além dos três fãs-clubes de Gilda com os quais trabalhei, a bibliografia menciona situações semelhantes entre fãs de outros artistas. Ao mesmo tempo, acompanhei Ariel às reuniões do *Club del Potro* [Clube do Potro], dedicado ao *cuartetero* Rodrigo, onde pude comprovar exigências e valores similares.

¹⁵ Por outro lado, os fãs reconhecem que há limites para as expressões de afeto por Gilda e que as obrigações familiares ou laborais não podem ser abandonadas: os excessos são considerados negativamente desnecessários e porque, acreditam, não seriam realizados tanto por amor à cantora mas pelo desejo de “*figurar*” que é considerado negativamente entre os fãs, pois falaria mais da própria vaidade desde então ou de interesses de outro tipo e não do amor por Gilda. Ninguém pode ser extremadamente fanático a ponto de abandonar “*suas responsabilidades*”, a menos que tenha algum bom motivo, como uma promessa realizada a cantora que justifique. Esse é o caso do zelador do santuário quem, como retiro espiritual e como agradecimento a Gilda por uma promessa, ficou durante 9 meses isolado no santuário. No entanto, os “excessos” ficam sob suspeita ou são criticados. Ariel duvida que Elba, que confere a Gilda o milagre de haver sido curada de um câncer, sonhe com ela “*tão seguido*”. Melina zombava de Laura quando ela atribui ao humor Gilda as mudanças climáticas ou a demora do ônibus que pega para chegar ao cemitério. Chuck Norris recrimina Claudio pela sua despesa com gastos no fã-clube, em lugar de investir esse dinheiro em sua filha.

Esses “sacrifícios” podem ser entendidos, assinala Coralís (2004), também como parte da diversão, algo tão prazeroso como fazer amigos com interesses comuns.

Estão, também, os fãs que não participam assiduamente da sociabilidade dos clubes, mas que ainda assim se consideram e são considerados parte deles: são os que comparecem ao cemitério habitualmente nos dias 7 de cada mês “*para saudá-la*” ou os que assistem anualmente às comemorações do nascimento e de morte de Gilda. Diferentemente dos membros regulares, a quem é exigida presença todos os finais de semana, esses são recebidos calorosamente: são os amigos de sempre e os protagonistas de velhas anedotas do fã-clubes que, por obrigações trabalhistas ou familiares ou por dificuldades financeiras, não compartilham as reuniões semanais em Chacarita, e aos que sempre é agradável rever, mesmo que seja uma ou duas vezes por ano.

II- Loucos por Gilda

“Eu sou doente por Gilda, tenho tudo dela, todas as fitas cassete... e meu quarto está cheio de pôsteres, de fotos... se vejo algo dela, compro... Tenho a camiseta que vesti o outro dia, esta medalhinha, [mostrando-me] o chaveiro, a carteira e olha... [arregassando a manga para que a tatuagem em seu ombro da palavra Gilda, em cursiva e de uns 12 cm de comprimento, ficasse visível]. Esse me fez um amigo... o “Gilda” copiei da capa de um cd... Quero fazer o rosto dela, aqui [no peito, sobre o coração] mas aí tenho que ir a um profissional, porque [o desenho] tem muitos detalhes...”

Rulo¹⁶ tatuou o nome de Gilda em seu ombro da mesma maneira que muitos fãs dos Rollings Stones tatuam uma boca com a língua saliente que identifica o grupo, os de AC/DC, o nome da banda atravessado por um raio, os do cantor argentino de *cuartetos* Carlos “la Mona” Giménez, seu rosto, ou os de Maradona, a figura do futebolista nas mais variadas expressões. Conserva, como outros fãs, elementos que fazem referência a Gilda e participa do fã-clubes “*No es mi despedida*” desde sua criação, colaborando diariamente no refeitório. “*Doente por Gilda*” é uma das definições possíveis do que significa ser um fã. A “*doença*”, a loucura, o amor exacerbado, o entusiasmo sem medida parecem ser os principais elementos que diferentes autores reconhecem como característicos do fanatismo.

¹⁶ Rulo tem 26 anos, está terminando o ensino médio pelas noites e obtém suas rendas de bicos.

Como aponta Doss (1999: 50), a palavra *fã* está carregada negativamente desde o início: a autora assinala que provém do latim *fanaticus*, um adjetivo que descreve os devotos dos cultos religiosos do mundo clássico não romano, que denota entusiasmo exacerbado e excessos. Confundindo excesso com irracionalidade, vários autores partem da etimologia para caracterizar os fãs em termos patológicos e desviantes (DOSS, id; PORTER 1999), pessoas que não têm uma vida própria ou que fogem da “realidade” (JINDRA 1999; MC LAREN 1999). Ao mesmo tempo, outros autores têm como horizonte uma crítica à sociedade moderna e de consumo, e caracterizam o fã como passivo, como a contraparte do *star system* (JENSEN 1992), ignorando que toda audiência é ativa. Assim, uma parte importante da bibliografia acadêmica¹⁷ os considera como uma manifestação própria das margens da sociedade, nunca como indivíduos “completos” ou “normais”: adolescentes, mulheres sem companheiro nem filhos, desempregados:– pessoas que têm tempo de sobra, tempo para perder (JENKINS 1992) ou que somente nesses grupos conseguem encontrar espaços alternativos de *status* (SKARVEIT 2004). Ainda, aqueles autores que reconhecem na agência individual o traço positivo do fã,¹⁸ caracterizam-na em termos de escapismo ou alívio imaginativo (ADEN 1999), de fantasia compensatória (FISKE 1992) ou de liberação pessoal

¹⁷ A bibliografia sobre fanatismo constrói-se sobre objetos de estudo diferentes e perspectivas teórico-metodológicas díspares: analisam-se fãs de textos de mídia difundidos em diferentes “suportes” – filmes, novelas de rádio, séries televisivas e também histórias em quadrinhos, revistas esportivas— ou de estrelas do cinema ou da televisão e grupos musicais ou cantores, que podem ou não estarem vivos, e para isso se recorre à análise do discurso (do objeto de fanatismo e dos fãs), às entrevistas e enquetes ou à etnografia, alguns poucos combinam várias dessas ferramentas. Por outro lado, é interessante constatar uma diferença notável na carga da análise entre os trabalhos dedicados a estudar esses fenômenos, segundo coloquem seu enfoque no fanatismo ou na idolatria. Estes últimos, ainda quando constatem a polissemia da estrela – baseada nos diferentes valores coletivos que a estrela representaria— definem o objeto sempre em termos gerais, da *produção* do fenômeno, do *ídolo*, reduzindo, assim, a um, o tipo de relação que se estabelece entre essa estrela e seus seguidores. Diferentemente, as monografias orientadas a entender o fanatismo, especialmente quando escapam dos estudos de recepção e consumo para focar a *inter-relação* entre ambos os polos, permitindo-nos apreender não apenas variações ao interior da díada fã/ ídolo, mas outros tipos de relações entre a estrela e aqueles que a seguem.

¹⁸ Como assinala Rodman (1996), a agência não é uma característica exclusiva dos fãs, ela é própria de qualquer audiência (MORLEY 1996), e portanto não nos poderia dizer nada de específico sobre esses grupos. Ao mesmo tempo, indicar unicamente a agência dos fãs como o traço central na relação fã-ídolo é tão problemático como considerar que eles são os receptores passivos dos embates da indústria cultural, pois se uma nega a agência, a outra desconhece as condições que o meio impõe. Ainda considerando os fãs como um caso específico de audiência, alguns autores afirmam que o diferencial do fã radica na ênfase, no maior grau de compromisso afetivo com o objeto de fanatismo, em um papel mais permanente no tempo (COELHO 1997, 1999, CAVICCHI 1998, entre outros) ou em uma sensibilidade específica que produz estruturas de prazer (GROSSBERG 1992). No entanto, aqui nos deparamos com o problema de como medir “objetivamente” essa ênfase “excessiva”, que implica a necessidade de determinar um padrão “normal” de agência e de permanência sobre o qual diferenciar uma audiência ordinária dos fãs.

(HINERMAN 1992). Os fãs são, para esses autores; marginais, doentes, loucos, perdedores, inadaptados, pessoas que vivem em mundos de fantasia (LEWIS 1992), que buscam sua “identidade” refletindo-se em um ídolo ou que resolvem ou atenuam carências psicológicas em seu fanatismo (COELHO 1997, 1999, 2003; CORALIS 2004). Hills (2002) afirma que o principal problema da maioria dos enfoques precedentes radica em que estão carregados de um dualismo moral, a partir de definições de “boa” (racional, emocionalmente controlada, ativa, de resistência) ou “má” (irracional, excessivamente emocional, passiva, conformista) cultura popular, eliminando as contradições inerentes às práticas dos fãs em função de ditas definições prévias. Que os fãs apelem a noções de excesso, doença e loucura para tentar colocar em palavras o que experimentam como algo superlativo não nos deve levar a pensar que sejam descontrolados ou insanos: de fato veremos neste e no capítulo seguinte diferentes exemplos de disciplina e respeito inerentes à condição de fã.

Os próprios fãs admitem a carga negativa que se identificar como tais pode ter e, muitas vezes, justificam ou mascaram suas atividades, como um modo de protegerem-se de atitudes discriminatórias. Nesse sentido, Roberto afirma que não comenta sobre seu fanatismo com seus colegas de trabalho porque “*começam a dizer que você é um louco... os preconceitos de sempre*” nem com sua família, porque “*não entendem você*”. Porém, também como afirma Bacon Smith (1992), há um risco inerente a ser fã que excede a simples opinião negativa e os deboches que o envolvem: María Inés negou-se a dar seus dados aos auxiliares do SAME que a atenderam no cemitério após sofrer uma descompensação¹⁹ pois temia que, de alguma maneira, a informação vazasse para o hospital público onde ela trabalha como enfermeira, onde “*não vão ver com bons olhos*” sua participação no fã-club de Gilda e por isso poderiam demiti-la de seu emprego. A consciência da possibilidade de serem estigmatizados somente aparece em determinados momentos e de maneira diferente, dependendo quem é o outro que os observa. É nesse sentido que devem ser consideradas as negativas de se apresentar como fãs: não como justificações racionais de paixões e *attachments*, mas como mecanismos (geralmente

¹⁹ Os fãs chamaram a ambulância do serviço de emergência do governo da cidade (SAME) quando María Inés desmaiou. Uma vez restabelecida, os auxiliares médicos pediram seus dados argumentando que o mal-estar havia acontecido dentro do cemitério (um espaço público) e que essa era a prática regular.

defensivos) que procuram manter racionalmente significativa, para os outros mais do que para si mesmos, a relação afetiva estabelecida no fanatismo (HILLS 2002: 67-68).

O olhar dos outros, por outro lado, não apenas provoca reações defensivas, mas pode ser também fonte de orgulho: em um sábado de janeiro de 2004, os fãs de *No me Arrepiento*, identificados como tais com camisetas, bandeiras, bonés e balões, foram aos estudos do Canal 2, para presenciar a emissão do programa *Pasión de Sábado*²⁰ [Paixão de Sábado]. Apesar de haver uma longa fila de adolescentes esperando, aos quais permitiam entrar somente depois de outros saírem, sendo necessário apresentar a identificação e passar por uma revista, os fãs de Gilda simplesmente entraram por um lado. Esperei ouvir queixas, reclamações por termos furado e evitado a revista. No entanto, do grupo que ficava aguardando fora, se ouviram gritos: “*São os fãs de Gilda! Aguante Gilda! Vamos Gilda!*” e um aplauso que foi subindo de volume. Feliz por isso, Claudio contaria depois que sentiu “*um calor por todo o corpo, um orgulho*” por esse aplauso, porque “*nos aplaudiram e aplaudiram Gilda*”.

Como víamos, mais acima, na frase de Rulo, parte da experiência de ser fã implica ter “*tudo o que for de Gilda*”. Além de seus cassetes, livros ou CDs, a maioria têm pastas nas quais colecionam, juntamente com recortes de jornais e revistas, colagens, desenhos, poemas que mostram com orgulho, assim como fotos e outros objetos, como xícaras ou relógios, que adquirem um novo valor e um novo uso porque ostentam o rosto de Gilda: Chuck, por exemplo, conta que sua xícara com a imagem da cantora está exposta em uma vitrine e que de modo algum a usaria para beber, por medo de danificá-la. O uso e a marcação do espaço é, também, parte da experiência de ser fã.

No refeitório *Los corazoncitos de Gilda*, a imagem da cantora multiplica-se por todas partes: pintada sobre azulejos em um monólito que erigiram em sua honra no jardim de entrada; em pôsteres nas paredes do salão e nos corredores; em porta-retratos na cozinha; em pequenas fotos coladas em algum móvel; em medalhas e anéis, no bordado dos aventais e camisetas, no relógio da cozinha, nos desenhos infantis expostos nas paredes. Exceto pelo monólito do jardim, onde costumam plantar flores como

²⁰ Trata-se de um programa de auditório, emitido durante quatro horas aos sábados pela tarde, dedicado à apresentação de solistas e grupos da denominada “música tropical” –principalmente cumbia e quarteto, em menor medida salsa.

pagamento de promessas (que, segundo contam, crescem com inusitado vigor), não há um espaço específico para Gilda em forma de altar. É o refeitório de Gilda e por isso sua imagem está por todos lados. Ali, antes de jantar, todos rezam um pai-nosso e agradecem a comida a Deus e a cantora,²¹ mas segundo Gabriel²², nem a oração nem a profusão de imagens no lugar têm uma intenção catequizante:

“[Às crianças que comparecem ao refeitório] *Também nunca se inculcou a Gilda... Mesmo quando estão comendo ou estão tomando leite, às vezes escutamos música, nem sempre colocamos música de Gilda, como para que saiam com a cuca [cabeça] assim [estende o tamanho de sua própria cabeça com suas mãos] de dizer “Gilda, Gilda, Gilda”. a oração é em homenagem a Gilda, mas não para fazer... para inculcar Gilda a ninguém, nada... Sim, Gilda está nas fotos por todos lados porque é o lugar de Gilda, obviamente vai estar... (...) Muitos gostam, muitos começaram a gostar de Gilda... Sempre fizeram, as meninas, sempre fizeram desenhinhos de Gilda, cartinhas para Gilda, coisinhas para pôr aí, pendurar... mas foram os meninos que quiseram, ninguém disse “faça, escreva algo, faça um desenho de Gilda” Saiu deles...[O agradecimento] não é para dizer aos meninos que é santa, nada disso... Mas, afinal é verdade. Graças a ela existe isso, porque senão, não haveria refeitório. Porque é em homenagem a ela, então os meninos agradecem, sempre antes de comer.”*

Uma parte importante da relação com Gilda e da aprendizagem dos gestos sacralizadores que são dedicados a ela, vemos, não passa pela transmissão direta de idéias, pela catequese ou, nas palavras de Gabriel, por “*inculcar-lhes*” ou “*fazer sua cuca*” com Gilda, mas através da relação com os objetos presentes no mundo-habitado, no qual Gilda tem uma presença constante e reiterada.

Os fãs também marcam seu espaço doméstico com imagens de Gilda. Como mostram os dados de minha enquete, 35,3% adornam o quarto com pôsteres e fotos, 14,9% têm imagens dispostas na casa toda e quase um 2% tem um santuário onde Gilda está presente. A sala da casa de Laura, por exemplo, combina imagens de Gilda e objetos com seu rosto (uma xícara, um relógio, um copo) com elementos que intencionalmente adquiriu porque a cantora gostava deles –uma almofada com as cores do Boca ou a foto de Ricardo Montaner, um cantor de baladas que, segundo Laura, Gilda mencionou em uma reportagem como seu favorito. A camiseta com o rosto de

²¹ Algumas semanas depois de sua morte, o agradecimento fez-se extensivo também a Laura Maresca.

²² Gabriel tem 24 anos e vive com seus pais e dois irmãos em uma casa simples de classe média em San Isidro (Norte da Grande Buenos Aires), a poucas quadras da estação de trem. Estuda locução e obtém algumas rendas atendendo o telefone pelas noites em uma agência de carros de aluguel e vendendo licores caseiros que ele mesmo elabora em feiras e núcleos do *Club del Trueque*.

Gilda, Laura veste somente em ocasiões especiais, enquanto que usa, diariamente, uma medalha com seu rosto e, apesar de ser River, uma pulseira de miçangas de plástico azuis e amarelas porque Gilda era Boca.

Analisando os usos de objetos cristãos na vida cotidiana, McDannell (1995:272) afirma que eles colaboram no estabelecimento e na manutenção das relações com os seres sobrenaturais, com a família e com os amigos, criando uma paisagem religiosa que diz a eles e ao mundo quem são. Nesse sentido, os objetos expostos nos lares, não são apenas decorações e, nem sequer, um reflexo externo de experiências íntimas, mas uma forma de experimentar o sagrado e de voltar para a Gilda sagrada, na contínua interação com e através de ditos objetos. Enquanto Gabriel delimita seu espaço próprio na casa da família, colocando fotos de revistas e os encartes dos CDs nas paredes de seu quarto, Ariel, por sua vez, coloca fotos da cantora e de Rodrigo – músico de quem também é fã—na sala de jantar: tanto na parede quanto em um porta-retrato que contém a foto de ambos e é coroado por um rosário de plástico com as cores do Boca.²³

Apesar da presença de Gilda no espaço doméstico, através de diferentes elementos, entre os fãs a questão da compra de objetos (o “consumo”) é uma preocupação secundária. Principalmente porque as dificuldades financeiras que a maior parte deles atravessa impossibilitam quase qualquer consumo sumptuário: a falta de dinheiro impede não só adquirir objetos ou organizar viagens até o local da sua morte, mas, muitas vezes, pagar a passagem de ônibus que os leva ao cemitério. Por sua vez, como eles mesmos argumentam, faz tempo que “*Gilda deixou de ser negócio*” o qual dificulta conseguir material: não há novas gravações de suas canções, os pôsteres, as fotos, as camisetas e os objetos com seu rosto deixaram de ser produzidos em grande escala, portanto conseguir algum objeto relacionado à cantora é sempre uma façanha festejada. Assim, quando conseguem o dinheiro, são os próprios fãs que mandam confeccionar camisetas, xícaras ou pequenos altares de vidro em edições limitadas para o próprio grupo.²⁴

²³ Voltarei sobre a questão da marcação do espaço e do próprio corpo com referentes de Gilda nos capítulos subseguintes.

²⁴ Coincidindo com a posição de McDannell (1995), resulta sumamente difícil reduzir essas práticas a uma resistência às condições impostas pelo mercado capitalista, como propõe Bacon Smith (1992) ou, ainda, supor que o único acesso possível ao ídolo é através do consumo, como sugere Coralís (2004). Seguindo Hills (2002), o fã como consumidor não é nem um autômato passivo que adquire qualquer coisa que o mercado oferece, nem um indivíduo racional com respeito aos fins, capaz de controlar todo o tempo

Tampouco são freqüentes os intercâmbios de objetos, pois não há interesse na coleção, essa, regida por uma lógica de conservação de peças únicas. Os fãs costumam fotocopiar revistas ou fotos, em suas tentativas de ter “*tudo de Gilda*”, mas não se desfazem de peças repetidas só por esse motivo, nem se preocupam pela originalidade em termos de exclusividade. A importância outorgada a um objeto ou a uma foto “original” radica na aura que, por algum contato direto com Gilda, pudesse ter: vale mais, nesse sentido, uma foto não profissional –mesmo de má qualidade—que uma foto de uma revista ou o encarte de um CD. Com as gravações acontece mais ou menos o mesmo: uma canção de Gilda tem o mesmo valor se está em um CD “original”, em uma cópia pirata ou no cassete que gravaram da rádio. Porém, os fãs de Gilda mobilizaram-se massivamente para conseguir um CD gravado durante um show, que continha, também, a voz de Gilda conversando com o público. Ao mesmo tempo, se os intercâmbios são infreqüentes, em ocasiões especiais ou entre amigos próximos, os fãs desprendem-se de seus objetos de Gilda, elaboram ou compram novos para presentearlos a outros, criando ou fortalecendo, com o gesto, laços de amizade permeados pela presença da cantora.

III- “*Seguir*”: ser fã como experiência coletiva

Diferentemente daquelas pessoas que desfrutam e são fiéis a determinado seriado de TV, atriz ou cantor de modo individual, as atividades dos fã-clubes presentes na bibliografia são variadas e dependem do objeto em torno do qual se reúnem. Enquanto, por exemplo, para os fãs de Madonna sua principal atividade é difundir informação entre os sócios e promover à cantora (CORALIS 2004), para os fãs de Gilda, o importante é “*seguir-la*”:

o que consome. Tampouco é apenas um agente que subverte por completo os significados das mercadorias em suas reapropriações criativas, como propõe Bacon Smith. As práticas de compra-conservação-resignificação de objetos relativos a Gilda mais do que colocar-se em termos de micro resistências ao mercado ou, ainda, de consumo passivo, acontecem em espaços de negociação constante, na interação com Gilda, onde se significa e se demarca o mundo habitado, que inclui o espaço, as relações com os outros e o corpo do fã: são, então, aqui consideradas dentro das práticas de sacralização.

“Qualquer clube de fãs tem o fã [clube] para segui-la, para ir vê-la aqui, ir vê-la ali. Esse foi criado depois que Gilda morreu e a finalidade foi... Gilda, você já não podia ir ver em lugar nenhum, já foi... Mas a finalidade era ajudar, que era o que ela sempre quis... em todas as matérias sempre dizia isso, que queria ajudar, que ela gostava disso...”

Gabriel explica assim a origem e a motivação de “*No es mi despedida*”, fã-clube fundando alguns meses depois da morte de Gilda. “*Seguir*” refere-se a um conjunto de atividades que inclui presenciar todos os shows de seu ídolo e fazê-lo sentir sua presença, esperando na saída, tentando entrar nos bastidores, fazendo-se visíveis entre a multidão de espectadores através de bandeiras e camisetas identificadoras. Implica acompanhá-lo a todos lados, independentemente de esforço ou sacrifício e estar ao lado e do lado do ídolo incondicionalmente.²⁵

No caso de Gilda, também, este “*seguir*” póstumo é realizado através da aquisição de publicações, CDs ou merchandising sobre a cantora e “*seguindo*” sua inspiração ao “*ajudar às pessoas*”. Talvez com mais ênfase por tratar-se de organizações que reúnem fanáticos de pessoas falecidas, a atividade considerada principal nos fã-clubes de Gilda, de Rodrigo ou de Elvis Presley (cf. DOSS 1999: 56) é a coleta de fundos ou bens e a sua posterior doação como uma maneira de manter viva a personagem e imitar suas ações de quando era viva.²⁶ “*Ajudar às pessoas*” torna-se o motor para as atividades de alguns clubes de fãs, que investem parte de seu tempo em formular e organizar eventos para arrecadar dinheiro, roupa e alimentos para distribuir ou até, como no caso de “*No es mi despedida*”, subordinar qualquer outra atividade do clube ao funcionamento do refeitório. Eles começaram colaborando com refeitórios infantis, lares de mães solteiras ou centros de aposentados já existentes, levando regularmente alimentos não perecíveis ou preparando cestas de natal que entregavam aos habitantes das proximidades do santuário, cujas guloseimas conseguiam por doação ou compravam com o dinheiro arrecadado com rifas organizadas pelo fã-clube. Curiosamente, conforme o relato de Gabriel, foram as dificuldades financeiras, a falta

²⁵ Analisarei mais detidamente o conceito de “*seguir*” no capítulo seguinte.

²⁶ O caso de *Star Trek* (JINDRA 1999; MC LAREN 1999) difere dos anteriores em relação às obras de caridade que são realizadas em função da “filosofia” própria da série. Enquanto à Lady Di, mesmo que as doações sejam realizadas em seu nome, para manter sua memória, tratam-se de indivíduos ou pequenos grupos que nunca se identificam como fãs (WOODHEAD 1999).

de dinheiro para viajar até os lugares que costumavam ajudar, que os levou a adquirir o *know how* dos refeitórios:

"Começamos a ir a um refeitório aqui em San Fernando. Íamos seguido porque era relativamente perto e tínhamos mais possibilidades de ir que a outro lugar, porque às vezes não tínhamos 5 pesos cada um para pagar a viagem para levar as coisas... Tínhamos que procurar algo mais perto para poder continuar ajudando... as coisas as juntávamos, conseguíamos, mas o problema era depois, de que jeito levar. Ninguém tinha caminhonete, ninguém tinha carro, nada... Então, bom, encontramos esse refeitório em San Fernando e lá íamos e já podíamos ficar mais tempo, servíamos a comida com eles, ajudávamos a servir, a juntar tudo e lá já como que vivíamos um pouco mais o assunto do refeitório, sabe, porque antes íamos, levávamos as coisas e íamos embora..."

A mudança dessas colaborações para ter seu próprio refeitório “*foi acontecendo*” paulatinamente. A casa, a poucas quadras da sua própria, foi cedida por Laura Maresca, a presidenta do fã-club. Para pô-la em condições, começaram a juntar dinheiro fazendo rifas, com o qual compraram medalhinhas com o rosto de Gilda que depois venderiam no santuário, multiplicando, assim, os primeiros lucros. As primeiras mesas e louças foram conseguidas por doações, bem como os alimentos. Paralelamente ao funcionamento do refeitório, para comprar os elementos que não eram doados (especialmente bujões de gás e produtos de limpeza), organizavam aos finais de semana, *ferias americanas*²⁷ primeiro e um núcleo do *Club del Trueque*, depois.

A ênfase colocada em “*ajudar*”, para o caso dos clubes de fãs que se reúnem no cemitério, responde, por momentos, à percepção de um olhar externo crítico que os acusa de perder o tempo. Durante a gravação de um documentário,²⁸ por exemplo, ao ser perguntado sobre quais eram as atividades do fã-club, Claudio enumerou as reuniões no cemitério, a comemoração dos aniversários, as viagens ao santuário e acrescentou que, naquele momento, estavam organizando para servir uma merenda em um refeitório infantil. Ao finalizar a entrevista, Claudio aproximou-se do grupo de fãs que observava atrás das câmeras e pediu-lhes para “*não entregá-lo*” (não desmenti-lo), explicando que havia dito aquilo “*porque me ocorreu naquele momento, mas igual*

²⁷ Inspiradas nas “vendas de garagem” norte-americanas, trata-se de espaços de venda (às vezes esporádicos e informais e em outros casos, mais permanentes e estabelecidos) onde se disponibilizam objetos usados de todo tipo a preços baixos.

²⁸ Refiro-me ao programa *Ser Urbano*, sobre o qual me deterei no capítulo 5.

estaria bem fazer". Nesse sentido, durante meu trabalho de campo, os fãs de No me Arrepiento e de Guardianes falaram muitas vezes de "*fazer algo*" que incluísse a coleta de alimentos para os pobres, mas tudo sempre ficou apenas nas boas intenções.

Como víamos anteriormente, um dos motivos para unir-se a um fã-clube é fazer amigos com interesses comuns. A sociabilidade é importante e, no entanto, não *deve* ser um fim em si mesmo. Durante a entrevista que gravei com os fãs, Claudio queixava-se:

"Às vezes estamos quietos, né? Por isso eu me inquieto, eu... eu fico de cara [fico nervoso], porque estamos sempre os mesmos aí... Falamos, tudo, nos vemos, tudo 'como vai? Tudo bem...' Assim, mas se não fazemos algo, eu me inquieto e fico louco, porque [seguir] é como dar as graças a ela, pelo que diz e pelo que faz... Porque eu acho, que através dela –sempre digo– conheci todos vocês. E para agradecer tem que se fazer algo. Principalmente porque é a missão que temos..." Laura interrompe para reforçar o argumento: "*Claro, por isso é que eu digo, nós como que somos os representantes na terra dela, de alguma maneira, né?*" e Claudio completa sua idéia: "*É seguir... em nome do fã-clube, que ela criou ... não foi criado por ninguém [mais], ela criou..."*

A amizade entre todos os fãs é um dos dons de Gilda, e embora não seja um fim em si mesmo, é sim algo para agradecer a ela, realizando a "*missão*" do clube. O funcionamento e a permanência do fã-clube respondem a motivos que excedem a sociabilidade, a qual é valorizada, porém não deve ser mais do que uma consequência agradável da realização dessa "*missão*". Assim, as reuniões dos fãs clubes de Gilda não são, nem devem ser, para seus membros, apenas uma forma de entretenimento como ir dançar, jogar futebol ou se reunir para beber com os amigos. Embora atividades relacionadas ao "*lazer*"²⁹ também sejam um dos motivos que os levam a se reunirem, fazer parte de um fã-clube implica certas obrigações e responsabilidades³⁰ como a de estar no cemitério no dia do aniversário da morte de Gilda, não apenas para "*fazer companhia para ela*", mas para receber os visitantes, dando-lhes informação, recolher as flores e as oferendas, etc. Esse compromisso deve ser cumprido mesmo *apesar de*

²⁹ Lazer entendido como "um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou, ainda, desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais" (HUIZINGA 2001: 34)

³⁰ Toledo (1996) e Monteiro (2003) identificam a tensão entre o divertimento e as obrigações entre os participantes da Torcida Organizada do Flamengo.

outras atividades, responsabilidades e interesses. É por isso que era possível encontrá-los junto ao túmulo em uma tarde chuvosa e fria, durante uma importante partida de futebol ou no Dia das Mães e incomodavam-se com quem não comparecia. Por isso, Claudio sentiu-se ofendido e respondeu irritado quando, em tom de deboche, Cacho o fez perceber que, apesar de ser um dia útil, alguns fãs tinham passado o jornada inteira em que se comemorava o aniversário da morte de Gilda ao lado de seu túmulo, no cemitério: *“Aqui não tem ninguém se coçando, aqui todo mundo trabalha, todo mundo tem família... Mas se fosse por mim, eu viria aqui todos os dias.”*

A adesão e a participação assídua em qualquer um dos clubes de fãs de Gilda é requerida dentro de uma economia idealizada do tempo ocupado: o fato de que, mesmo com obrigações familiares, escolares ou laborais, se reserve tempo para Gilda é visto com agrado. Ao contrário, participar porque *“não se tem mais o que fazer”*, deixar de fazê-lo porque se está entretido com um novo trabalho ou com uma namorada e *“aparecer só quando tem uma câmera”* de televisão é duramente criticado dentro dos grupos, podendo ser punido com a expulsão do clube.³¹

No trecho anterior registramos a insatisfação de Claudio com a apatia do fã-clube que se limita a uma mera reunião social: as idéias sugeridas (de organizar coletas de alimentos para doar *“aos pobres”*, de organizar homenagens, de participar massivamente em eventos, etc.) não são realizadas porque ninguém as põe em prática. Essa insatisfação se deve a que o fã-clube tem uma *“missão”* que não está sendo realizada cabalmente e contra a qual atenta a dispersão dos fãs. *“Seguir”* é muito mais do que se reunir cada fim de semana no cemitério e implica sair, pensando no sentido coletivo, dos limites do clube de fãs levando Gilda com eles:

Claudio: *Temos que seguir, como fazemos para seguir? Estando unidos, se não estamos unidos, não se pode seguir.*

Laura: *Temos que manter a “flaca” [magrela] como se estivesse viva, como se ela estivesse aqui, ao nosso lado, conversando...*

Roberto: *Ela está conosco.*

Laura: *Claro, ela está conosco. Está guiando-nos do céu... está dizendo para você [para Claudio] que nos mantenhamos unidos, e, bom, isso temos que manter. Por exemplo, um está com provas, outro com problemas... O que*

³¹ As possíveis expulsões raramente ocorrem de maneira explícita: algumas vezes, um fã abandona o grupo após uma briga, enquanto que em outras, simplesmente, o grupo começa a ignorar a presença do fã conflitante até que este deixa de comparecer às reuniões.

importa é estarmos conectados, nem que seja por telefone. Porque se não, quem a vai resgatá-la? Se não, ela está sozinha...

Claudio: Porque todos, na vida, temos problemas, porém se você gosta do fã-clube e gosta dela, bom, vai optar pelas duas coisas. Que nem eu, eu também tenho problemas, não tenho trabalho, não tenho dinheiro, tenho minha menina, não tenho... eu não tenho uma mãe para minha menina, e fica difícil criá-la, eu sou homem, com meu pai... e eu, igual, toco pra frente... com o fã-clube, com minha vida privada... temos que seguir, temos que seguir, juntos...

“Seguir” implica um coletivo que deve atuar como tal, unido. Sujeitos individuais podem desfrutar de Gilda e de sua música, inclusive em termos de um laço emocional forte e permanente. Porém isso não os torna, necessariamente, fãs: um verdadeiro fã não opta entre as obrigações e Gilda, nem a relega apenas aos momentos de ócio, pois ela não é um passatempo.

IV- Tornar-se fã

Gabriel aponta para o próprio coração para mostrar o lugar onde Gilda está: *“Tenho ela aqui dentro. Não gosto muito de ir ao cemitério. Para mim, ela está viva.”* Sentados no pátio da casa onde funciona o refeitório, me conta que a conheceu através de uma fita-cassete que comprou em um supermercado

“dessas que juntam várias canções, que não são as originais. E as duas únicas canções que gostei, da fita, foram as de Gilda. Mas eu não sabia que era ela. E um dia, olhando o programa de cumbia que tem aos sábados, escuto a canção e vejo que é ela quem cantava essas duas canções que eu gostava. E aí um dia vim aqui e Laura me convidou para tornar-me sócio do clube de fãs e aí comecei”.

Gabriel resume assim como passou de gostar de um par de canções a tornar-se membro do fã-clube “No es mi despedida”.

Bacon Smith (1992) afirma que o fato de converter-se em fã é um processo progressivo de diferentes e sucessivos níveis de escolha, um cada vez mais específico que o anterior: primeiro se elege um interesse, logo um gênero, depois um subgênero, finalmente um produto específico. Em muitas das histórias que escutei sobre como se converteram em fãs, diferentes pessoas contaram como Gilda começa a fazer, cada vez mais, parte de sua vida cotidiana, como ir conhecendo-a e se tornar fã, como se foram

entrelaçando e como isso se relaciona com outros aspectos de sua vida pessoal – os problemas amorosos, laborais, as dificuldades pessoais, etc. – onde Gilda, de diversas maneiras, passou a desempenhar um papel muito importante como fonte de alívio e de força para enfrentar as dificuldades. Se para Gabriel esse modelo processual parece aplicar-se, para Roberto a escolha de Gilda parece mais uma quebra de um padrão anterior de gosto, do que um aprofundamento do mesmo que lembra a conversão paulina:

“Eu estava em outro gênero musical, metido em outra música que me deixava a mente transtornada... essa música mecânica, essa porcaria... Me deixava louco... Ultimamente estava deteriorando a minha mente, estava como rebelde... Minha prima me disse ‘te empresto uma fita...’. ‘De que?’, lhe perguntei. ‘Bailanta, Gilda. Escute, escute, é muito boa...’ e aí a música grudou. Com a canção ‘Fuiste’ [Você já era]... e aí fiquei com essa música grudada e aí peguei as outras fitas de música, essas de heavy metal [que escutava antes], desses loucos... quebrei todas... Não quero mais música de língua estrangeira... e me grudei com Gilda e comecei a gostar, e comecei a comprar... a fazer a coleção dos CDs dela... (...) e aí comecei a procurar, percorri todas as lojas de CD [procurando] outras canções dela e fui juntando o dinheiro, e fui comprando... pôsteres, tenho de tudo em minha casa... (...) Mas não me fale de música estrangeira, de música de outra língua porque... não quero saber, não quero saber! Chegou a se comprovar cientificamente, não? Que muitos... essa música diz que é como que meio endiabrada... atrofia o cérebro das pessoas...”

Ainda no caso de Roberto que relata sua condição de fã em termos de conversão, de mudança abrupta e de quebra em sua trajetória vital,³² vemos que seguidamente inicia um processo de aproximação contínua a pessoas e a coisas relativas a Gilda. Ser fã, como ser devoto, deve ser entendido em termos processuais, mas não necessariamente lineares ou progressivos que em grande medida dependem de sua integração a um grupo cujo interesse comum gira em torno de Gilda, como aparece mais claramente não caso de Laura.

A trajetória de Laura até se tornar fã, começou, segundo ela, “*por curiosidade*”. Ela não tem um registro claro de haver “*conhecido*” Gilda antes de sua morte, “*nem sabia que Gilda era tão famosa, sabe? essa coisa de que você olha para um cantor, como olha para outro*”, e também não escutava música tropical. Seu interesse por Gilda

³² Neste sentido, essas narrativas devem ser consideradas levando em conta que os relatos sobre a própria experiência como fã raramente podem ser construídas em termos de uma racionalidade evidenciada discursivamente: a transparência dos motivos subjetivos é uma ilusão que não deve ser tomada ao pé da letra pelo analista.

surgiu depois de ler uma nota em uma revista, publicada dois anos após sua morte e foi “por curiosidade” que começou a procurar mais material sobre a vida dela e que, logo, sentindo-se tocada por sua história, decidiu ir pela primeira vez ao cemitério “para vê-la”:

“... cada vez que lia algo, me comovia... Não sei por que, sabe, dessas coisas, quando algo comove, algo é tocante... tocante, e bom, então já indagando, digo, começou a sair um livro, começou a sair coisas. Isso foi um tempo depois, eu não tinha conhecido ela em vida, nem nada... e bom, depois o tempo que passou, calcule em 98, que foi no tempo que começaram a comemorar os aniversários, dois anos da sua morte, aí começaram a sair... matérias, também, nas revistas. E aí falavam bem, em detalhes, do fã-club. Então aí começou a curiosidade, viu, a curiosidade de ir e conhecer como era, comecei a me interessar. E bom, um dia entrei em contato. Estava este rapaz que estava aqui antes, o Eduardo, estava o Claudio, comecei a ver os garotos, falei com um deles, me convidaram a ir...”

A integração de Laura ao fã-club foi paulatina. Sua aproximação à música de Gilda só acontece em um segundo ou terceiro momento, pois Laura não é uma ouvinte habitual de cumbia. Interessou-se mais pela personagem, por sua história e suas características, através das notas publicadas nas revistas. Logo após sua primeira visita ao túmulo, se seguiram outras, nas que ela foi aprofundando não apenas seu conhecimento sobre a cantora, mas também estreitando laços de amizade com as pessoas que iam ao cemitério:

“...e bem então a vi, porém não entendia muitas coisas, sabe, estava meio por fora, como se fosse um silêncio total, uma admiração, mas não entendia muito... e tinha visto ela, ali, que estava com sua filha, sua mãe, mas não... não entendia muitas coisas, seguia aprofundando até que bem... [com os demais fãs] começamos a conversar, a [fazer as] viagens, então começo a sentir mais, como um afeto, aí comecei a sentir afeto por ela, depois que viajamos ao santuário, depois de nos agruparmos assim...”

Laura sabe, conhece dados biográficos e características de Gilda pelo que leu em diversas publicações ou viu na televisão, porém não entende de que se trata, o que é que ocorre no cemitério e com ela mesma – é tão indefinido como “um silêncio total”. Até que, na convivência com os demais fãs, transforma a admiração em afeto, sentimento que só é possível e que só vira significativo na experiência comunitária. O sentido, então, não se dá através da transmissão de informação, mas por uma “educação da atenção” que é inseparável da vida de uma pessoa no mundo (Gibson, apud INGOLD

2000: 167). Para Laura, esse “*sentir mais*” é um *entender* mais, à medida que se integra ao fã-clube, que “*aprofunda*”: “o significado é imanente aos contextos relacionais do compromisso prático das pessoas com seus ambientes vividos” (INGOLD: 2000: 168). A separação entre conhecimento “abstrato” e, por ser isolado, sem sentido, por um lado, e um entendimento “concreto”, realizado na prática comunitária, por outro, deve ser tomado como um recurso narrativo que Laura utiliza ao relatar como se tornou fã. Esta divisão não deve distrair-nos do fato de que é só na experiência vivida que os dados que leu em uma revista se tornem conhecimento sobre Gilda, se apreendem ao integrar-se, certamente, não apenas à experiência comum do fanatismo, mas também à sua vida como um todo – daí, além da “memória seletiva” de características e eventos sobre a cantora que Laura considera significativos, como que Gilda também seja “*separada*” ou que um de seus pratos prediletos seja a pizza.

Na entrevista em grupo, perguntei sobre como poderia explicar-se aos leitores brasileiros quem é Gilda. Chuck, não duvidou em ser o primeiro a responder: “*Os brasileiros têm que escutá-la... –e exclama, em “portunhol” — Oh a cantante boníssima!* A brincadeira final de Chuck, que arrancou gargalhadas de seus amigos, ressalta sua primeira afirmação: para *conhecer* Gilda, não basta ler sobre sua vida, conhecer seus dados biográficos, como havia feito Laura, mas também é necessário escutá-la. Fazendo um esforço notável para por em palavras seus sentimentos, Claudio continuou:

“Como posso dizer? Tem que demonstrar a eles como ela é, como foi e como é... para que as pessoas comecem a gostar... Bah! De uma hora para outra vão começar a gostar dela, ou seja, assim que a conhecerem como é, como foi também, as pessoas já começarão a gostar dela. E vão ir gostando mais e mais, como você de qualquer pessoa, como você de seu amigo, do mesmo jeito... e vão conhecendo ela e assim vão gostando (...) Como posso dizer? Não... não tem explicação para definir, como... como expressá-la... para que a conheçam, porque não tem palavras para ela, não posso dizer bem, não me vem...”

Chuck intercede para ajudar seu amigo a completar a idéia: “*É uma questão de sentimento*”. Claudio conclui: “*Não dá para explicar, não vê que não dá para explicar?*” A experiência do fanatismo, como vimos antes, é dificilmente verbalizável porque *passa por outro lado*: é um *sentimento* que se expressa no fato de *seguir*.

Tornar-se fã, se dá, também, a partir do aprofundamento de um laço afetivo que surge ao escutar sua música. Os fãs, como vemos, afirmam que para conhecê-la tem que escutá-la e que, ao conhecê-la, o mais “natural” é começar a sentir afeto por ela. Dizer que o sentimento que lhes provoca “*não dá para explicar*”, já é toda uma explicação: entra no âmbito do inefável, do que só pode ser sentido, vivido em carne – y alma – própria, algo que os ultrapassa e que, por sua natureza, não pode ser desvirtuado pelas palavras. Assim, ao perguntar sobre como explicar a alguém que nunca ouviu falar de Gilda, que nunca a escutou, como ela é, uma das respostas mais recorrentes, indicavam que a melhor maneira de explicar é lhe fazer escutar sua música.

As canções de Gilda são a melhor maneira de conhecê-la e o motivo que se menciona mais frequentemente para tornar-se seu fã, porque, para os nativos, não se limita apenas a uma questão de gosto pessoal, de interpelação musical,³³ mas também, principalmente, porque **Gilda está em suas canções**:

Claudio: *Vi em alguns vídeos que Gilda dá mensagens para as pessoas... Para mim, as canções de Gilda, são o que acontecia a Gilda...*

Laura: *Do coração.*

Claudia: *Da infância, de sua vida.*

Chuck: *Porque quando você a escuta, você fica arrepiado e você já conhece a canção, a escutou mil vezes... e com outro não... [não acontece a mesma coisa]*

Roberto: *E lhe dá vontade de seguir escutando, eu sinto isso.*

Chuck: *E com outro não [é a mesma coisa].*

Claudio: *Porque a sente na alma.*

Elóisa: *Que mensagens ela dava, por exemplo?*

Claudio: *De amor... Para que as pessoas se quisessem mais... Tem uma parte, que eu vi em um vídeo, que diz que a gente não deve se render, que tem que seguir pra frente... que as coisas vão acontecer... Ela transmitia isso para as pessoas...*

Gilda se faz presente em suas canções de várias maneiras. Por um lado, Gilda está nas canções porque é autora. Os fãs, assim como muitos dos que gostam da música de Gilda, afirmam que preferem as canções de Gilda por sua poesia “*por las letras*”,

³³ Segundo Semán e Vila (1999: 227) a música é instrumentada pelos que a escutam “para se constituir como sujeitos sociais, como significativos para outros que por sua vez os significam no terreno do social”. A música popular, além disso, se caracteriza por desenvolver múltiplas e intensas possibilidades de interpelação: oferecendo, através do som, das letras e das interpretações, maneiras de ser e de comportar-se e modelos de satisfação psíquica e emocional (cf. VILA, SEMÁN e BENEDETTI 2004).

marcando uma diferença notável com os demais cantores de cumbia.³⁴ Eles resgatam o valor das letras das canções, embora não procurem significados cifrados, como alguns dos fãs de *Los Redondos*³⁵, nem estudam as letras como os fãs de *Bruce Springsteen* (cf. CAVICCHI 1998), porque, em sua maioria, foram escritas por Gilda, quem viveu pessoalmente as situações que descreve ou teve a sensibilidade suficiente para se apropriar da história de alguém próximo (como no caso de “Fuiste”) e convertê-la em canção. Vemos então que não se valoriza, aqui, a criatividade, a imaginação fértil, mas sim a experiência vivida que se transmite, como uma parábola, como um conselho, através de uma canção. A experiência vital não é apenas “inspiração” para escrever uma canção e, como no caso dos leitores de Paulo Coelho analisado por Semán (2004:136), a história contada e a autora não são independentes: Gilda, enquanto autora, se converte em uma referência ética.

Por outro lado, a canção, como elemento da performance artística, é valorizada porque ela “*é a única que canta*”: sua voz converte as canções que entoa em algo específico e em um diferencial em relação a outras cantoras. É sua voz a que emociona, a que “*transmite*” a mensagem da canção e a que faz com que a cada vez que se escute, e não importa quantas vezes forem, se sinta emoção, e provoque ainda mais vontade de ouvi-la. Neste sentido, por último, Gilda se faz presente cada vez que toca uma de suas canções: pois não se trata do registro sonoro de sua voz, mas sim de uma *manifestação* auditiva de Gilda.

V- Metáfora religiosa?

Um domingo, na metade de agosto de 2002, alguns dos membros de *No me Arrepiento* estavam conversando sobre os preparativos para um novo aniversário do falecimento de Gilda. Claudio dirigia a conversa, instando-os a “*agitar*”. Contou que, com Flavia, iria, no dia seguinte, à Secretaria de Espaços Verdes da Cidade, para pedir

³⁴ 7,1% afirma que Gilda se diferencia dos outros cantores de cumbia pelas letras das suas músicas, que são uma marca distintiva dela.

³⁵ As letras das canções da banda argentina “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota”, comumente denominados “los Redondos”, se caracterizam por uma sofisticada e crítica construção poética.

autorização para usar o anfiteatro do Parque Centenário, e depois pediriam à Secretaria de Comemorações “*tudo o que puderem nos dar*” – cenário, aparelhagem de som, telão gigante – para organizar uma homenagem. Melina, entusiasmada, sugeriu que poderiam ir aos programas de televisão pedir apoio e publicidade. Claudio achou boa a idéia e em seguida começou a enumerar suas próprias idéias para a homenagem: sortear camisetas e CDs, realizar concursos e uma “*cerimônia de velas*”:

Claudio: *E podemos soltar balões, também...*

Melina: *Soltar balões? Na verdade não sei, não é um dia para festejar...*

Claudio: *Mas soltar balões brancos...*

Melina: *Não sei, eu não gosto muito dessas coisas... – se interrompe – uma coisa: e se não te dão o [anfiteatro do] Parque, que faremos?*

Chuck Norris: *Vimos todos pra cá para tomar mate e ficamos todo o dia aqui, com ela, que está aqui...*

Melina: *Eu não concordo com isso. Eu penso como ela disse, que não ia visitar o pai no cemitério porque dizia que ele não estava ali... Ela não está aqui, então não sei por que é que tem que fazer algo aqui...*

Claudio: (entre irônico e irritado) *E então por que você vem aqui?*

Melina: (desafiante) *Para ver você!*

Claudio: *Não, sério, por que vem...?*

Melina: (desafiante e irônica) *Já disse, para ver você! Para mim, ela não está aqui, ela é como qualquer outro morto, está em todos os lados...*

Chuck: (interrompe) *Ela está no santuário...*

Claudio: *Não, também não, para mim não está aí. Para mim o santuário não me desce, essa capelinha que Maza fez, não me desce muito...*

Chuck: *Não, no santuário não, mas no ônibus, sim...*

Claudio: *Ah, sim, no ônibus sim... Mas a capelinha, a casinha essa, não me desce.. para querer ir lá, é pelo ônibus. O ônibus, sim...*

Chuck: *Ela está no ônibus, porque ela desencarnou lá...*

Claudio: *No ônibus ou em frente ao santuário, na estrada, onde ela morreu...*

Nicolás: *Claro, ela está lá, onde desencarnou – com as mãos faz um gesto como de desprendimento, de extrair a rolha de uma garrafa.*

Melina: (brincando) *Onde tirou a rolha?*

Chuck: *Veja, não é que ela não esteja aqui... Ela também está aqui, mas aqui está o corpo e lá ficou o espírito, lá em cima, em [a província de] Entre Rios... Por isso, se você quer lhe pedir algo, tem que ir até lá. É como a Difunta Correa, que você tem que ir lá... Ou o Gauchito Gil, que você tem que ir até lá. Porque lá ficou o espírito. E ali, onde desencarnou, é onde ficou o espírito. Porque o Gauchito Gil, quando o mataram, depois o dono da estância fez tirar ele de lá porque se incomodava com as pessoas que iam lá. E tudo começou a dar errado pra ele, os negócios iam mal, morriam suas vacas, o filho...*

Nicolás: *O filho adoeceu...*

Chuck: *O filho adoeceu. E então ele mandou fazer de novo, não sei se levou o corpo para lá, mas mandou fazer o santuário, ali onde o Gauchito morreu, e, a partir daí, as coisas começaram a melhorar, o filho se curou, os negócios melhoraram... Porque deixou fazer o santuário onde ele desencarnou, onde estava o espírito... Ou seja, não é que se você pedir algo aqui ela não atende,*

aqui também. Olhe, eu lhe pedi aqui e me atendeu... Mas lá é melhor, porque o espírito dela ficou levitando lá em cima, onde desencarnou...

Melina: *Ela me atendeu melhor lá. (risonha)*

Nicolás: *A mim também... Bom, mas a metade eu que pedi! (abraçando-a)*

Eloísa: *Bom, aí eram dois para pedir!*

Melina: *Sim, e lhe pedi e PAF! Em seguida me atendeu!*

Eloísa: *É muito eficiente!*

Melina: *Sim... Ainda que da outra vez (olhou para Claudio, intencionalmente) errou... errou feio...*

Eloísa: *Mas você lhe pediu...*

Melina: *Ah, sim... Mas agora é diferente, agora acertou! (abraçando Nicolás)*

A conversa continuou girando em torno da organização da homenagem e Chuck Norris interrompeu: “*Por que não vamos e contamos tudo pra ela?*” Melina o olhou com incredulidade e desdém – sobretudo depois da conversa anterior– e Claudio disse-lhe que não entendia. “*Não, que vamos lá, onde ela está e falemos lá, que talvez ela nos de uma idéia*” Ninguém fez o menor esforço para se mover do lugar. Chuck insistiu: “*Porque a final todos viemos aqui para estar com ela e ficamos aqui [na galeria]. Não! Vamos lá [ao corredor dos nichos] onde ela está*”. Como ninguém se moveu, Claudio fez às vezes de tradutor e mediador: “*O que Norris quer dizer é que, em vez de ficarmos conversando aqui, vamos conversar lá*”. Lentamente fomos ao corredor, Melina e Nicolás, abraçados, quase arrastando os pés.. Chuck disse que um dos túmulos exalava mau-cheiro e tirou um frasco de perfume feminino do bolso interno de sua jaqueta, borrifando, em seguida, o de Gilda.³⁶ Não ficamos ali mais de dez minutos: pouco a pouco, quase distraidamente, fomos nos movendo novamente até a galeria, instalando-nos outra vez sobre a mesa de cimento, perto da sacada.

Chuck começa afirmando que Gilda está no cemitério, para depois acrescentar que também está no santuário: o corpo e a alma, separados no momento da morte, ocupam espaços diferentes, reproduzindo, ao menos em parte, a hierarquização católica, pois é no santuário – onde “*ficou*” a alma – que ela escuta os pedidos com maior intensidade. Claudio concorda com ele, porém especifica que, dentro do espaço do santuário, Gilda não se encontra na “*capela*” levantada para abrigar os ex-votos, mas sim ao lado desta, no ônibus, ou ainda, em frente, onde ocorreu o acidente. Para Melina,

³⁶ Chuck borrifou o lugar com “*o perfume de Gilda*”, uma imitação de Chanel n° 5 que comprara em uma feira para perfumar o túmulo, pois, segundo leu, era o favorito da cantora.

por outra parte, Gilda não está no cemitério, mas sim em “*todas as partes*”, embora a comunicação com ela poderia dar-se com maior facilidade no âmbito do santuário, não apenas porque morreu ali, mas porque o contexto – o pequeno templo, o rio ao lado, o ônibus – colaboraria para isso.

Melina, logo após afirmar que é “*uma morta como qualquer outra*”, menciona duas ocasiões em que Gilda teria atendido a seus pedidos. E Chuck Norris, inclusive, quando explica de que maneira a presença de Gilda no santuário tem um caráter e uma intensidade diferente, exemplifica com casos tomados das devoções mais tradicionais da Argentina, como o Gauchito Gil ou a Difunta Correa, juntando-a ao panteão de santos populares, embora sem defini-la como santa. As fronteiras entre categorias de seres milagrosos estão, como afirma Calavia (1996: 139), abertas, e o trânsito entre elas é freqüente, permitindo que Gilda possa ser considerada como qualquer falecido e, ao mesmo tempo, pertencer tanto ao grupo de artistas excepcionais encabeçado por Gardel, como ao de santos populares tradicionais, sem necessariamente permanecer em nenhum deles.

Do mesmo modo, Gabriel, como a maioria dos fãs, se irrita quando se destaca a Gilda apenas em relação com a concessão de milagres e quando na mídia se insiste em chamá-la de “santa”³⁷:

“Eu acredito que sim, que Gilda faz milagres. Ou seja, qualquer pessoa que morre se a gente tem fé nela, ela vai lhe atender. Com Gilda, bom, aconteceu mais porque muita gente a conhecia, muita gente tinha fé nela. É óbvio que vão acontecer mais casos do que se for somente uma pessoa que pede algo para um familiar que só ela conhece...”

Sobre o *status* de Gilda, temos que, por um lado, ao se tratar de uma falecida, entra “*como qualquer outra*”, na categoria de “*alma*” ou de “*almita*” capaz de agir no mundo dos vivos e dessa maneira pode ser considerada parte do campo da “religião”. Ao mesmo tempo, de forma similar ao proposto por Calavia (1986: 138), os fãs, renegam explicitamente da assimilação de Gilda ao âmbito religioso:

Uma tarde estávamos com Claudio na casa de Silvia, tomando mate doce e vendo velhos programas, noticiários e videoclipes sobre Gilda que a nossa anfitriã tinha gravado nos últimos anos. A discussão, que já tinha antecedentes entre os dois, surgiu a

³⁷ Voltaremos neste ponto no capítulo 5.

partir de de um programa de variedades, que definiam num epigrafe na tela, como “*Santa Gilda*” às imagens do santuário e das pessoas que afirmavam haverem sido beneficiadas por um milagre da cantora. Silvia fez um gesto irônico e disse: “*viu o que eu falo, põem ‘santa Gilda’!*”³⁸. Claudio continuou: “*É, foi na mídia que começaram com isso de que Gilda é milagrosa e dos milagres de Gilda, eles que inventaram. Foi tudo invenção da mídia.*” Silvia quis moderar sua afirmação: “*Bom, mas isso porque as pessoas já iam e pediam com fé. A única coisa que fizeram foi pegar o que falavam as pessoas...*”. Claudio reforçou sua posição:

“É, mas todo o circo dos milagres de Gilda foi invenção da mídia. Porque depois dizem que Gilda é santa e ela é uma pessoa comum para quem você pode pedir coisas, como eu que também posso pedir para minha mãe e isso não quer dizer que seja uma santa. Porque eu tenho pedido coisas para minha mãe e ela também me cumpriu... ou para meu irmão, que faleceu...”. Silvia replicou: “Eu também peço ajuda para minha mãe e pedi pelo assunto do processo [que ganhou], mas eu fiz uma promessa para Gilda, não para minha mãe, por isso digo que quem cumpriu foi Gilda e não minha mãe. Isso não quer dizer que seja santa ou que não seja, isso não posso dizer nem eu, nem você, nem ela [EM], nem ninguém”.

Silvia tinha levantado a voz e Claudio fez o mesmo: “*Sim, mas ela cumpre como pode cumprir outra pessoa que faleceu, porque estão todos com Deus*”. Silvia insistiu: “*Sim, você pode pedir para sua mãe e esse pessoal também pode pedir a outros, mas pedem a Gilda porque ela está mais perto de Deus*”. Claudio retrucou: “*Não, ela está com Deus que nem os outros, estão todos do lado de Deus*”. Ela reiterou:

“Sim, mas nem todos estão à mesma altura, porque têm alguns que têm muito a pagar antes... e Gilda é como que está mais acima, então pode interceder por mais coisas, por mais gente, porque os milagres quem faz é Deus. Nem Gilda, nem a Virgem, nem os santos, e lembra quanto eu gosto de São Expedito...”

Claudio virou o rosto, furioso, em direção à televisão: “*Sim, isso você já me falou*”. Silvia aproveitou a brecha de silêncio que seu amigo deixava:

“Então não pode dizer que ela não é santa, porque ninguém pode dizer isso. Um padre talvez sim poderia, mas depois vai ter que acertar contas lá em cima, porque talvez daqui a centenas de anos ela seja declarada santa e não vamos estar nenhum de nós aqui na terra para vê-lo, mas se tornaram santo São Francisco que era laico, dia desses podem declarar santa a Gilda...”

³⁸ Sobre Silvia e seu relacionamento com Gilda voltarei no capítulo 4.

Claudio interrompe, nervoso: “*Eu nunca disse que Gilda não era santa, eu disse que não era santa?*”, pergunta-me e respondo apenas que não, com um fio de voz. Silvia abaixa o tom: “*Bom, mas igual, eu quero explicar para você...*” e continua repetindo seu argumento enquanto Claudio, para toda resposta, aponta para a tela e comenta as imagens. Silvia reclama: “*Você não está escutando! não me dá bola, não entende o que eu quero explicar...!*” e Claudio, indiferente: “*Claro que estou ouvindo, mas você não respeita minha opinião...*”. Silvia conclui: “*Eu entendo. Você é fã, você a conheceu quando ela estava viva. Eu não sou, nunca fui, nem nunca serei fã de Gilda. Eu sou devota dela*”.

Uma tendência generalizada na produção bibliográfica sobre fanatismo é a de analisar sua ocorrência utilizando metáforas religiosas, como se por trás de uma “forma secular” batesse um “coração sagrado”. Assim, para Jindra (1999: 246) e para Segré (s/d), um fã-clubé representa uma versão moderna ou secularizada de um grupo religioso e para Porter a participação em uma convenção de fãs é a “herdeira secular da peregrinação religiosa”. Aden (1999) realiza uma homologia forte entre fanatismo e religião, afirmando que ser fã é como ser devoto ou crente, enquanto que Rodman (1996) afirma que o fanatismo por Elvis é “quase religioso”, não só pelos rituais que se realizam em Graceland, onde os fãs se comportam como devotos, mas pelas conotações que adquire a figura do cantor. No caso de Madonna, Hulsether (2000) identifica “conteúdos religiosos” em suas performances e Coralis (2004) refere-se também a uma adoração quase religiosa dos fãs pela cantora.

No caso de Gilda, o deslizamento do fanatismo em direção à devoção religiosa torna-se tentadoramente simples, não apenas porque ela já tem devotos, mas porque os fãs, muitas vezes, parecem atuar como tais, solicitando milagres, pagando promessas, rezando. No trecho precedente, vemos como Silvia consegue separar explicitamente duas identidades que, para os nativos, representam adesões diferentes: ser fã e ser devoto. É necessário, então, respeitar a separação nativa entre ambas experiências, considerando-as fenômenos de índole diferente, cuja especificidade pode ocluir-se pelo recurso à metáfora. A lógica do funcionamento da metáfora requer, para cumprir sua função eficientemente, duas entidades separadas e inconfundíveis que podem ser intercambiadas. No caso de Gilda, a separação entre devoção e fanatismo está longe de

ser completa e, no entanto, aparece com clareza para os nativos: que Gilda faça milagres não significa que seja santa; que alguém seja fã de Gilda não invalida que possa pedir um milagre. A frase que intitula este capítulo condensa essa combinação: “*Sua morte não é ausência, mas um câmbio de presença*”. A morte de Gilda torna-a capaz de atuar, de maneira poderosa, sobre a sorte dos vivos, *como qualquer outro morto*. Esse “*câmbio de presença*”, no entanto, se não é o que a torna especial para os fãs, como acontece com os devotos, não deixa de ser um dado da realidade. Trata-se, então, do que Velho (1995: 81) identifica como uma “teologia da harmonia”, uma perspectiva que, em lugar de operar pelo princípio da contradição (ou/ou), o faz pelo princípio da inclusão (e/e). Inclusão essa que, contudo, não realiza combinações irreduzíveis, pois os termos da equação continuam, em última instância, identificáveis.

VI- Gilda, a única

Chuck Norris: *Ela tinha algo especial, que nem Rodrigo, né?*

Laura: *Para mim, tinha algo... algo que outras cantoras não têm...*

Chuck: *Você sabe como chamam isso? hein? Isso se chama ter “ângel” [encanto], que não é para qualquer um, é muito difícil conseguir isso. Uma pessoa que não sabe cantar e tem “ângel”... você acaba escutando que canta bem com o tempo, e como é possível? Rodrigo cantava mal pra caralho. E ultimamente, você escutava que cantava bem, como é possível!? É... é algo lá de cima isso...*

Laura: *Um iluminado.*

Chcuk: *Ele [Rodrigo] não foi aprender canto nem nada, ele cantava por ele, nada mais. O que ele transmitia, vamos dizer... [foi] algo que lhe veio... o “ângel”. E ele passou isso para todo mundo, viu... Mas ele porque... todos deixavam o cabelo comprido, ele o tinha comprido também, e pegou e disse: ‘ah sim, eu quero ser diferente dos outros, eu corto o cabelo’ Cortou em Córdoba, né? e depois, mais curto ainda... Depois até tingiu e tudo... Depois o pessoal o seguiu igual... e você diz, esse é um palhaço, é um drogado, o que for...*

Laura: *Tinha um carisma muito especial*

Chuck: *E ele não, ao cara o seguiam todos. E com ela [Gilda] acontecia a mesma coisa. (...) Mas depois deles, me diga outro que tenha o que ela teve e o Rodrigo... Gardel, mas Gardel é o primeiro. Não há outro, não há ninguém...*

Seus amigos do fã-clube apelidaram Carlos de Chuck Norris, devido à sua aparência: o cabelo castanho avermelhado, curto e dividido ao meio, barba e bigode recortados cuidadosamente, o uso contínuo de óculos de sol e um par de munhequeiras

de couro concedem a ele uma semelhança notável com o ator norte-americano. Chuck tem cerca de 45 anos, vive com sua mãe em Liniers e antes de visitar Gilda, encontra os *gardelianos* que se reúnem a cada fim de semana em torno do túmulo de Gardel. No mais, sempre foi um mistério para todos: nunca deu o número de seu telefone nem endereço³⁹; todos supõem que, por ser desocupado, obtém suas rendas com a compra e venda de objetos velhos nas feiras, mas não aceitou a possibilidade de trabalho fixo que, em certa ocasião e através de um contato de seu pai, Claudio oferecia; jamais tira o óculos de sol que usa até de noite, o que gerou diversas hipóteses sobre o que ocultaria seu olhar; e, com comentários eventuais, faz pensar que ou foi membro de alguma força de segurança ou foi preso, ou ambos. É, com certeza, um dos membros mais fiéis de No me arrepiento, por sua freqüência, por seu zelo com as coisas de Gilda,.

Mesmo não sendo fã de Rodrigo, Chuck acredita que a figura do cantor de Córdoba pode ser associada à de Gilda. Ambos tinham, e transmitiam, “*ángel*”: uma forma de encanto, uma capacidade de atrair o público, de diferenciar-se dos demais cantores, um dom que vem “*de cima*” para cantar sem nunca ter tido aulas.

Alguns autores tem optado por perguntar diretamente aos fãs por que escolheram esta atriz, este cantor ou aquela série como objeto de fanatismo. A pergunta por motivos, subjetivos ou objetivos, encontra respostas defensivas às vezes, demasiado formais outras, construídos *a posteriori* a partir de critérios dominantes de gosto (os do entrevistador ou os do público em geral que, supõem, lerá a entrevista), pois geralmente esses motivos não são transparentes para os fãs.⁴⁰ Tentando aprofundar quanto à especificidade de Gilda, perguntei aos fãs o que a diferenciava de outras cantoras contemporâneas, algumas das quais haviam tido maior repercussão —presença na mídia, venda de discos— do que ela:⁴¹

³⁹ Inclusive, negou-se rotundamente a me dar seu endereço quando o pedi, assim como fiz com os outros fãs, antes de voltar para Rio de Janeiro, onde estava morando, para envia-lhes cartões.

⁴⁰ Nesse sentido, Hills (2002: 66-68) argumenta que esse tipo de pergunta introduz um corte no fluxo da experiência e produz um tipo de justificativa discursiva isenta de afeto, em função de uma possível hostilidade externa, pois as condutas consideradas “normais” não necessitam ser explicadas.

⁴¹ Advertindo sobre a falácia da internalidade que permeia a maioria dos trabalhos baseados em entrevistas, Hills (2002:67) afirma que o fã não pode ser tomado como uma fonte não problemática de significado de seu próprio consumo. Formulei perguntas desse tipo na minha entrevista com os fãs, mas porque considero que as respostas ajudam a iluminar os elementos centrais que orientam e dão sentido às performances dos fãs, nunca como registro plano e pleno de uma verdade “interna”.

Eloísa: *Mas ela não era a única que cantava... por que você, digamos, começou a seguir Gilda e não a Lía Crucet ou Gladys?*

Chuck Norris: *Porque não têm “ágel”.*

Claudio: *Porque não tinham carisma. As outras pareciam mais... ehh... loucas*

Chuck: [interrompe] *Mais para a trincheira são essas...*

Eloísa: *Como?*

Claudio: *De caixa rápida...*

Chuck: *Ouviu essa definição? ouviu? Eram mais de trincheira essas loucas! (ri, comemora sua idéia)*

Claudio: [custa a explicar] *Mas... [Gilda] tem algo que... viu que quando chama [a atenção] algo de outra pessoa, sem ser algo artístico, nem a vestimenta... Porque ela não era como as outras que... As moças mostravam o corpo e ela não. Talvez era por isso que envolvia você...*

Eloísa: *Bem, também não era feia Gilda.*

Claudio: *Não, não era feia... era linda.*

Eloísa: *E como era a atitude de Gilda?*

Claudio: *Não era igual a todas, era normal. As outras se achavam porque cantavam... “ah, saí daí”, se faziam de nariz empinado... (...) As outras querem se fazer “ah, eu canto cumbia, tenho melhores melões [seios] ou eu mostro mais” e Gilda não, humilde, que nem a gente... Humildemente envolve a gente, como outra pessoa, que não é necessário que tenha um bom físico...*

Eloísa: *Se você tivesse que comparar Gilda com outra mulher que venha a sua mente, famosa, era parecida com alguém?*

Claudio: *Não, que eu saiba não...*

Chuck: *Não, não era parecida com ninguém... Gardel não era parecido com ninguém.*

Claudio: *Não sei... do ambiente de bailanta... a [única] que cantava era Gilda. Fora as letras das canções, a atitude da pessoa lhe envolve. As outras não, as outras se faziam de bonitas, de espertas... não foram tão famosas, as outras foram famosas pelo corpo... Lía Crucet, que era Tetamanti... La bomba Tucumana, pela bunda que tinha! (ri) Isabelita, ficou grávida, e nunca mais deram bola para ela... Feia a Isabelita... essa também tinha bunda grande...*

Laura: *Sim, a idéia era também mostrar as bundas...*

Claudio: *E Gilda... não mostrava nada, Gilda... Era, era magrinha... não era feia, é linda... não se mostrava... não provocava a gente, nem nada. E ainda tinha as músicas, que te tocavam...*

Chuck: *É o melhor que tem!*

Como víamos no trecho acima, os fãs caracterizam Gilda como uma pessoa “normal”, simples, “humilde”: “Ela se aproximava das pessoas”, “Cumprimentava sem nojo aos [portadores de síndrome de] Down”, “Não discriminava às pessoas”, “Era uma pessoa como nós, mas com muita sensibilidade”. E é na combinação das características fora do comum –sua voz, sua sensibilidade, sua beleza ou sua bondade— além da proximidade com que ela se relacionava com seu público que se baseia o que eles definem como seu carisma.

O atrativo físico de Gilda, como vimos, não passa por explorar sua figura, por exhibir seu corpo com roupas justas ou decotadas, como argumenta Claudio “*ela não precisava mostrar o corpo*” porque tinha outras qualidades: era “*um ser lindo*” e “*a única que cantava*”, dando a entender que as demais não baseavam sua performance no canto, mas no apelo sexual. Isso faz com que Gilda não se pareça a ninguém, “*como Gardel*”: se é impossível compará-la com outras cantoras de cumbia, para os fãs, passa a integrar um grupo seletivo de cantores excepcionais e únicos, entre os quais Gardel é o expoente máximo, pois é o único que “*cada dia canta melhor*”.

Durante a entrevista grupal, de várias maneiras tentei que alguns dos membros de *No me Arrepiento* definissem Gilda, perguntando tanto diretamente (como ela é?) quanto indiretamente (como você explicaria para alguém que nunca a viu –aos brasileiros—como é Gilda?). As esperadas dificuldades para encontrar uma definição verbal relacionam-se à falta de transparência sobre os motivos subjetivos do fanatismo, mas não têm a ver com que se trate de uma experiência não verbalizável, que *passa por outro lado*:

Claudio: [a Gilda] *...há de defini-la, como... como todo o mundo conheceu Gardel... como conheceram Gardel?*

Laura: *Pela música*

Claudio: *Não dizendo que Gilda é Gardel... Transmitindo o que é Gilda, mas... [custa a explicar] Pense assim: como, como era Gardel? por que as pessoas gostavam dele? Pela voz...*

Chuck: [interrompe] *tudo, o carisma, tudo*

Claudio: *O carisma...*

A atribuição de carisma pareceria ser o motivo pelo qual um ídolo cativaria a atenção dos fãs, seria, seguindo Eco (2004: 43-44), um mito contemporâneo, o qual representa os valores de uma sociedade.⁴² No entanto, os fãs não conseguem definir a

⁴² Esse argumento, por outra parte, se utilizado como única explicação do fanatismo, é problemático, dado que também existem ídolos que o são justamente pelo contrário, porque representam uma crítica ao status quo, à ordem dominante. Ainda mais, como víamos anteriormente, existem ídolos que, como os heróis, são capazes de reunir em si mesmos, valores dominantes e outros que subvertem a ordem preestabelecida, que resumem “ao mesmo tempo uma ordem e uma anti-ordem, uma necessidade e um problema, um exemplo do pensável e um modelo do impossível” (AUGÉ 1993: 180), como acontece no caso de Elvis (RODMAN: 1996) e no de Gilda, quem reúne a imagem tradicional de mulher casta e mãe, ao mesmo tempo em que é dona de seu destino e de seu desejo.

especificidade do carisma que atribuem a Gilda: é sinônimo de “*ángel*”, de excepcionalidade.

Independentemente do talento musical que, por momentos, fica em um segundo plano, ou da beleza física, que aparece subordinada a uma apresentação do self que valoriza a simplicidade, a humildade e a aproximação ao público, é “*sua forma de ser*” que aparece como diferencial: uma personalidade que não aparece mascarada ou enfeitada para o cenário. Ainda sobre o cenário, que necessariamente define uma distância com o público, ela é “*como qualquer pessoa*”, “*não se acha superior*”, quebrando assim a distância inicial, ao se colocar, idealmente, no plano horizontal da *communitas*. É esse o segredo do carisma de Gilda, segundo seus fãs: sua simplicidade como característica extraordinária para alguém que, como artista, poderia estabelecer uma relação de distância. É nesse sentido que se deve considerar, também, a valorização da imagem cotidiana, a preferência pelas imagens de Gilda com roupa de ficar em casa, as fotos lavando louça ou aquela, sem maquiagem e com um vestido simples de algodão, segurando um bolo aniversário, pois o fato da estrela mostrar-se com uma aparência, uma personalidade ou com problemas mais comuns, não fazem com que deixe de ser especial: a combinação do excepcional com o comum é o que a torna diferente (DYER 2002:22).

Nas numerosas notas póstumas e nos livros sobre sua vida, no capítulo dedicado à sua história pessoal, aparecia, como divisora de águas, uma anedota que ela contara em uma reportagem⁴³: um certo dia, viajando de ônibus, reencontrou-se com Toti Giménez, antigo vizinho e amigo e convidou-o a presenciar um ato escolar onde ela, com um grupo de alunos, fazia uma paródia de uma cantora de cumbia. Toti, que na época era tecladista de um dos *cumbieros* mais famosos, ao ver seu desempenho, convidou-a para tornar-se profissional e desde aquele momento, nunca mais se separaram. Tempos mais tarde, em um livro aparecido em 1999, Toti desmente essa história: na verdade, eles não se conheceram até Gilda responder a um anúncio no jornal que pedia vocalistas para um grupo feminino de cumbia que se estava formando e foi ele quem fez a prova de seleção (cf. PUMAR & BIVORT 1999: 57 e ss.). Nenhuma das

⁴³ “Gilda” (1998) dirigido por Martín Schaffner e produzido por Adrián Sgro, Vanina Ferrari y Martín Schaffner. (c) Leader Music.

histórias de infância relatadas no vídeo, nas quais Gilda o incluía como companheiro de jogos, tinha acontecido realmente:

“uma dessa moças que veio [na audição] era Gilda, a primeira coisa que disse foi: ‘Olha, eu não sou cantora, na verdade vim pelo anúncio, porque quero fazer uma mudança na minha vida, e isto me parece uma boa forma de fazê-lo’ – acrescenta, entre risos: E claro que mudou sua vida! e quando a vi, me apaixonei, ou seja, me encantou. Nunca, desde esse dia, deixei de pensar nela (...) ...foi um relacionamento lindo, mas difícil porque foi escondido durante muito tempo, na verdade foi conhecido depois de sua morte, se bem que havia gente dentro do meio que sabia, mas não foi uma coisa pública...”⁴⁴

Além dos motivos que Gilda, Toti Giménez ou o estúdio de gravação⁴⁵ pudessem haver tido para criar uma biografia fictícia –a narração romântica e quase casta do encontro entre Gilda e Toti que foi sustentado durante a vida dela— e depois desmenti-la para pôr em seu lugar uma versão que inclui a infidelidade conjugal e o divórcio, interessa-me resgatar a leitura que, disso, realiza Gabriel:

“Por mais que fosse assim [que Gilda tivesse inventado um passado ou parte dele], cale a boca... é um personagem Gilda, não é uma pessoa. Ou seja: é uma pessoa, mas ao estar como cantor ou como ator, ou seja lá o que for, passa a ser um personagem... ou seja: a pessoa Gilda é pessoa em sua casa e com os que a vêem todos os dias, mas conosco [os fãs] é personagem, assim a veja cantando ou esteja falando com você, vai ser um personagem igual. E inventou essa vida e você a acompanhou nessa vida... você [refirindo-se a Toti] trabalhou com ela dizendo uma coisa, deixa a gente com essa ilusão... ou seja, se foi assim como ele fala, cale a boca, já foi. Agora não fala, se você entrou no joguinho de dizer isso naquele momento, já foi, deixe assim. E isso é para gerar polêmica e para vender um livro, talvez.”

Numerosos trabalhos dão conta de que é a *autenticidade* uma das qualidades que os fãs reconhecem como característicos de seu ídolo. Maradona (ALABARCES 2002), a falecida cantora *chicana* Selena (ANIJAR 2001), Lady Diana (PINA 1999; RICHARDS et all. 2000), o *cuartetero* argentino Rodrigo (CRAGNOLINI 2001),

⁴⁴ Além disso, segundo Toti, a carreira solista de Gilda surge como *“uma desculpa para justificar estarem juntos, (...) a desculpa foi a música (...) Então eu disse: ‘bom, vamos fazer um disco’ Eu não tinha nem idéia de como fazer um disco, porque a coisa nessa época não era difícil, era muito mais fácil do que agora, se você formava um grupo tropical, o mais provável era que conseguisse gravar, porque havia muita demanda de grupos, isso estava recém começando, estamos falando dos anos 90, né?”* (Todas as citações tomadas de uma entrevista pessoal, em 26 de janeiro de 2004)

⁴⁵ Uma das autoras do livro em que aparece o relato de Toti é membro do diretório de Leader e irmã de seu proprietário.

Madonna (CORALIS 2004), Bruce Springsteen (CAVICCHI 1998) ou Emilinha (COSTA 1984), são considerados por seus fãs como “autênticos”. E essa autenticidade diz respeito ao que eles sentem como sua sinceridade, a transparência de seus sentimentos ou a fidelidade às suas origens e não a uma preocupação pelo “real”: em sua vida pública, a performance de uma estrela é artificial e independente de sua personalidade, mas isso não lhe tira sinceridade (cf. COSTA 1984: 261 e ss). Nesse sentido, seguindo Dyer, as estrelas são, ao mesmo tempo, representações de pessoas e pessoas “reais”: “são imagens produzidas, personalidades construídas tanto quanto são os ‘personagens’ [que interpretam]” (2002: 20),⁴⁶ colapsando, desse modo, a distinção entre a autenticidade do ator e a da personagem que está interpretando. O interessante deles é a construção, a performance, o fato de ser um personagem que, nesse sentido, requer do fã para completar-se. As existências do ídolo e do fã são mutuamente constitutivas, mas não no sentido que outorga Coelho (1999) isto é, como extremos de um paradoxo que resume um desejo universal de ser reconhecido, nem como ilustrações de um processo mais ou menos homogêneo pelo qual o mercado –entendido como uma “mão invisível”— se realiza a partir da produção e do consumo de bens culturais. A estrela somente existe na relação com o fã porque existe uma participação, uma presença ativa dos fãs na produção de *Gilda* e em sua concomitante inscrição nessa textura diferencial do mundo que denominamos sagrada.

Para os fãs de Gilda, como para os dos filmes do gênero mitológico indiano⁴⁷, a separação entre pessoa e personagem não reveste demasiada importância. Neste caso, a presença em cena de atores e atrizes interpretando deuses provocava gestos de fervor e devoção no público, como tirar os sapatos, deixar oferendas frente à tela e até, os mais abastados, oferecerem festas e adorá-los com flores, luzes e música. O que o cinema quebra, segundo Das Gupta (1989: 16), é a divisão entre mito e fato, fazendo com que o ator que representa um deus transforme-se nesse deus. Entretanto, como argumentam Prasad (n/ d) e Srinivas (2006), isso não significa que se trate de audiências crédulas e

⁴⁶ Dyer (2002) argumenta, também, que os personagens interpretados pelo ator ou, no caso dos cantores, o papel que desempenham em cima do cenário, *revelam* sua personalidade e as características performatizadas em cena são corroboradas pelas histórias publicadas nas revistas.

⁴⁷ Os filmes mitológicos, rodados na Índia entre 1919 até os anos 70, baseavam-se em histórias tomadas de narrações épicas e os *puranas* da antiga Índia. Os mesmos, diferentemente do gênero devocional, não pretendem inspirar sentimentos religiosos nem no seu conteúdo, nem nas técnicas utilizadas (PRASAD s/d; VARDAN VISHNU, 2006).

que para os espectadores fossem *realmente* os deuses e heróis épicos os que apareciam na tela. Pensar isso, sem cair em uma caracterização negativa da audiência, somente é possível se, seguindo a Latour (2002: 31), rompe-se com a divisão entre razão e crença, entre saber e ilusão, entre construção e realidade.

Para Gabriel, a “*ilusão*” é algo próprio da estrela e da sua relação com os fãs e essa não deixa de ser verdadeira por ser inventada, pois é disso mesmo que se trata ser um personagem. Em palavras de Latour (2002: 23), Gilda não seria “nem inteiramente autônoma nem inteiramente construída”. Assim, o interesse dos fãs por “*manter viva sua memória*” e sua preocupação por cuidar da imagem dela, difundir a sua “verdadeira” figura corrigindo os erros da mídia, não parte de um interesse pelos fatos irrefutáveis mas, voluntária e conscientemente, se procura adaptar fielmente à imagem mais fidedigna de Gilda. Evidentemente, a necessidade de reforçar uma determinada versão fala da presença de outras narrativas, de relatos paralelos que continuam vigentes. Mas, para os fãs, se Miriam Alejandra teve que superar muitos obstáculos e fazer grandes sacrifícios, incluindo os sexuais, para poder “*chegar*”, Gilda alcançou seu destino, praticamente, como em um conto de fadas. Para aqueles que a seguem, a pergunta pela história “real” é irrelevante, pois a “verdadeira” história é a que Gilda contou.

Nesse sentido é que devemos considerar um evento acontecido quando, procurando artistas para uma homenagem a Gilda que Claudio e Flavia estavam organizando, visitamos Chelo, cantor do grupo de cumbia Green. Chegamos até a porta de seu escritório –situado em um prédio comercial, na Avenida Corrientes, onde é possível encontrar a maioria dos grupos e empresários do meio tropical— sem agendar previamente. Flavia assumiu como porta-voz e propôs a ele participar na homenagem a Gilda que “*todos os fã-clubes*” pretendiam fazer no Parque Centenario⁴⁸. Chelo respondeu irônico, com um gesto: “*Justamente Gilda! Por que não outro?*” Depois de comentar sobre o suposto plágio da canção “Fuiste”,⁴⁹ Chelo criticou Gilda, dizendo que

⁴⁸ O Parque, localizado no bairro Almagro, em Buenos Aires, entre as Avenidas Patricias Argentinas, Díaz Velez y Ángel Gallardo, conta com um anfiteatro a céu aberto onde se realizam shows gratuitos.

⁴⁹ Chelo acusou publicamente Gilda, após sua morte, de ter plagiado a canção “Fuiste” e, mesmo assim, participou do disco homenagem *Entre el cielo y la tierra*. Argumentou, na reunião que comento aqui, que só fez isso “*pela grana*” e “*por pressões*”, porque naquele momento ele estava lançando o grupo Red e na gravadora tinham prometido favorecê-los e dar-lhe difusão se ele aceitasse cantar.

“*não era nenhuma santa*”, que tinha sido “*meio piranha*” e que ele sempre havia dito que “*Gilda passou por muitos microfones para chegar onde chegou*” em uma clara alusão aos favores sexuais que devia de ter realizado para alcançar o sucesso. Flavia confirmou levemente com a cabeça enquanto Chelo fazia esses comentários e Claudio, visivelmente nervoso, permaneceu calado. Naquele momento, não entendi por que nenhum dos fãs, nem sequer Claudio, tinha tentado defender Gilda. Não teria ficado surpresa se ele fosse para cima de Chelo e batesse nele ou se Flavia lhe proferisse uma série de impropérios: surpreendeu-me –desiludiu-me, naquele momento— a oscilação entre a total falta de reação de Claudio e a expressão de acordo de Flavia. Para entender o que aconteceu, torna-se necessário, aqui, fazer uma distinção que não é explícita entre os fãs, mas que funciona em situações como a que acabo de relatar: a diferença entre Miriam Alejandra Bianchi e Gilda.

Apesar dos fãs valorizarem o aspecto íntimo de Gilda *enquanto Miriam* –dona de casa, mãe de seus filhos, que lava louça, toma mate com sua vizinha Susana e comemora seu aniversário na cozinha da sua casa—isso importa somente em função do que possa aportar a Gilda e como um mapa afetivo de situações relevantes, de amigos e inimigos que é importante reconhecer na atualidade. Claudio pediu numerosas vezes a Omar, o irmão de Gilda, que lhe desse alguma foto de Gilda, sem sucesso. Omar alega dois motivos para sua relutância: por um lado, trata-se de fotos domésticas, muitas delas tomadas em festas familiares em que Gilda aparece “*com garrafas de cerveja*” e, embora Claudio pedisse as fotos para conservá-las pessoalmente, seu irmão considera que não é de bom tom que essas fotos transcendam a esfera familiar. Por outro, conta Claudio, “*não me dá as fotos porque ele diz que não a vou reconhecer, que está muito mudada com respeito às fotos que nós conhecemos*” e ao repetir as palavras de Omar, refere-se a ela pelo seu primeiro nome, explicando logo que “*ele nunca a chama de Gilda, a chama de Miriam*”. Nesse sentido, as fofocas sobre sua vida sentimental importam na medida em que aportam dados sobre seus valores, os valores que encarna *como Gilda*, e não como traços de uma humanidade que é reconhecida, admitida, mas descartada como irrelevante. Eles são fãs de Gilda, não de Miriam. Ao mesmo tempo, são os fãs (de Gilda) e não os familiares e amigos (de Miriam) os que hoje estão mais perto dela, os que cuidam do seu túmulo e a visitam permanentemente. A que transcende além da sua morte não é Miriam Bianchi, mas Gilda.

Desse modo, não importa tanto o que o ídolo em questão fez, mas o que possibilita fazer. Sua biografia e suas qualidades morais têm uma importância secundária, pois não necessariamente (ou não o tempo todo) se converte em um modelo ou em um horizonte de identificação para seus fãs, seja porque é extraordinário, seja porque apela a imagens ou valores “negativos”. O que conhecem da sua biografia baseia-se no que foi publicado na imprensa ou em programas de televisão: a leitura que realizam, entretanto, está filtrada pela relação de desconfiança que estabelecem com a mídia e matizada por dados em primeira mão obtidos por comentários de familiares e amigos, por sua própria experiência ou as percepções pessoais sobre como Gilda deveu ou deveria comportar-se em determinadas circunstâncias. É nesse sentido que não basta adquirir conhecimentos sobre sua vida, nem sequer poder citar a totalidade de suas canções. É necessário *conhecê-la*. E conhecê-la implica aceder a esse “algo” diferencial que faz com que as pessoas se sintam atraídas por ela e a amem. Implica, também, a entrada de Gilda na vida do fã: em algum sentido, que Gilda o conheça e que sua presença comece a transitar pela vida cotidiana do fã.

Capítulo 3

“A bandeira de Gilda tem que ter as cores do *Ciclón!*”

Nos capítulos precedentes, vimos como é analiticamente produtivo subtrair as práticas de sacralização da tríade pedido-promessa-milagre para voltarmos sobre outros elementos que fazem à relação dos nativos com Gilda. No presente capítulo abordaremos uma configuração específica de práticas de sacralização que encontram no futebol uma matriz privilegiada. A partir das práticas de sacralização de Claudio, o presidente do fã-clubê No me Arrepiento de este Amor, veremos como ele combina, identificando diferenças mas sem ater-se a nenhuma lógica por completo, recursos que provêm menos da devoção aos santos, do que das práticas aprendidas em “*la Buteler*”, a torcida do San Lorenzo. Nesse caso, novamente, observaremos que as práticas não se circunscrevem a um único bloco lógico, porém combinam recursos em um processo, uma trajetória, que é contínuo.

I- San Lorenzo como catecismo

Segundo relata Claudio, foi durante um almoço, em janeiro de 2003, que contou para Carlos, o marido de Silvia, qual era seu sonho: fazer uma bandeira “*gigante*” para Gilda. Carlos, então, dispôs-se a ajudá-lo, comprando grande parte dos materiais necessários para sua confecção e conseguindo um clube no bairro Pompeya, onde ele mora, para fazê-la. “*Desde o dia em que ela morreu eu penso em fazer essa bandeira*”,

repetiria Claudio, uma e outra vez, durante os quase dois meses que demorou para a bandeira ficar pronta. No mês de julho, os cortes de algodão que foram comprados à medida em que juntavam o dinheiro, já tinham sido costurados por uma vizinha de Claudio em um único retângulo que, “casualmente”, media 17 x 7 metros.¹ Carlos, Silvia e um pequeno grupo de fãs de *No me Arrepiento* reuniam-se, a partir de então, várias vezes por semana para desenhar e pintar a bandeira.

Na primeira linha, a bandeira mostrava “Gilda”, em maiúsculas de 2x2 metros na cor vermelha, flanqueada por dois corações azul-celestes a modo de aspas –essa foi a intenção de Silvia, inclusive, ao colocá-los em diagonal e não retos. Embaixo, em letras de 50x50 cm pintadas em preto “*Fan’s club oficial*” [Fã-clube oficial], também em maiúsculas. Na 3ª linha, sempre em maiúsculas de 1m x 75cm: “*No me arrepiento*” [Não me arrependo], intercalando azul e vermelho. Na 4ª linha “*de este amor*” [deste amor], incluía, no centro, a foto de Gilda. Finalmente, na última linha em letras maiúsculas de 60x50cm pintadas em preto “*La leyenda continúa...*” [A lenda continua]. Nas 2ª e 3ª linhas, como sobrava espaço, desenharam estrelas amarelas que, segundo Claudio, ficavam bem “*porque Gilda também é uma estrela*”.

No último domingo de agosto, dois meses após o árduo trabalho, quando finalmente a bandeira ficou pronta, o pequeno grupo que tinha estado envolvido com a confecção, aplaudiu diante do pendão estendido no chão do salão. Claudio, depois de observar em silêncio, durante alguns minutos, rompeu em lágrimas e abraçou cada um dos presentes, agradecendo por terem ajudado a realizar seu sonho. Minutos mais tarde, já recomposto, abria a porta para Martín.

Martín é um membro do fã-clube que, por morar longe e por falta de dinheiro para o transporte, não havia participado da confecção da bandeira. Ele havia “*conhecido*” Gilda depois da morte dela, quando um amigo lhe contou sua história e lhe apresentou suas músicas. Conta que sentiu “*algo muito forte*” naquele momento, que se reavivou quando, na peregrinação até o santuário da Virgem de Luján em outubro de 1997,² um dos peregrinos levava um aparelho de som onde tocava Gilda. Martín conta que, ao ouvi-la, sentiu que tinha mais força: “*não estava cansado, tinha andado sem*

¹ Sobre o significado dos números 7 e 17 voltaremos no capítulo próximo.

² A peregrinação anual desde o bairro portenho de Liniers até o santuário da padroeira de Argentina em Luján cobre 68 quilômetros.

parar, a noite toda, e cheguei bem".³ A partir desse dia, Martín começou a freqüentar o cemitério e a fazer parte de No me Arrepiento de este Amor. Era, então, um dos membros mais antigos e fiéis do fã-clube.

Claudio, enunciei, abriu a porta e, ansioso, esperou sua reação do seu amigo. Martín entrou no salão e olhou de soslaio para a bandeira, enquanto cumprimentava todos com um beijo. Depois virou-se para ela, que jazia estendida, ocupando quase a totalidade do piso do salão, e disse: "*Está boa!*" para logo depois virar as costas e integrar-se na roda do mate. Claudio perguntou o que achava e Martín repetiu, secamente, "*está boa*". Esperando uma reação mais emotiva, Claudio começou a contar detalhes da confecção, a quantidade de vezes que nos havíamos reunido, inclusive no meio da semana, a quantidade de horas de trabalho dedicadas, as atividades que haviam sido relegadas para podermos terminar a bandeira a tempo para o aniversário de Gilda. Martín, impaciente, interrompeu para dizer que a bandeira não respeitava o desenho original e Claudio respondeu que sim, que havia copiado exatamente o modelo. Martín, com enfáticos gestos negativos, replicou que não, que não estava "*igual, igual*" e durante poucos minutos discutiram calorosamente. Em uma tentativa de encerrar a discussão, Claudio pediu a Silvia o modelo, desenhado em um papel quadriculado que ela guardava em uma pasta de plástico para que não estragasse, para demonstrar a Martín que não estava mentindo. Ele, ao ver o papel, disse que o desenho era diferente ao que ele tinha visto um tempo atrás: "*Você não tinha falado que as letras de baixo [a última frase da bandeira] iam ser em amarelo, azul, amarelo, azul...?*", referindo-se às cores que identificam Boca Juniors. Claudio disse que sim, que "*antes*" ia ser assim, mas que Carlos "*que é do Boca*" – esclarecimento que achava necessário, para fazer com que ele entendesse que a mudança era por motivos estéticos e não por rivalidade futebolística— tinha falado que, com tantas cores ia ficar "*um pot-pourri*" [de mal gosto] e que por isso haviam decidido pintá-las de preto. Martín insistiu com que Claudio havia prometido que a bandeira teria as cores do Boca, "*porque Gilda é do Boca*", igual a ele próprio "*e a maioria*", ao que Claudio respondeu que "*tem as estrelas amarelas*" que dariam, na sua opinião, o matiz do Boca que seu amigo exigia. Martín não pareceu convencer-se, ficou em silêncio o resto da tarde e não deu mais atenção

³ Um ano depois, para a peregrinação de 1998, Martín levaria uma bandeira do fã-clube para ser benzida no santuário.

para a bandeira, que permanecia no chão, ocupando quase a totalidade do espaço do salão.

Martín é Boca, mas a diferença de Claudio, não faz parte da torcida organizada do seu time. No entanto, da mesma maneira que seu amigo, combina em termos de “paixão” duas de suas afeições, o time do coração e Gilda: “*Eu converso com Gilda e ela me entende, porque é do mesmo time que eu*”. Nos dias de jogo, Martín costuma colocar a camisa do time sobre a foto dela é a ela para quem pede que o time ganhe. Ainda, nos jogos mais importantes, ele repete uma “*cábala*” [superstição], um ritual para garantir o resultado: não assiste ao jogo, nem sequer pelo rádio e passa o dia na Chacarita, do lado da Gilda, esperando até o fechamento do cemitério para saber o resultado que, segundo ele conta, está assegurado pela cantora. Sempre que age assim, Boca vence.

Aquela tarde, na hora da partida, enquanto caminhávamos para o ponto de ônibus, Claudio voltou a perguntar para Martín o que tinha achado da bandeira, porque “*não tinha falado nada*”. Martín defendeu-se: “*Sim, falei! Falei que estava boa!*”. Claudio pede mais, enumera novamente o trabalho que foi dedicado para a confecção, o tempo consumido, o dinheiro gasto: “*uma bandeira dessas não se faz todos os dias!*”. E, diante da indiferença de seu amigo, conclui “*que pouca paixão você tem!*”. Martín, ofendido, contra-ataca: “*O que quer que eu faça? Que pule, que grite?*” Silvia murmura: “*nós aplaudimos a bandeira quando terminamos*”. Claudio assente, ecoa as palavras de Silvia. Martín continua: “*Bom, então aplaudo –aplaude, irônico: Bem, bravo!*” Claudio irrita-se e repete: “*Que pouca paixão você tem!*” Martín responde, impaciente: “*Perdi a paixão quando você tirou as letras amarelas e azuis!*” Claudio bravo, porém contido: “*já expliquei!*”, Martín segue zombando de Claudio, que se exaspera, mas não estoura: “*não, não, não...!—grita— quero fumar, preciso de um cigarro!*” A discussão termina quando Claudio atravessa a rua para comprar um maço de cigarros. Ninguém mais dirige a palavra para Martín, que começa a brincar com Mariana, a filha de Claudio, até despedir-se antes de subir no ônibus.

a) As cores

Imaginando que a escolha das cores não houvesse sido casual, quando contou-me sobre seu projeto da bandeira pela primeira vez, interroguei Claudio sobre sua escolha por apenas duas cores (vermelho e azul) e sugeri incorporar outras, como verde, fúcsia ou amarelo. Silvia, que estava presente, brincou dizendo que estava “*muíto brasileira*” com minha sugestão –dando a entender que essas cores eram “carnavalescas”— e que Claudio queria que tivesse essas, que eram as cores do San Lorenzo: “*A bandeira de Gilda tem que ter as cores do ‘Ciclón’⁴!*”, exclamou, como se não pudesse haver outras opções. O desenho da bandeira havia sido copiado de uma bandeira da torcida⁵ do San Lorenzo, da qual Claudio participa desde os 6 anos: a ordem das palavras, a frase final, os corações onde originalmente havia corvos –o animal que representa o time.

Usar as cores que identificam um clube de uma maneira que não é apenas uma insígnia, marca um posicionamento muito forte. Nesse sentido, Claudio evita usar seu moletom azul e vermelho nos bairros lindeiros de Pompeya e Parque Patricios quando está sozinho porque sua vida poderia correr perigo: o clube que identifica esses bairros, Huracán, é um tradicional rival (“*inimigo*”, em termos nativos) do San Lorenzo e, como membro da torcida, supõe que os torcedores do Huracán poderiam reconhecê-lo e “*dar-lhe um tiro*”. A identificação entre um bairro e um clube permite mapear e apropriar-se da cidade em seus próprios termos. Os relatos à respeito são variados e não se limitam apenas aos membros das torcidas: Silvia comentou que o marido da vizinha, que havia emprestado o clube para pintar a bandeira, membro da comissão diretiva do Huracán, ia “*querer morrer*” se visse as cores da bandeira que estava sendo pintada no espaço que sua esposa administrava. Para evitar gerar uma disputa, foi decidido que as letras de cor azul fossem pintadas ao final: caso o homem visitasse o clube, a bandeira só mostraria as cores vermelha, branco e preto, aparentando ser “*do Huracán*”. Na véspera das

⁴ “*Ciclón*” é um dos apelativos que os torcedores utilizam para denominar *San Lorenzo*, como para Boca corresponde “*Xeneizes*”, para River Plate “*Millonarios*”, para Racing “*La Academia*”, etc.

⁵ Utilizo aqui a palavra “torcida” em lugar de “*barra brava*” [torcida organizada] –carregada de preconceitos— ou do nativo “bando” ou “*Buteler*” (apelativo que designa torcida do San Lorenzo), pois é o termo genérico utilizado habitualmente para defini-la nas etnografias sobre futebol (MOREIRA 2001).

eleições municipais de 2003, também, após acompanhar Carlos em um comitê da *Unión Cívica Radical* [União Cívica Radical] do bairro Pompeya para conferir o local em que ele deveria votar, comentou: “no comitê onde fomos ver onde tenho que votar estava tudo com as cores do Huracán...”. A linguagem das cores dos clubes se sobrepõe às cores partidárias.⁶ Silvia, sem registrar a confusão entre as cores que identificam o Partido Radical e as do clube Huracán, explicou: “É porque neste bairro são todos do Globito⁷”. Fingindo não entender, perguntei: “Todos? Por quê?” Claudio tomou a palavra: “Sim, a maioria... porque o campo está logo ali, no [bairro] Parque Patricios... e cada bairro é de um clube. Em Almagro, Boedo, Caballito, por onde eu moro, são todos do San Lorenzo, porque o campo deles está aí...”. Em outra oportunidade, durante um churrasco, Claudio explicava a seus amigos, o porquê do nome da rua Quintino Bocaiuva, uma das laterais do antigo estádio do San Lorenzo, no bairro de Almagro: “Essa rua não se chamava assim antes, tinha outro nome. Acontece que nessa época Boca era nosso filho! [Boca perdia sempre] e sempre fazíamos mais de 5 ou 6 gols! Então botaram na rua do lado que ficava o gol visitante, sabe, Quintino Bocaiuva. Quintino, por cinco, cinco gols... Boca-iuva... porque era a Boca... que ia embora chorando!” terminou, rindo. Ignoro se ele escutou essa versão da origem do nome da rua de outra pessoa ou se ele mesmo deduziu: em todo caso, ainda que contada com ironia, pois havia torcedores de Boca entre os presentes, não se tratou de uma brincadeira metonímica, foi relatada com seriedade e permitiu-me ver até que ponto os sentidos geográficos, os “mapas mentais” (GELL s/d) podem ser construídos a partir de referências simbólicas e afetivamente marcadas pelo clube para o qual se torce.

⁶ Nesse sentido, um informante relatou-me que, em meados dos anos 80, durante a organização de um ato político em que participaria a facção *montonera* do partido peronista, os membros da torcida do San Lorenzo negaram-se rotundamente a assistir à manifestação porque seria realizada no Parque Patricios. De modo similar, Claudio conta que em 2001, estavam gravando uma novela a poucas quadras de sua casa cujo protagonista era torcedor do Huracán, e na qual a decoração e tomadas externas mostravam as cores do clube. Membros da torcida do San Lorenzo foram increpar e bater nos produtores do programa: “falamos para eles, ‘isto aqui é Boedo, aqui somo’ todo’ cuervo’, isto não é Pompeya, nem Parque Patricios para pôr tudo do Huracán!”. Acompanhando Claudio pude identificar os limites entre os bairros de Boedo e Pompeya, geograficamente contíguos, segundo as pinturas e os grafites que as torcidas de Huracán e San Lorenzo realizam nas paredes do bairro: além desses limites, as pinturas em território alheio constituem sinais de afronta e invasão. Garriga Zucal (2001) identifica práticas semelhantes entre os torcedores do clube Colegiales.

⁷ O emblema de Huracán tem um balão aerostático, daí o apelativo “Globo” (balão) ou “Globito” (balãozinho) para referir-se ao clube.

As cores escolhidas para a bandeira dão conta de uma geografia da que Gilda também faz parte e de uma genealogia que Claudio rastreia entre Gilda e San Lorenzo. Segundo conta Claudio, foi a de San Lorenzo a primeira torcida que usou as músicas de Gilda em seus gritos e guerra “*E não o Boca, como diz todo mundo. San Lorenzo sempre esteve com Gilda, desde o início.*” Enumera: “*Os gritos da torcida... Toti [Giménez, sócio musical e último parceiro da cantora] também vive por [os arredores de] minha casa... e além disso, o velório foi feito perto da minha casa, a 5 quadras do velho gasômetro [antigo estádio de San Lorenzo]... Kiroski [o dono da gravadora Magenta, onde Gilda gravou seus primeiros CDs] também é ‘cuervo’, ele é da comissão [diretiva do clube San Lorenzo]...*”

Claudio não só veste, quase diariamente, roupa esportiva com as cores de seu clube: também o espaço que ocupa na casa dos seus pais está marcado pela presença afetiva (MCDANELL 1995: 18) de Gilda e pelas cores do San Lorenzo. Junto a sua filha, Claudio ocupa um dos quartos de uma casa de altos⁸ sólida, porém bastante deteriorada, onde também moram seu pai, seu irmão menor com um amigo e um irmão mais velho com sua mulher e duas filhas pequenas. A cozinha-sala de jantar é o espaço comum, onde coincidem para ver televisão, tomar mate ou, eventualmente, preparar algo para comer, cada um dos 4 dormitórios funciona como um lar diferenciado. Enquanto na primeira não há enfeites, nem imagens nas paredes, algumas teias de aranha muito resistentes aparecem aqui e lá a um simples olhar e a única planta, que descansa no marco de uma janela cujo vidro está quebrado, parece ter secado muito tempo atrás, o quarto de Claudio, recentemente branqueado com cal, está perfeitamente limpo e arrumado. O roupeiro —onde guarda roupas, objetos pessoais, utensílios de cozinha e até alguns alimentos— bem como a porta e a janela, estão pintados em uma combinação de azul e vermelho. Sobre a cama de Claudio, uma estante alberga múltiplos objetos relacionados com Gilda. Claudio explica que decidiu guardar os pôsteres que, até antes de pintar enfeitavam as paredes, para preservá-los, pois cada dia ficava mais difícil encontrar novos. Mas a imagem de Gilda encontra-se em um retrato, junto à foto de sua filha, e multiplica-se em santinhos, pequenos oratórios, medalhas, cartões, o centro de um rosário com as cores do San Lorenzo e até elementos

⁸ Construção residencial na parte superior de outra casa ou, nesse caso, de uma loja, com entrada independente.

de uso diário como uma xícara ou um copo. Todos ordenados segundo seu tamanho, para facilitar sua visualização: atrás o copo e as fotos maiores, do lado uma imagem de gesso da Virgem da Medalha Milagrosa e, do lado, velhos cassetes de Gilda. Na frente, os oratórios e santinhos. E na primeira linha, as medalhinhas, todas iguais, uma do lado da outra. A disposição dos objetos, pese à presença de uma imagem da Virgem e de um rosário, não lembra um santuário doméstico e a reiteração de Gilda através de diferentes objetos dão conta do particular ordenamento ético e estético de seu universo: enquanto sua filha é a única pessoa que aparece em apenas uma foto, a *mesma* imagem de Gilda de “Corazón Valiente” repete-se nos mais diversos objetos. Enquanto que a Virgem da qual ele é devoto ocupa um lugar posterior e lateral na estante, Gilda estende-se na maioria do espaço. E a multiplicação de Gildas vestidas de azul parece combinar com as cores do San Lorenzo que predominam no quarto.

As cores são parte do próprio sentimento de “*paixão*” que Gilda desperta nele. Uma paixão que não é vivida em termos católicos ou românticos, mas através dos mesmos gestos e dos mesmos valores e sentimentos que experimenta com San Lorenzo. É por isso que foram o azul e o vermelho os escolhidos para tatuar-se —ele mesmo, com tinta chinesa e um punção caseiro— o nome de sua filha e o de Gilda em cada um de seus antebraços. Levar as cores de um clube tatuadas no corpo não é apenas uma identificação a modo de insígnia, é também um posicionamento em um sentido forte. As tatuagens cobram maior importância, também, porque foi ele mesmo quem as fez: são cicatrizes,⁹ feridas auto-infringidas que demonstram não apenas sua relação com ambas figuras femininas, mas também as qualidades de valor e de suportar a dor de quem as carrega. As cores escolhidas representam o próprio sentimento de “*paixão*” que despertam sua filha e Gilda e, ao mesmo tempo, dão conta da resistência necessária para sustentar dita paixão.

b) A Paixão e o “*Aguante*”

Uma tarde, enquanto desenhávamos as letras do nome do fã-clube com lápis preto sobre o tecido, Silvia queixou-se do cansaço e da dificuldade para desenhar

⁹ Sobre a importância das cicatrizes na construção dos corpos masculinos, ver Jardín (1993).

algumas letras. Carlos, que estava perto, servindo mate, disse que o nome do fã-clube era muito comprido e Silvia, brincando, disse que “Noches Vacías” [Noites vazias] (o nome de outro clube) era mais curto e perguntou se podíamos mudá-lo. Claudio, entendendo que se tratava de uma brincadeira, mas mesmo assim falando sério, disse que não, que esse era o nome de seu fã-clube e que, além disso, expressava o que ele sentia: “*porque o que diz é verdade: eu não me arrependo do amor que tenho por Gilda*”. Brinquei, sugerindo que podia dizer outra coisa, porque “amor” tinha a letra “R” que era uma das que mais trabalho dava desenhar. Claudio continuou “*bom, poderia dizer ‘paixão’, ‘não me arrependo desta paixão’, que é a mesma coisa... mas não é a canção de Gilda...*” Logo depois explicou que fundou o fã-clube em 1993, quando Gilda gravou “No me arrepiento de este amor”:¹⁰

*“Na minha família sempre se escutou cumbia... eu era um pibe da rua, não era de estar sempre em casa, não dormia nunca em casa... Ia às bailantas... e um dia, como qualquer dia, eu não conhecia ela, nunca ouvi falarem nela... estava cantando e me disseram que era Gilda... foi em Metrópolis, em 93... (...) eu estava com um par de amigos... e a vi, quando fui embora vi que ela estava dando autógrafos. Cumprimentei ela, ela me cumprimentou, e depois comecei a vê-la no [programa de cumbias do] canal 2... eu não assistia [o programa], porque não estava nunca na minha casa... de repente a vi... Bom, a vi no programa e daí anunciaram onde ia tocar, fui e, como gostava dela, **aos poucos fui seguindo ela, assim, sabe, como sou torcedor do San Lorenzo, ia seguindo o San Lorenzo, assim se criou a paixão.** (...) Imagine, na tevê anunciavam onde ia tocar e eu ia nesse lugar e ficava aí a noite toda. E depois aos poucos fomos conversando, e eu comentei: “Olhe, eu tenho um par de meninos que gostam de como você canta.” Tinha o Javier, tinha a Bárbara, tinha o Coqui... tinha uma moça, Karina... Estavam os amigos do Coqui... Bom e com ele começamos. Falamos com ela: “Olhe, queremos fazer algo, como um fã-clube.” E ela disse como teríamos que fazer. (...) e foi aos poucos, viu... não que eu estivesse sempre com Gilda, não a via muito. Não éramos amigos-amigos. Éramos como conhecidos, como ídolo com seus fãs, assim. Depois, bom, aconteceu o que aconteceu. Ela morreu.” (grifos meus)*

Claudio é o presidente do único clube de fãs de Gilda fundado antes da sua morte que ainda persiste. Para ele, o clube e suas atividades centram-se e devem ser centradas em “*lembrá-la porque ela ralou para chegar onde chegou... [porque] para ela*

¹⁰ Claudio contou nessa oportunidade a história do fã-clube, mas os trechos que seguem correspondem à entrevista grupal gravada 7 meses depois do evento que estou narrando e que incluo aqui por questões de estilo e porque remetem ao centro da questão que estamos abordando neste capítulo: a paixão.

nada foi fácil, não pelos milagres, como dizem as pessoas. Porque ela é uma paixão para nós” (grifos meus).

A “*paixão*” é o grau máximo do “*sentimento*”: inefável, manifesta-se e demonstra-se com gestos. Não há “*paixão*” sem “*aguante*” e o motor do “*aguante*” é a “*paixão*” que, no campo de futebol e como membro da torcida, Claudio expressa em “*cantitos*” [gritos de guerra] de incentivo a seu time, em “*combates*” (confrontos físicos com outras torcidas) e em “*seguir*” (ir em todos os jogos, inclusive quando tem que viajar a outras cidades, estar no campo e incentivar mesmo quando o time perde, confeccionar bandeiras para abrir no campo). Também no consumo de drogas e álcool, o *aguante* é posto a prova: no elogio ao *aguante* está implícita uma noção de controle que é necessário possuir, de limites que não devem ser transgredidos, pois fazê-lo poderia implicar a perda da masculinidade ou, ainda, a morte física.¹¹

O “*aguante*”, conceito acunhado entre os membros das torcidas de futebol (ALBARCES 2004; DODARO 2005; GARRIGA ZUCAL 2000, 2005; MOREIRA 2001), define o valor central no mundo masculino dos *pibes*. Refere-se à coragem, ao valor e à resistência física e moral. É uma arenga, um grito de guerra e uma exigência. Ter “*aguante*” é não retroceder, nem fugir ou reclamar. É suportar a dor e aquilo que a provoca. É aceitar as afrontas, mesmo quando se esteja em inferioridade de condições. Oportunidades em que se dirimem, através de performances de violência, questões de honra e de prestígio nas quais, independentemente do resultado “material” de um combate, revalida a coragem dos que nela se envolvem (ELBAUM 1996).

Garriga Zucal e Moreira (no prelo) recolhem 3 acepções do conceito de *aguante*: por um lado, refere-se à fidelidade e ao fervor pelo clube e pelo time para o qual se torce; em segundo lugar, remete ao risco e ao valor que implica confrontos físicos contra os torcedores adversários; e por último, implica a aceitação do uso de armas de fogo para

¹¹ O consumo de drogas e álcool passa a ocupar, entre os *pibes*, um espaço onde se esperaria encontrar o trabalho, em dois níveis. Por um lado, define a passagem à vida adulta, entendida de forma diferente à das gerações anteriores (voltaremos sobre isso em seguida), a partir de um entretenimento diferente ao da infância. Por outro, é parte importante na construção de uma certa idéia de virilidade, na medida em que supõe a virtude de “ter *aguante*” para fazê-lo, e porque no consumo coletivo define-se um espaço de sociabilidade masculina. Nesse sentido, o consumo de drogas e álcool, entre os *pibes*, deve dar-se sempre em grupo: não apenas porque consumir individualmente é considerado como próprio de alguém mesquinho e como uma ruptura na reciprocidade entre amigos, mas porque seria um sinal de feminidade de quem não pôde “aguentar” os efeitos do álcool e das drogas e converteu-se em um viciado.

“a aquisição legítima do *capital aguante*”. Nesse sentido, como afirma Alabarces (2004), o *aguante*, que só pode ser adquirido e demonstrado a partir da ação violenta, é o mais importante dos bens simbólicos que conformam a identidade dos torcedores. Porém, o conceito de *aguante* não se limita apenas às torcidas. Nesse sentido, Garriga Zucal e Moreira (id.) propõem entender o *aguante* como um capital que possuem os torcedores a partir do qual estabelecem interações com outros atores em espaços que excedem o futebolístico. O *aguante* se configura em uma categoria transversal ao mundo masculino nos setores populares e aparece como um valor fundamental nas práticas de sacralização de Gilda, verificando-se em “*seguí-la*”, em estar com ela, em fazê-la estar presente, em difundir e preservar sua memória. Ir ao cemitério, confeccionar bandeiras (as maiores, as mais belas), ser o primeiro a chegar e o último a ir embora do cemitério nos dias de aniversário, tatuar-se seu nome ou seu rosto no corpo são evidências de *aguante*. Mas também, a possibilidade de fazer uso da violência física em seu nome.

III- *Lo ´ Pibe´*

“*TRAÉ GAROTOS Y MINIIIIIIINAS
UN BESO. LO PIBE´*”

(de um *e-mail* enviado por Claudio em 2 de março de 2003)

O trecho acima foi fundamental para sensibilizar-me com a categoria de “*pibe*”, que até o momento tinha achado um apelativo sem importância para designar um coletivo indiferenciado de jovens do sexo masculino, recorrentemente utilizado entre alguns dos fãs de Gilda. A aparente insignificância dos *pibes* como categoria dilui-se na frase de despedida com que Claudio concluía um e-mail que me enviara durante uma etapa de distanciamento de meu trabalho de campo. Encontrava-me no Rio de Janeiro, por isso me pedia que ao voltar para Buenos Aires levasse os bombons que os turistas argentinos costumam comprar como *souvenir* (Garotos) e moças brasileiras (meninas, escrito foneticamente).

Analisando a construção do “*pibe*” no discurso futebolístico¹², E. Archetti (1998; 2002) define-o como um não-adulto, alheio às lógicas disciplinares e produtivas do trabalho e da família, que não só não perde sua capacidade lúdica, mas que a exhibe e a excede. Contrapondo-a à noção de “*filho*” – que implicaria subordinação e controle a um “*pai*” — para esse autor a de “*pibe*” é uma categoria, embora ambígua, com conotações positivas, pois implica liberdade, criatividade e uma desordem potencial (ARCHETTI 2002: 234). No entanto, a versão romantizada do “*pibe*” que Archetti nos apresenta é justamente porque só alguns poucos podem ser considerados como tais, porque o “*pibe*” aparece como figura mítica, concretizada apenas em Diego Maradona.¹³

A categoria de “*pibe*” que é utilizada entre os fãs de Gilda mantém parte das características apontadas por Archetti e adquire novas conotações. Os *pibes* reais começam por definir-se no plural: por isso Claudio assina “*lo’ pibe*”.

Claudio, que com seus 25 anos poderia ser definido como um jovem adulto, considera-se um *pibe*: quando se junta a “*escabiar*” (embebedar-se) com seus amigos, no campo de futebol como parte da torcida do San Lorenzo, no “*aguante*” que exhibe as tatuagens que ele mesmo se fez e, ainda, quando intencionalmente grita, canta ou assina “*lo pibe*”, no plural, sem os “s” finais.

Partindo do conceito de Herzfeld (1985: 10), uma performance de sucesso do *self* depende da habilidade de identificá-lo com categorias mais amplas de identidade. A excelência performativa, nesse caso, não radica precisamente em fazer as coisas “corretamente” (segundo o padrão da norma culta que ele também conhece, pois chegou a completar o segundo ano do secundário), mas ao contrário: os erros ao falar (como omitir os “s” finais das palavras no plural), algumas limitações na linguagem (não utilizar determinadas palavras que, embora não necessariamente eruditas, são reconhecidas como próprias de outras bagagens culturais), afirmar não saber fazer certas

¹² Garriga Zucal e Moreira (no prelo) identificam à categoria de “*pibe*” como uma categoria hierarquicamente inferior à dos “*capos*” na organização interna da torcida.

¹³ Maradona é “*el pibe de oro*”, segundo a definição nativa, que reuniria todos os atributos do “*pibe*” mencionados antes (ARCHETTI 2002: 246 e ss).

coisas (como “*dançar música cheta*”¹⁴) ou dizer que fazê-las requer um grande esforço (como escrever poesia, prática que encontrei com bastante frequência entre os fãs) são performances de sucesso da masculinidade de “*lo’ pibe*”.

O uso da linguagem dos *pibes* começa a ser inteligível a partir do momento em que o contrapomos a seus usos dominantes, a suas versões disciplinadas e escolarizadas. Esses usos da linguagem compreendem não somente aquilo que identificaremos como “erros” na fala, mas também o sotaque suburbano dos enunciadores, o uso de jargões próprios e o recurso permanente às referências sexuais em forma de zombaria ou de insulto. Não está aqui em jogo a avaliação da correta utilização dos comandos da língua “cultura” – que muitos deles conhecem porque foram escolarizados –, mas a identificação de formas de falar que nos dizem respeito à sua apropriação e re-elaboração pelos *pibes*. Os “erros” na fala, que lembram a prosódia dos cantos das torcidas de futebol e que vão verificar-se nas letras da *cumbia villera*,¹⁵ opõem-se aos traços da “norma culta” e escolarizada. A título de hipótese, na recorrência e na sistematicidade desses usos da língua, é possível pensar que não há “erros” produto de “ignorantes” ou de “incompetentes”. Antes, os *pibes* materializam uma intenção estética que transporta uma vontade de ruptura, de zombaria e de desafio que passa pelo uso recorrente de palavras e referências sexuais. É necessário destacar que é entre jovens dos grupos populares da cidade de Buenos Aires e da Grande Buenos Aires, onde se supõe que existe uma infra-estrutura mais ampla e eficiente que nas províncias, que esses usos da linguagem estariam revelando o esforço de construir uma distância a respeito da escola. Isso parece não ser casual, na medida em que a maior parte dos estudos sociológicos dos anos 80 e 90 revelou a consumação de uma ruptura entre o ciclo educativo e o mundo do trabalho.¹⁶ É a ausência de uma disciplina trabalho-escola-casamento e sua

¹⁴ Refere-se aos gostos musicais que identifica como próprios da classe média: não há um único gênero que possa ser reconhecido como tal (o rock e o pop podem ser considerados “*chetos*” ou não, segundo as circunstâncias) mas, sem dúvida, a *cumbia* não faz parte desse conjunto.

¹⁵ Na *cumbia villera*, que analisei em outro trabalho (MARTÍN 2006), a maneira de cantar replica as formas de falar na vila, tanto na prosódia quanto no conteúdo. É possível distinguir três elementos nas canções: os “erros”, o uso de jargões e os insultos ou as grosserias, todos ligados ao que se sabe questionado pela ordem dominante.

¹⁶ A expectativa de mobilidade social ascendente através da educação não desapareceu por completo entre os fãs mais jovens: apesar de Claudio não ser o único em afirmar que se escolarizar “*não serve para nada*”, no sentido de que não facilitaria seu ingresso ao mercado de trabalho mais do que outras estratégias (como os contatos políticos ou a “*confiança*” ganhada com seus vizinhos), Ariel, que

desvalorização como referências identitárias o que define homens como Claudio, não como “jovens”, mas como “*pibes*”.¹⁷ Isso não significa que eles não tenham algum tipo de escolaridade, que não trabalhem nunca ou que não formem família: são os limites e as regras que essas instâncias colocavam em gerações anteriores as que, hoje, tem deixado de ter a validade de outrora.

Claudio, mesmo quando afirma que trabalha, nem o tipo, nem o significado do trabalho que realiza é o mesmo que tinha para os trabalhadores, três décadas atrás. Diferentemente de seu pai que se aposentou como empregado do metrô,¹⁸ é beneficiário de um subsídio por desemprego que completa com trabalhos temporários em uma sorveteria, ou como ferreiro, realizando tarefas de reparações ou fazendo limpeza nas casas de seus vizinhos ou com algumas tarefas “*na política*” –pagam-lhe para afiliar ou para ser fiscal nas eleições. Cria sua filha de sete anos sem ser um chefe de família, pois vive na casa do pai e não tem esposa. E embora se considera peronista, participa em atividades partidárias tanto dentro do Partido Justicialista quanto do Partido Socialista de uma maneira ocasional e menos comprometida que a de seu pai, antigo “*puntero*” [cabo eleitoral] do bairro, obtendo em troca dinheiro, alimentos ou o próprio subsídio que é sua principal fonte de renda.

A maioria dos homens que participam no fã-clubes que Claudio preside não têm obrigações laborais ou familiares, o que ilustra uma tendência bastante generalizada entre os jovens de setores populares na Argentina. Nesse sentido, as atividades que em outras épocas eram relegadas ao “tempo livre” devem ser consideradas como modos –

abandonou o ensino médio no terceiro ano, fez cursos de computação e pretende estudar inglês para ascender na empresa onde trabalha e Martín espera “*formar-se*” mecânico na escola em que estuda.

¹⁷ No sentido de que não se trata, necessariamente, de um estágio transitório entre a infância e a vida adulta e que não significa uma identificação etária restrita: um homem pode ter 8, 16 ou 38 anos e ser considerado um *pibe* (MARTÍN 2004).

¹⁸ As trajetórias escolares e laborais de Claudio e seus irmãos ilustram as mudanças produzidas nos últimos anos: se, apesar de não haver terminado o secundário, seu irmão de 32 anos conseguiu, ajudado por seu pai, um emprego no metrô e hoje é (com seu salário equivalente a 600 dólares mensais) o “*rico*” da família, seus irmãos mais novos não tiveram melhor sorte que ele: o de 20 é analfabeto e recolhe papelão na rua para obter o sustento de sua mulher e suas duas filhas, enquanto que o de 16 “*não faz nada*”, embora tenha conseguido terminar a escola primária. A mobilidade de suas irmãs dependeu, por sua vez, da dos maridos: enquanto a mais velha vive com seu marido (operário metalúrgico vindo de Jujuy quando adolescente) e suas 3 filhas em um local, no piso térreo da casa do pai, que uma vez funcionou como Unidade Básica peronista, a mais nova –um ano mais jovem que Claudio– vive com seu marido (que se dedica à compra e venda de automóveis) e uma menina pequena em uma casa alugada na Grande Buenos Aires.

novos, alternativos, mas eficientes— de inserção social. Não se trata, no entanto, de desafiliação (CASTELL 1995), pois esses segmentos não tem participado – ou não de forma regular ou contínua—do mundo do trabalho e, nesse sentido, nunca estiveram “afiliados”. Se o trabalho não é, para estas gerações, a atividade principal ordenadora do tempo, aquela que provia legitimamente o sustento e era fundamental enquanto propiciadora de identidade, é necessário, então, dirigir nosso olhar em direção às atividades relacionadas ao “lazer”¹⁹. Elias & Dunning (1992) Dumazedier (2001) e Huizinga (2001) advertiam sobre a relevância do lazer como objeto de análise sociológica, analisando sociedades industriais de pleno emprego. O lazer foi, então, definido mais pela ausência de obrigação do que por oposição ao trabalho.²⁰ No entanto, essas perspectivas requerem a incorporação de novos matizes para dar conta de grupos cuja incorporação ao mundo do trabalho tem se dado de um modo díspar. Em uma situação em que optar pelas atividades do “tempo livre” é a única alternativa possível, a própria noção começa a perder sentido e são as atividades relativas ao “lazer” as que começam a adquirir importância na estruturação das relações sociais.

Se em uma sociedade onde o trabalho era o valor máximo, o lazer não era apenas um acessório ou o complemento das atividades laborais (ELIAS & DUNNING 1992: 105-106), em um contexto onde o trabalho, mesmo quando não perde por completo sua valorização positiva, desaparece em suas formas conhecidas (emprego estável e remunerado, idéia de “ofício” ou “profissão”) de um modo mais ou menos permanente, o lugar das atividades “não laborais” deve ser reconsiderado. Nesse sentido, sugiro, tanto as obrigações e responsabilidades, como a sociabilidade, a brincadeira e o prazer que os participantes encontram nas atividades dos fã-clubes devem ser consideradas a partir de um novo ordenamento do tempo e da hierarquia das atividades cotidianas. O tempo não se organiza mais, necessariamente, na sucessão de vigília diurna e descanso noturno ou entre dias laborais e finais de semana.

¹⁹ Elias & Dunning (1992: 107-110) explicitam a distinção entre lazer e tempo livre, contrapondo apenas este último ao trabalho. Dentro do tempo livre, os autores incluem o trabalho privado e a administração familiar, o repouso, a solução das necessidades biológicas, a sociabilidade e o jogo.

²⁰ De acordo com Elias & Dunning (1992: 175). Isso é assim inclusive para Dumazedier, que considera o lazer como um acessório do trabalho. Para esse autor, o lazer é “um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou, ainda, para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais.” (DUMAZEDIER 2001:34)

Considerando que, em muitos casos, o “tempo livre” torna-se integral,²¹ surgirão novas responsabilidades e afazeres que se tornarão centrais na vida dos *pibes*. É nesse sentido que a visita ao cemitério aos domingos, o esforço dedicado para confeccionar bandeiras ou enfeites para o aniversário ou editar a revista que é entregue aos visitantes a cada 7 de setembro e a presença em outras atividades relacionadas com a difusão de Gilda (reunir-se com produtores de tv ou jornalistas, chamar à mídia para lembrar das datas de aniversário de morte ou de nascimento, acompanhar Silvia em suas apresentações públicas, etc.) são tomados com seriedade: não se fazem, como vimos no capítulo anterior, apenas porque se tenha “tempo livre”.

Segundo a bibliografia recente (AUYERO 1993; FILMUS, 1999; SEMÁN, 2000 A E B; SVAMPA, 2000; SVAMPA & PEREYRA 2003; MERKLEN 2000; FEIJOÓ 2001; ROMERO 2003; LLACH & GERCHUNOFF 2004), a estrutura social argentina, e especialmente as condições de vida e as formas de participação dos setores populares no mundo produtivo em categorias de ingresso, em acesso a bens públicos e privados, têm se transformado radicalmente nos últimos 30 anos.²² O aumento dos índices de desemprego, a queda do salário real, a legislação de flexibilização trabalhista, a desativação dos serviços estatais de saúde e de aposentadoria, entre outros, resultaram no empobrecimento de grande parte da classe média e a queda das perspectivas de ascensão social via educação e emprego para as classes populares. As estatísticas do BID²³ mostram que, em 2003 os níveis de pobreza chegavam a 61,1% da população nacional, ao mesmo tempo em que relatórios recentes informam o aumento nos índices de pobreza, desemprego e inatividade absoluta nos últimos anos entre os habitantes da cidade de Buenos Aires. Nesse contexto, consolidar-se-ão outros meios de subsistência como alternativas viáveis ao emprego, que acontecem 1) a partir de algumas ações paliativas do Estado (cestas básicas, subsídios de desemprego); 2) nos interstícios do

²¹ O tempo, cuja disponibilidade não está mais regulada por instituições como a escola, o trabalho, a família, configura-se, para os *pibes*, na duração de um lazer ininterrupto. Isso não significa uma romantização da falta de trabalho ou que essa seja uma situação desejada pelos *pibes*: trata-se de que o trabalho não é mais a parte naturalmente mais importante e ordenadora da vida cotidiana, nem sequer o suporte principal da construção das masculinidades entre os *pibes*.

²² Seguindo Nun (2001), consideramos que uma leitura diacrônica, no entanto, possibilitaria relativizar esse acordo básico presente na literatura recente.

²³ <http://old.clarin.com/diario/2003/03/30/e-03401.htm>;
<http://old.clarin.com/suplementos/zona/2003/08/17/z-00701.htm>

mercado (“*biscates*” ou inclusive os “*carroceiros*”); 3) ofertas, e às vezes imposição de serviços (a lavagem dos vidros dos carros nos semáforos, por ex.); 4) experiências de intercâmbio, como as “*ferias americanas*” ou o “*club del trueque*” (clube da permuta); e 5) uma série de atividades mais ou menos ilícitas, que vão desde a mendicância ou pirataria ao roubo e tráfico. Esse último conjunto de recursos, se bem não constituem uma alternativa totalmente legítima no interior dos setores populares, não tem a valorização negativa de outrora, como contraponto ao trabalho “honesto”. Obter rendas do “delito” só é condenado quando se rouba o vizinho ou quando se é incapaz de demonstrar *aguante* no fato: roubar objetos de escasso valor, pessoas indefesas (crianças, idosos, grávidas) ou quando não existe nenhum tipo de risco no fato (como levar embora uma bicicleta que alguém deixou sem cadeado na porta de casa).

Míguez e Semán (no prelo) apontam o trânsito do “esforço” à “força” para descrever a mudança acontecida nos últimos 25 anos nos setores populares na Argentina e que caracteriza o eclipse parcial da denominada “cultura do trabalho”. A noção de força, segundo esses autores, funciona como denominador comum de múltiplas condutas, noção que põe o acento temporal no presente e em resolver as urgências cotidianas, independentemente de qualquer aspiração a longo prazo. O esforço, por outra parte, implicou “a auto-disciplina e o sacrifício prolongado com que os homens se tornavam trabalhadores respeitáveis e as mulheres mães honoráveis”. Assim, enquanto para homens como o pai de Claudio ou, como vimos no capítulo 1, Jorge Torres, o “*sacrifício*” era um dos pilares sobre os quais constróem sua masculinidade —entendido, *grosso modo*, como a combinação de trabalho, consumo diferido e poupança em busca do bem-estar para sua família— para seus filhos o *leit motiv* moral que sustenta a masculinidade é o *aguante*.

O modelo de “*sacrifício*” é substituído pelo do “*aguante*” e o sentimento por Gilda não é “*devoção*”, mas “*paixão*”. Não se trata, no entanto, de questões meramente semânticas: não é que os primeiros aparecem em função dos segundos, pois o conteúdo de cada conceito é diferente e resultam de configurações de contextos cotidianos diferentes. Paixão não é intercambiável por devoção, nem sacrifício por *aguante*, e o “futebol” é mais que uma metáfora do religioso ou alguma espécie de “religião laica”. Também não é uma matriz abstrata: o “futebol” só aparece em diversos e particulares conceitos nativos: *aguante*, *paixão*, *combate*, *torcida*, *trapo*. Não é o futebol como

“esporte”, nem sequer como “paixão de multidões”: é uma matriz ancorada, particularizada em um “clube”, em um “time” ou em “cores” determinadas que, no entanto, não implica que cada clube seja uma particularização, uma variação de um sentimento universal e abstrato.²⁴ A *paixão* é uma forma de habitar o mundo e de se relacionar com outros, inclusive com Gilda.

Pois bem, há um momento em que Claudio deixa de ser *pibe* e é quando começa a ser pai: segundo suas palavras, sua filha o “resgatou” –conceito que indica haver saído de “*la joda*” (as drogas), do consumo contínuo de álcool e das práticas ilegais que poderiam fazê-lo ser (novamente) preso e que implica diferentes graus de assunção de responsabilidades, geralmente relacionado com o ingresso no mundo do trabalho. O “resgate” pode ser realizado por outro: um filho, a mulher amada ou um ser excepcional (um santo, a mãe morta, Gilda) e também por si mesmo (“*me resgatei*”). É também uma admonição, um imperativo que os *pibes* dirigem a outros *pibes* quando esses excederam os limites: “*resgate-se!*”. No resgate de Claudio, Gilda teve um papel fundamental, pois foi “*graças a ela*” que obteve a custódia legal de sua filha. Se, por um lado, enquanto se realizava o julgamento, ele havia pedido a Gilda que o ajudasse a ganhar, a própria cantora pareceu adiantar-se aos fatos quando lhe apresentou a seu irmão:

“eu conheci Omar porque ele foi uma vez em uma bailanta para vê-la. Ela apresentou ele, assim, simplesmente... e uma vez me deu o telefone, [disse-me] que ele era advogado, pelas dúvidas, caso eu tivesse problemas, como era o irmão, sabe...”.

É a combinação do pedido realizado com fé e a apresentação “providencial” de seu irmão advogado que dão a Gilda um papel fundamental no “resgate” de Claudio, através da obtenção da guarda legal de sua filha.

Vimos que, no caso de Claudio, nem a de *pibe* é uma identidade total, nem o *resgate* se completa em uma identidade de homem adulto similar à que poderia atribuir-se seu pai, pois ainda “resgatado”, o núcleo da moralidade que o define como sujeito,

²⁴ Os sentimentos que cada um ensina, desperta ou evoca são, em algum ponto e para os nativos, incomensuráveis. O slogan de um anúncio publicitário de uma partida de futebol explorava a estrutura à qual estou referindo-me: “*Isto não é futebol. Isto é Boca-River*”. (Publicidade do programa “*Fútbol de Primera*” [Futebol de Primeira], emitida pelo canal 13 durante a semana de 10 a 16 de maio de 2004, ênfase minha).

continua sendo o *aguante*: para conseguir sustento para sua filha e para, sozinho e sem ajuda feminina, criá-la e educá-la.

IV- O *trapo*²⁵

Uma das tardes, enquanto Claudio, Silvia e eu pintávamos as letras vermelhas do nome do fã-club, Carlos e Chuck conversavam –admirando o salão, falando das eleições do domingo seguinte ou comentando as últimas notícias policiais—e nos serviam mate doce. Cada vez que Claudio terminava de cantarolar uma letra e ficava de pé, aproveitando para fumar um cigarro ou tomar um mate, exclamava frases de elogio à bandeira. Algumas vezes, entoava breves cantos de incentivo a Gilda, procurando animar os outros na tarefa. Apontava para Chuck a perfeição das letras e o chamativo do vermelho sobre o fundo branco. Debateu com Carlos qual azul seria o mais adequado para pintar a metade das letras que formavam o nome do fã-club e comentou, como outras tantas vezes, nos dias anteriores, a inveja que despertaria a bandeira entre os membros dos outros clubes de fãs, sobre tudo em Adrián.

Então, relatou novamente o acontecido naquela tarde de domingo, quando Adrián (que era seu amigo e vice-presidente do fã-club) foi com seus irmãos e sua mãe ao cemitério, decidido a cortar a bandeira que os dois haviam feito. Adrián tinha ido reclamar os 10 pesos que Claudio devia pela compra do tecido e, como este ainda não havia juntado o dinheiro, pediu mais tempo para devolvê-lo. Mas Adrián não quis esperar: “*já havia saído com a tesoura, já ia cortá-la*” e assim o fez: dividiu a bandeira, deixando para Claudio uma parte (a que considerava que lhe correspondia) e levando o resto, respaldado, segundo o relato, por seus irmãos e sua mãe, porque sozinho era incapaz –por covarde— de fazê-lo. E concluiu: “*Como vai cortar uma bandeira de Gilda?! Uma bandeira de Gilda não se corta... Isso demonstra o quanto ele gosta dela... ele não se importa com nada se é capaz de cortar uma bandeira dela!*”

Os comentários de concordância de Chuck e de Silvia e o tom comprometido, entre indignado e compungido, de Claudio ao relatar os fatos, fizeram-me notar pela

²⁵ Jogo de palavras pelo qual “*trapo*” (pano) é sinônimo de bandeira indica, pela via da inversão irônica, o valor que estes estandartes possuem.

primeira vez, depois de haver escutado o relato uma dúzia de vezes, a importância de todas essas bandeiras com Gilda como *leit motiv*. Não são apenas estandartes ou insígnias, não apenas comunicam uma mensagem ou uma adesão, senão que compartilhem a aura de quem as inspira e, por isso, devem ser cuidadas e preservadas. São, ao mesmo tempo, oferenda (é “*uma bandeira PARA Gilda*”) na que se investe dinheiro, trabalho e esforço, e ícone ou representação, mais próxima às imagens de santos que a cartazes indicativos (é “*uma bandeira DE Gilda*”) que não pode ser destruída ou maculada sob pena de danificar também à própria Gilda. A bandeira é, em outras palavras, o *fe(i)tiche* do que fala Latour (2002). Ela é real e artificial, fabricada pela mão humana e autonomizada dela: “Graças aos fe(i)tiches, construção e verdade permanecem sinônimos (id.:55). De factura humana, a bandeira se autonomiza e passa a pertencer à mesma textura diferencial do mundo que Gilda.

As grandes dimensões do “*trapo*”, por outra parte, encontram relação com essa dupla marca da bandeira: dão conta, por um lado, do amor por ela, do esforço que merece e da importância que tem na sua vida (essa bandeira é o “*sonho*” de Claudio: “*desde o dia em que ela morreu eu penso em fazer essa bandeira*”) e por isso, aponta Claudio, é a maior bandeira que alguém já fez para ela (a mesma lógica compartilhem outros ao confeccionarem bandeiras talvez menores, porém mais elaboradas, bordadas com lantejoulas, pintadas com dedicação e cores chamativas, desenhando seu rosto com perfeição, etc) e por isso vai despertar a inveja de outros que não são capazes de tamanha façanha. Por outro, o nome da cantora em letras de 2x2 m, ocupando um terço do tecido, a mensagem que inclui o próprio nome do fã-clube (tal como Claudio destacou oportunamente): “*No me arrepiento de este amor*”, a foto de Gilda no centro e a frase final: “*la leyenda continúa*” que, tal como Claudio salientou, indica que não só o fã-clube a “*segue*” há 10 anos, mas que Gilda ainda está presente e a própria bandeira dá conta disso. Percebi, cabalmente, então, até que ponto a insônia de semanas de Claudio, por causa da bandeira, falava da importância que esse “*trapo*” tinha. Não era apenas entusiasmo, não era apenas nervosismo por uma tarefa difícil e trabalhosa a cumprir, não era apenas a sensação de dívida ou de responsabilidade de terminá-la para o aniversário de sua morte, em 7 de setembro. Era também “*o sonho* (como desejo, como sensação de quase impossibilidade de concluí-la, como projeto a ser realizado algum dia) *de Claudio*” que se estava completando “*tal qual como a imaginei*”, era voltar a

Gilda visível diante do descaso da mídia e das gravadoras, que insistiam que “*Gilda já foi*”. Era uma oferenda **para** e uma representação **de** Gilda e, de ambos os lugares, parte de uma textura diferencial do mundo e, em algum sentido, *sagrada*.

V- “Isto não tem nada a ver com religião”

A discussão surgiu em uma tarde de domingo, no mês de julho de 2002, após uma mulher ter relatado ao grupo de fãs reunidos no cemitério as ações benéficas que Gilda fez na sua vida. A mulher, de uns 50 anos, relatou com detalhes como Gilda sempre realizava seus pedidos e como era capaz de acionar certos gestos específicos que garantiam a eficiência de suas súplicas. Quando ela foi embora, Claudio, que havia estado escutando em silêncio e com cara de impaciência, estourou:

“Sabe o que me incomoda? Que tratem ela como se fosse Deus ou a Virgem, que levem tudo para o lado da religião. E depois vêm e perguntam a você pelos milagres, por santa Gilda... Isso não tem nada a ver com a religião! Ela, para mim, não é uma santa, é uma pessoa comum como todos nós e esses vem aqui contar que cumpre isso, que cumpre aquilo...”

Excluir Gilda da “*religião*” tem, para Claudio, ao menos duas implicações que, no entanto e ao mesmo tempo, são sintônicas com suas práticas de sacralização e reforçam o caráter extraordinário da cantora. Por um lado, no caso de Claudio como no de outros nativos com os quais trabalhei, existe uma identificação quase sinonímica entre “*religião*” e “*Igreja Católica*”: alheia ao panteão de santos canonizados e a qualquer mediação ou apropriação institucional, Gilda “*não tem nada a ver*” com a Igreja e não pode ser assimilada a nenhuma de suas definições ou gestos devocionais. É nesse sentido que Claudio reforça que “*Gilda não é a Virgem*” quando considera que alguns dos que participam do clube de fãs ou visitam o cemitério “*exageram*” nos milagres, na influência em suas vidas, e até em fenômenos naturais, como os vaivéns climáticos, que lhe são atribuídos. É nesse sentido que ele afirma que Gilda “*não tem nada a ver com a religião*”: considerar Gilda “*santa*”, a contragosto da opinião da Igreja, é arriscar excluí-la do acesso às possibilidades benéficas que estão sob o controle da Igreja Católica e, no limite, de demonizá-la.

E é dessa perspectiva que, por outro lado, Claudio reconhece que a Igreja e seus sacerdotes são portadores de certa força à qual é possível aceder através das bençãos, da oração, da missa, da água benta, do acesso ao templo ou da simples presença de um sacerdote. É por isso que se preocupa quando adverte o que ele considera excessos, dos seguidores de Gilda e dos meios que pretendem identificá-la como “santa”: *“e depois sai tudo isso na tevê e a igreja discrimina ela, por tudo o que sai na mídia...depois não querem fazer a missa nem vir benzer o túmulo...”* esclareceria na mesma discussão daquela tarde. Igual que Dorita, Carmen o Jorge, Claudio (re)conhece o valor da benção como parte de um leque de possibilidades de fontes de poderes benéficos e de forças protetoras que se organizam e se integram em uma composição, que Duarte (1986) denomina cosmológica, no sentido de que o sagrado é um nível mais da realidade: realidade esta não baseada em uma separação entre o natural e o sobrenatural, o imanente e o transcendente. Em tal composição, tanto as adscrições denominacionais quanto um conceito de “religião”, definido como uma esfera escindida de práticas autônomas, não fazem sentido. E se Claudio preocupa-se pela possibilidade de que a cantora fique excluída desses benefícios, isso não obsta a que, ao mesmo tempo, ele admita que Gilda *“cumpre coisas”* quando ele pede e, de fato, reparte santinhos com uma oração a Gilda entre aqueles que visitam seu túmulo no cemitério²⁶ e aconselha *“escrever para Gilda”* (deixar uma mensagem ou uma carta no seu túmulo) quando algum dos membros do fã-clubes que preside passa por um problema grave.

Como vimos, Claudio, como outros fãs, renega da assimilação de Gilda apenas ao panteão dos santos populares, restando importância aos milagres que ela seria capaz de realizar. No entanto, atribuir ao movimento que Claudio realiza em relação a Gilda a marca da secularização ou a laicização, acreditar que ele consegue separar em esferas diferenciadas a religião da arte e do lazer ou, ainda, pensar que o que ele faz é semelhante ao movimento que a Igreja católica realiza ao minimizar o papel dos milagres de seus santos para reivindicar as qualidades morais é subestimar, não só o valor e o papel que os milagres têm na vida do jovem, mas a importância daquilo de especial e específico que Gilda tem, para ele, por sobre outros seres excepcionais.

²⁶ A oração no verso do santinho diz: *“Gilda não me abandone em nenhum momento porque necessito que sua infinita bondade me proteja de todo mal”*.

Assim, ele se considera devoto da Virgem da Medalha Milagrosa²⁷ e embora aconteça "o mesmo que acontece com Gilda. Não... não sei como explicar a outro o que eu sinto por Ela" e que marca um *attachment* que não tem com outras consagrações da Virgem (diferenciando-a da de Luján que "nunca chamou sua atenção" e ademais é "ciumenta"²⁸), para ele é claro não só o papel que jogam Gilda e dita Virgem, mas o *status* diferencial e o tipo de relação que estabelece com cada uma delas.

No entanto, essa capacidade de operar milagres não seria condição suficiente para elevar Gilda por cima do resto dos falecidos e colocá-la ao mesmo nível que, por exemplo, a Virgem: embora seja possível afirmar que ambas pertencem ao mesmo nível da realidade, a uma mesma textura do mundo-habitado, disso não se desprende que sejam equivalentes. Ao mesmo tempo, Claudio também "pede" a sua mãe quando necessita e ela sempre "cumpre coisas, como qualquer morto", pois para Claudio (mas também para Dorita, para Carmen, para Jorge e, como veremos no capítulo seguinte, para Silvia) *qualquer um* que transpassar a fronteira da vida adquire a capacidade de influenciar na existência dos vivos, obrando às vezes a seu favor, às vezes contra. Nesse sentido, nem a morte trágica seria condição *sine qua non* para a capacidade de operar milagres, nem o milagre seria, como para o cânone católico – um cânone "moderno"²⁹ – verificação e condição de "santidade", pois a definição de "milagre" presente nas cosmologias dos setores populares dista da que dá a Igreja, que o considera um evento extraordinário:

O milagre popular é a mostra de efeitos simples de trocas de fidelidades mútuas entre o sujeito e a divindade, com ajuda ou não de uma igreja e de mediadores humanos ou sobrenaturais. Ele não é a quebra, mas a retomada 'da ordem natural das coisas' na vida concreta do fiel, da comunidade ou do mundo, por algum tempo quebrada... (BRANDÃO, 1980 p. 131).

²⁷ Nossa Senhora da Medalha Milagrosa é uma consagração da Virgem surgida no começo do século XIX a partir de uma aparição para uma religiosa (Santa Catalina Labouré) na que dá indicações precisas para elaborar uma medalha com sua imagem que protegerá a quem a use.

²⁸ As diferentes consagrações podem resultar mais ou menos "amáveis" para os devotos, porém a Virgem de Luján concentra uma notável antipatia. Semán (2000: 179-180) também registra o receio, entre seus informantes, a respeito dessa Virgem: que a consideram distante, exigente e invejosa.

²⁹ Nem sempre os milagres foram quesito e prova de santidade para a Igreja Católica. Membros de famílias reais eram santificados, na Idade Média, por terem morrido como mártires, por sua piedade ou por seu carisma (KLANICZAY 1990: 4 e ss.)

Dessa perspectiva, considero que é necessário problematizar a idéia da morte trágica como propiciadora da santidade. Para além de uma ampla bibliografia que mostra até que ponto algumas personagens estão particularmente vivas e ativas no mundo a partir de uma morte inesperada, violenta ou injusta (BROWN 1981; FRADE 1984, 1987; FAGUNDES 1987; CALAVIA 1996; FREITAS 2000; CAROZZI 2002 b; LOZANO 2003, 2004; entre outros), o caso de Gilda permite pensar na possibilidade de uma inscrição no sagrado prévia ao fato de seu falecimento. Além das narrações póstumas que lêem em função de seu *status* atual os fatos do passado, há pelo menos dois casos de cura milagrosa que lhe são atribuídos quando ela ainda estava viva e que a própria cantora comentou, na entrevista em vídeo anteriormente citada, descartando qualquer possibilidade de ter “*poderes curativos*”.³⁰ Nesse sentido, como vimos no caso de Carmen no capítulo 1, o dom para curar é reconhecido por outros nos gestos, nas características físicas, no hexis corporal: as circunstâncias extraordinárias adjudicadas à morte de Gilda apenas reforçam aquilo que já lhe era reconhecido quando viva.

Para Claudio, Gilda é sua “*guia*” e é, além de sua filha, a principal figura feminina de sua vida:

“Eu olho justamente para ela e não tenho outra... tá, tenho a minha menina, mas depois não tenho outra pessoa que me escute muito, meus sentimentos, nada disso. E bem, de repente... ela levanta você, ajuda... Não estou falando dos milagres, nada disso! é algo pessoal, que quando não se cumpre algo você desanima e... como dizer? e com a família da gente não se fala do assunto e com outras pessoas, que a gente conhece através dela, você fala...”

Nesse sentido, e fora os reparos que coloca Claudio para definir Gilda como santa (e auto-definir-se como seu par complementar: devoto), desde sua perspectiva, Gilda, sim, é parte de uma textura diferencial do mundo que poderíamos definir como sagrada. E é assim porque reúne outras condições, porque sua excepcionalidade supera a dos milagres que “*qualquer morto*” é capaz de realizar. Gilda é sua “*guia*”, quem coloca ou tira pessoas de seu caminho, para que o ajudem ou para que não incomodem, é quem o ajudou a conseguir a guarda de sua filha, é quem o tirou das drogas, quem o “*resgatou*”. No entanto, a menos que o pressionem para isso, Claudio nunca vai falar desses fatos em termos de milagres: “*Milagres é a Virgem quem faz*”, explicará, mais

³⁰ Um breve trecho dessa entrevista, onde Gilda nega ser curandeira, está disponível em vídeo no CD que acompanha essa tese.

longe do catecismo católico de Silvia, mas nem por isso menos assíduo à igreja da Medalha Milagrosa, imagem da que, desta vez sim, se define como *devoto*.

A partir da definição de religião ou, ainda, de religiosidade popular (tal como tem sido tratada por grande parte da bibliografia) talvez o caso do Claudio não seria levado em consideração. Como assevera de Fernandes (1984), o de religiosidade popular é um conceito que falha em ser sociológica e antropológicamente eficiente: por um lado, o seu conteúdo não é mutuamente exclusivo nem teoricamente coerente; por outro, tampouco é um termo nativo. Nesse sentido, como coloca Fernandes, não apenas os nativos em nenhum caso se identificam como “praticantes de religião popular” mas, no caso de Claudio, Martín, Nelson, Gabriel, Melina e muito outros, rejeitam identificar-se como devotos (e, por conseguinte, definir a Gilda como santa). Claudio dá um passo mais e afirma que o que acontece em torno da cantora “*não é religião*”.

Por outro lado, a relação que Claudio estabelece com Gilda não se adapta por completo ao modelo de gestos devocionais consagrados como tais pela bibliografia. Ele relata pedidos, milagres e promessas e afirma o poder de Gilda sobre o mundo, mas, diferentemente dos devotos, lhes resta por completo importância na hora de definir o laço que o une com Gilda e a importância que ela tem na sua vida: as práticas de sacralização utilizam, também, recursos alheios ao leque da “religião”.

VI- Orgulho

Como vimos, para Claudio, se existe metáfora possível para aquilo que sente por Gilda não está na religião, mas no futebol. Ele mesmo constrói esse paralelo, que se verifica em práticas específicas que têm como matriz sua experiência na torcida do San Lorenzo:

*“Gilda é como o futebol... é uma paixão, uma paixão! Imagine: se não está o bando na torcida, a torcida fica parada, não grita, não tem orgulho das cores...
Eloísa: o que é o bando?
Claudio: a barra brava [torcida organizada], o bando, a [que, no estádio, está na parte] do meio. Se esse pessoal não grita, não faz zoeira, parecem todos mortos, como na Espanha. Na Espanha não têm barras bravas, ficam todos sentados,*

quietos, aplaudem. Não sentem paixão pelas cores. Aqui [no fã-clube] é quase a mesma coisa: nós somos o bando de Gilda, que fazemos bagunça e temos paixão. Nos pegamos a socos, roubamos trapos...—afirma, entre risos.

Eloísa: *Quando roubaram trapos?*

Claudio: *Nosso rival, nosso rival inimigo, o clássico, é o grupo Green³¹. Esse é o nosso inimigo... mas já não existe o cara, já não canta. (...) Se nós não existirmos, isso fica assim mesmo, Gilda morreu e passa ao esquecimento.”* (grifos meus)

Apesar do entusiasmo que mostra pelas brigas ou pelo roubo de bandeiras dos rivais como índice da *paixão*, desde que “*se resgatou*”, Claudio não participa em ações de risco. Evita entrar em confrontos porque poderia ir preso ou ser ferido. Embora se reúna com amigos para embebedar-se, não frequenta algumas amizades que o levariam de novo ao mundo das drogas. Vai aos jogos do San Lorenzo, mas quase não viaja para outras cidades com a torcida. E tudo isso porque deve tomar conta da sua filha. Existe uma brecha entre o que discursivamente reconhece como os requisitos necessários para uma masculinidade valorizada entre os *pibes* e aquilo do que ele realmente pode dar conta. Torna-se necessário, então, lançar mão de outros recursos para construir sua honra (cf. PITT RIVERS 1979). Seu pai, como outros homens de sua geração, recorriam ao trabalho e à capacidade de criar e sustentar à própria família —mulher e filhos vivendo no mesmo lar, mas em alguns casos, também, a parentes próximos— como alternativas para “a glória dos guerreiros” (FONSECA 2000: 188) própria dos jovens solteiros, na construção da sua honra. Mas Claudio, como vimos, não entra no padrão de pai, provedor e chefe de família. De fato, realiza diariamente tarefas consideradas femininas, como lavar roupa, cuidar para que sua filha esteja adequadamente vestida ou controlar suas tarefas escolares.

A honra, afirma Pitt Rivers, é o valor que uma pessoa têm para si mesma, e também para a sociedade: é, nesse sentido, não apenas contextual —isto é, dependente das condutas socialmente esperadas— senão que a opinião sobre o próprio valor requer do reconhecimento social das façanhas ou a excelência pessoal (PITT RIVERS 1979:18). Claudio encontra-se em uma situação intermédia, não se encaixa por

³¹ Apesar desse comentário de Claudio, no capítulo anterior vimos como perante referências depreciativas para Gilda de Chelo, o cantor de Green, não houve nenhum tipo de agressão contra ele. Os “*inimigos*” para serem tais devem ser considerados como potencialmente iguais. Acredito que, esses mesmos comentários ofensivos proferidos por fãs (de Green ou de qualquer outro grupo musical) haveriam, sim, gerado uma briga.

completo em nenhum dos papéis socialmente prescritos: é um *pibe*, mas se resgatou. Tem uma filha, mas não é um chefe de família. É membro da torcida do San Lorenzo, mas seu *aguante* deve ser posto a prova dentro dos limites que permitam a ele voltar para casa para cuidar de sua menina. Serão, então, Gilda e o fã-clube os que lhe outorgarão seu direito ao orgulho:

“[Gilda] *Me faz sentir mais forte na minha vida pessoal... Pensando nela ou fazendo coisas para ela eu vou crescendo, vou amadurecendo, vou aprendendo na vida... Tenho uma razão para fazer o que tenha que fazer... É como se algo me animasse, sabe? Algo que anima, e você diz ‘Bom, isso eu vou fazer’. É como algo que sai de dentro de você. Isso é o que ela me provoca: me anima. Posso cair, sabe, mas depois você levanta com mais força. Porque dá uma animada em tudo... Bah com o assunto do amor, o assunto do trabalho, o assunto da saúde... porque a gente não tem trabalho, está chateado e já nem quer falar com os familiares nem com ninguém. Vai, se tranca e de repente escuta ou pensa nela e, às vezes, comigo acontece, às vezes sinto as palavras dela dentro de mim... E isso anima. E não fico mais, assim, chateado, nem nada. Começo a fazer as coisas ou saio... e você começa a sentir mais orgulho...*

Eloísa: *Orgulho?*

Claudio: *Isso. É orgulho o que eu sinto.*” (grifos meus)

Gilda, a relação com ela, permite a Claudio abrir um espaço para a interioridade, para a reflexão íntima.³² No trecho precedente, vemos que Claudio não afirma que Gilda resolva todos os problemas, que consiga trabalho ou que facilite para ele as coisas no amor. Diz, pelo contrário, que é pela apropriação de suas palavras (“*sinto as palavras dela dentro de mim*”) que consegue superar os problemas, como muitos outros ouvintes de Gilda.³³ Nesse sentido, segundo os resultados de minha enquête, para 16,7% ouvir

³² Ainda que este movimento pudesse ser entendido nos termos de Semán como “psicologização”, ou seja, “como a geração de uma concepção que constrói o âmbito da pessoa em termos da individualidade, da profundidade interior” (SEMÁN, 2001: 221 n.1) Claudio não transitou por nenhuma prática psicoterapêutica nem os seus momentos de introspecção parecem dirigidos à busca do eu como para adotar por completo essa categoria. Retomo, no entanto, sua análise da interação entre a individualização e a experiência religiosa que não necessariamente implicariam “o encontro da divindade interior mas da recuperação do sentimento mais vivo de estar numa ordem sagrada que o contém. De outra, é uma idéia na qual deve-se destacar o privilégio dos sentimentos e desejos mais íntimos num plano que, não necessariamente por egoísmo possessivo, se separa dos outros e aumenta a intimidade.” (id.:231)

³³ Parece acontecer aqui algo similar ao que acontece com os leitores de Paulo Coelho analisados por Semán (2004): não é que Claudio se identifique com as histórias narradas nas canções de Gilda, mas que elas liberam “algo que o leitor levava em ele, de maneira silenciosa. E às vezes encontra ali a energia, a força para sair de um contexto no que estava bloqueado, para diferenciar-se, para transportar-se a outro lugar.” (PETIT 2001: 48).

Gilda da alegria, força e esperança, 9,2% considera que as músicas de Gilda fazem refletir, enquanto 2,1% se sente identificado com as letras das cumbias.

Nesses momentos de reflexão, Claudio não está rezando, não está pedindo e, muitas vezes, nem sequer está “*conversando*” com Gilda. Mas sim, através dela e de suas palavras, ele consegue “um certo grau de reflexividade sobre si mesmo e seus desejos e [consegue] ...alguma penetração a respeito do papel das circunstâncias na sua própria formação” (ORTNER 2005:29) que permitem a ele tomar distância e reagir, “*começar a fazer as coisas*”. Permite recuperar-se do “*bajón*” (misto de tristeza, aflição e desesperança, cuja etimologia remonta à sensação que segue ao consumo de cocaína) e das forças, mas também permite amadurecer e devolve a ele o sentimento de orgulho.

Gilda permite negociar os padrões de valores da lógica do *aguante* em um novo contexto, onde sua falta de ajuste ao papel prescrito passa despercebida e as performances do *aguante* são realizadas de modo a converter-se em um indivíduo socialmente valorizado. É por isso que recorrentemente joga, no discurso, com a possibilidade de enfrentamentos com fã-clubes rivais.

Certa vez, diante do comentário da possibilidade de que os restos do cantor de *cuartetos* Rodrigo fossem trasladados ao cemitério de Chacarita,³⁴ Claudio afirmou que achava certo “*porque podemos nos unir para fazer algo... e se não querem, corremos com eles, os expulsamos a chutes! Porque nós já estamos aqui há 7 anos!*”.

Ser o presidente de um dos fã-clubes de Gilda dá a Claudio um papel significativo na trama de suas relações sociais, mas isso nem sempre significa prestígio. Seus amigos da torcida costumam zombar, mas ao mesmo tempo não deixam de respeitá-lo por isso, “*às vezes pegam no meu pé: dizem ‘eh, Gilda, Gilda’, mas depois ele cantam as canções ou pedem coisas para ela*”. Também zombam da necessidade dele se cuidar para poder cumprir com o cuidado de sua filha e, portanto, não poder demonstrar completamente que tem *aguante* entre seus companheiros da *Buteler*, o corpo de Claudio não se encaixa no modelo anatômico legítimo dos membros de uma torcida por ser extremamente magro. Tal como afirma Garriga Zucal (no prelo), o estilo ideal é o “*gordo*” (um corpo excedido de peso, com grandes ventres e pescoços, braços

³⁴ O corpo de Rodrigo esteve, durante muito tempo, depositado numa sala no prédio de Cremação num cemitério privado da Grande Buenos Aires, até o processo pelo acidente que causou sua morte acabar. Enquanto isso, a mãe de Rodrigo falava que queria levar o corpo do seu filho de volta pra Córdoba, sua cidade natal, e os seus fãs afirmavam que o mais apropriado seria comprar pra ele um mausoléu ao lado do túmulo de Gardel, na Chacarita. Em 2005 foi finalmente sepultado no mesmo cemitério privado.

e pernas volumosos) e o “*grosso*” (os sujeitos cuja anatomia é grande). Diferentemente dos corpos formados em academias, afirma o autor, os “*gordos*” da torcida moldam seus corpos nas experiências cotidianas do trabalho braçal, do consumo de álcool e drogas e das lutas corporais: corpos forjados no *aguante* e que, ao mesmo tempo, permitem prová-lo. A magreza de Claudio, porém, não o exclui de pertencer ao grupo, pois sua agilidade para correr e evitar os adversários torna-o um excelente caçador de panos rivais: de fato, com orgulho, afirma que seus amigos da *Buteler* o apelidaram de “*Capicúa*”, como um personagem de quadrinhos, porque “*primeiro estou de um lado e logo estou do outro*”. No entanto, essa vantagem converte-se em recurso potencialmente ambíguo: a textura considerada frágil e a facilidade de Claudio para correr podem questionar sua possessão de *aguante*, quando o modelo legítimo é o dos gordos que, por sua corpulência, não podem fugir, mas têm “*lomo (peito) de macho*” para resistir aos golpes nos confrontos corporais.

Se, pelos motivos precedentes, Claudio nunca chegaria a ser um “*capo*” na torcida, considera-se um deles como presidente do fã-club. Assim, acompanhando uma apresentação de Silvia –a cantora de cumbias à qual nos referiremos no próximo capítulo—levando a bandeira gigante do fã-club, estendeu a mão para fora da janela e batendo no teto do carro no qual viajávamos, começou a entoar “*cantitos*” [gritos de guerra] de incentivo para Gilda, antes de exclamar, exultante: “*Somo’ lo’ capo’!!* [somos os chefes] *Vamos de carro e levamos a bandeira!!*”

Se para Cláudio, Gilda é parte de uma textura diferencial do mundo, é porque reúne outras condições, porque sua excepcionalidade excede a dos milagres “*que qualquer morto é capaz de fazer*” e porque gera “*paixão*”. Alheio a uma catequizaçã católica mais institucionalizada – expulso do ensino básico por roubar no colégio católico ao qual ia com bolsa de estudo: “*em lugar de me salvar, me mandaram à merda! Acharam que tinha o demônio dentro!*” dirá, anos mais tarde, risonho— e alheio também a uma socializaçã na devoçã aos santos populares, pois nenhum membro de sua família é devoto, desde pouca idade participa nas práticas e significados de “*la Buteler*”, a torcida do San Lorenzo, a partir das quais constitui suas experiências de masculinidade, lealdade e, também, as práticas de sacralizaçã.

Capítulo 4

“Hoje canto por você”

Gilda, hoy canto por ti

*Todo el universo, el cielo y el mar
Solo se escucha tu voz inmortal
Entre el cielo y la tierra hay un amanecer
Es el nacimiento de un día nuevo que trae tu fe.*

*Perdonen aquellos, no quiero ofender
Pues yo no pretendo ocupar su lugar
Es una promesa que debo cumplir
Grabar sus canciones, cantarlas por siempre
Llevar su sentir*

*Hoy canto por ti, hoy canto por ellos
Hoy canto por todos aquellos
que nunca podrán olvidarla, jamás
Hoy canto por ti, hoy canto por ellos
Es el nacimiento de un día nuevo que trae tu fe*

*Cantaste a capella, dando tu señal
Por eso dijiste que no querías morir
Con las manos vacías,
Que querías partir
Con las manos llenas de cosas que guardas en tu corazón*

*Solo tu sabías que te ibas a ir
Dejaste las claves
Las vamos a seguir
Viniste a esta vida a cumplir tu misión
Tu alma entregaste con mucha alegría en cada canción.*

(Cumbia. Letra e música: Silvia Coimbra, inédito)

I- Os olhos de Gilda

Conheci Silvia na véspera do aniversário da morte de Gilda, em 6 de setembro de 2002. Claudio tinha marcado um encontro conosco às cinco e meia da tarde, na esquina da Emilio Mitre com a rua Eva Perón, a poucos metros da estação de metrô *E*, e a uma quadra do local onde seu pai trabalha dirigindo um clube de aposentados do Partido Justicialista. Quando todos tínhamos chegado, Claudio conduziu-nos até o local. Lá, um casal nos esperava: ela, pequena, morena, com um estilo que me lembrou Gilda, por seu cabelo e pelas roupas justas que estava usando, e seu marido, alto, de olhos claros e com sua careca raspada. Claudio apresentou-nos: eram Silvia Coimbra – que “*canta as canções de Gilda*” e havia aparecido em um documentário sobre Gilda transmitido pelo canal a cabo *Infinito* – e Carlos, seu “*marido e empresário*”.¹

Dedicamos aquela tarde a confeccionar cartazes, decorar pôsteres e elaborar enfeites de papel crêpe para usá-los no dia seguinte no cemitério. Carlos fazia circular o mate doce entre mãos manchadas de cola, enquanto Claudio tentava fazer funcionar uma bateria para termos iluminação após anoitecer. Sentada ao lado de Silvia pude observar a semelhança que ela podia ter com Gilda – a pele branca, o cabelo preto, ondulado e longo – estavam realçados pela maquiagem.

Quando o sol se pôs, colocamos a mesa de plástico junto da que estávamos sentados, debaixo de um foco de luz que vinha dependurado por um cabo conectado a uma bateria: a lâmpada iluminava pouco mais que uma vela, mas a escassa luminosidade não impediu que continuassem os preparativos para o dia seguinte. Ao contrário, proporcionou um clima intimista, o qual incitou alguns a compartilharem suas experiências. Silvia começou contando que ela estava em um momento especial de sua vida, que havia decidido não ir ao santuário, como fazia todos os anos no aniversário de morte de Gilda, mas sim ao cemitério, e passar a tarde com os fãs de Gilda, pois considerava que, por estar “*sempre*” com ela, entenderiam melhor o sentido da oferenda

¹ Silvia tem 40 anos, há dois que casou formalmente com Carlos, com quem convive desde os 25. Tem dois filhos adolescentes e dividem um apartamento de dois dormitórios de um bairro na zona sul da cidade de Buenos Aires.

que deixaria no túmulo: o processo do julgamento que, após muitos obstáculos, tinha conseguido ganhar.

Um pouco mais tarde, com a atenção de todos, relatou “*o que apareceu no [documentário de] Infinito*”: o dia que chegou à sua casa com o CD *Entre el cielo y la tierra* e, ao escutá-lo começou a chorar e a ter sensações estranhas

“chorava e me sentia um pouco tonta, com um calor aqui – mostrou-nos, apontando para o cocuruto – e continuava me sentindo mal, lavei o rosto e peguei a toalha para secá-lo, quando me olhei no espelho vi meus olhos, mas não eram os meus olhos. Você percebe isso, porque meus olhos e os seus – ela me indicava - podem ser iguais na cor, porém o olhar é diferente, então eu vi que não eram meus olhos, que eram os olhos de Gilda e comecei a sentir mais calor, sentia aqui na cabeça, mais forte e virei o rosto assim, me assustei, não queria ver... E quis abrir a porta do banheiro, mas percebi que minha mão segurava a maçaneta da porta, mas eu estava mais para cá.”

Silvia mostra, com gestos, de que maneira ela sentia como seu braço estava atrás do braço que ela via tentando abrir a porta.

“Consegui abrir a porta e me sentar na poltrona, olhei para Carlos e lhe disse – seus olhos enchem-se de lágrimas: “Se quiser me internar, chama a ambulância e me interna, porque eu estou ficando louca”. E se ele fosse outro me internaria...”

Enquanto avançava o relato, as mãos deixaram de cortar papel, de colar fotos, até o mate parou: toda a atenção estava voltada para o relato de Silvia que, apesar de sua voz ter se entrecortado várias vezes pela angústia e pelas lágrimas que embaçavam seus olhos, ela levou sua história até o final, deixando seu pequeno público comovido.

Neste capítulo analisaremos o caso de Silvia, quem prometeu –e cumpriu— gravar e cantar as canções de Gilda como pagamento por uma graça concedida. Veremos a seguir como as práticas de sacralização não se limitam à tríade pedido-promessa-milagre: ao se apresentar como a verdadeira e única herdeira da cantora falecida, Silvia participa de um processo de co-consagração pelo qual não apenas faz Gilda sagrada, mas que se inscreve a si mesma nessa textura diferencial do mundo.

Nesse sentido, Silvia coloca em termos de mito a sua biografia e, do mesmo modo que acontece com os relatos de conversão (FRIGERIO 1993), a interpreta a partir de um evento que muda o significado da sua trajetória e a percepção de sua própria identidade. O relato deste fato é central na sua vida em sua relação com Gilda e é

fundamental para entender sua percepção de que sua existência é uma “*missão*” que deve cumprir na terra: a de ser sucessora de Gilda, cantando suas canções. Dessa forma, serão analisadas as narrativas em torno dessa experiência que ela considera crucial em sua vida, no sentido de ter sido uma mudança radical que, de alguma maneira, vai modificar sua percepção do *self* e as relações no interior de sua família.

Ainda considerando as advertências sobre a característica da biografia de Silvia ser construída ou “ilusória” (BOURDIEU 1989), é possível analisar os eventos narrados levando em consideração não só o sentido dado às experiências pessoais, a perspectiva atual a partir da qual relata sua trajetória, mas seguindo Bourdieu (1977), também podemos analisar as condições históricas estruturadoras, os eventos e situações pelos quais atravessou que nos permitirão estabelecer conexões entre a trajetória vivida e as narrativas atuais de Silvia.

A possibilidade de incorporar um espírito já fazia parte do arsenal de recursos religiosos que Silvia tinha a sua disposição, pois sua mãe era uma fervorosa espírita e dois de seus tios eram líderes de cultos afro-brasileiros. Entretanto, a interpretação que ela realiza desse acontecimento, exclui – ao menos no momento em que faço meu trabalho de campo – qualquer possibilidade de reportá-la a tais cultos religiosos. A explicação de um fato que, por inesperado e inédito, em um primeiro momento, faz com que ela coloque em questão a sua racionalidade, sua saúde mental, não é procurada nem nos Centros Kardecistas que costumava frequentar sua mãe, nem no terreiro de seu padrinho, quem insiste em fazê-la desenvolver seus dons. A incorporação, fenômeno possível devido ao seu contato informal com ambas tradições religiosas – pois ela se negou sistematicamente a participar de qualquer um dos dois cultos, já que nunca quis “*nem saber da religião*”² – dá início a uma nova interpretação de sua biografia que excede ambas denominações. Evidentemente, ela não aposta em uma transmissão matrilinear da mediunidade, nem na possibilidade de desenvolver a mediunidade como uma capacidade, na qual a incorporação do espírito de Gilda seria a primeira de outras incorporações. Mantém, no entanto, o acontecido com “*os olhos de Gilda*” como um “evento” que poderia voltar a se repetir, mas que não adquire nessa possibilidade seu

² De fato, ela mesma e seus filhos só foram batizados pouco tempo depois dela começar a frequentar a paróquia de seu bairro, há poucos anos e como consequência desse acontecimento. Comentarei isto mais adiante.

valor. Ao mesmo tempo, nunca se refere a ele com termos religiosamente carregados, mas sim como “aquilo que contei no [documentário do canal] *Infinito*”, “aquilo que me aconteceu no banheiro”, “aquilo dos olhos de Gilda”, etcétera, explicando que se trata, simplesmente, de um ponto de partida extraordinário para uma trajetória que ela definirá como “mística”.

II- De cantora como ocupação a cantora como *missão*

“De menina sempre fui muito sonhadora, pois aos 9 anos eu gravei esta canção “La calesita es mi mundo” [O carrossel é meu mundo] (...) Sonhava que seria famosa, que seria como Claudia de Colômbia³, que ia viajar pelo mundo e que ia cantar música internacional, cumbias e tudo mais.”

A reconstrução que Silvia realiza de sua vida, por um lado, repete e respeita as trajetórias das estrelas ou as hagiografias: sinais que desde sua infância guiavam sua vocação e seu destino. Ao mesmo tempo, mitifica a reconstrução da vida de Gilda: os elementos comuns, os paralelismos, a numerologia, colaboram em um processo de co-consagração, e ganham sentido uma vez que se realizam com e através de Silvia. Foi o pai de Silvia, cantor e compositor, que a iniciou na música, ajudou a gravar seu primeiro compacto e a inscreveu em um concurso infantil, no qual ela perdeu para uma “acomodada” (que conseguiu o prêmio por indicação de alguma pessoa influente), tirando-lhe a vontade de cantar até a entrada na fase adulta. Embora sua mãe também cantasse⁴, é ao seu pai que ela se refere cada vez que fala de sua relação com a música, tanto em termos positivos quanto negativos: tudo que sabe e aprendeu com ele, por um lado, e as dificuldades econômicas que sofreu na vida boêmia de seu progenitor, por outro. Embora nunca deixasse por completo de cantar, pois ocasionalmente era corista

³ Trata-se de uma cantora colombiana para quem o pai de Silvia escreveu algumas músicas.

⁴ Silvia conta que sua mãe era cantora lírica e é da capa de um disco que ela havia gravado, a foto que adorna a sala de jantar da família. Conforme seu relato, a mãe, por problemas de saúde e porque precisava trabalhar para sustentá-la, não havia alcançado suas metas, “não chegou”. No entanto, as referências à carreira artística – ainda que frustrada – de sua mãe só foram relatadas quando perguntei a respeito: a figura materna está praticamente ausente nas referências autobiográficas de Silvia. Isso também poderia explicar por que ela não se refere a uma filiação espírita pelo lado materno depois do episódio da incorporação.

de seu pai, “o medo do fracasso –já experimentado no festival infantil, explica—o medo de padecer de todos os problemas que teve minha família” distanciaram-na da música até que começa seu namoro com Carlos, e ele a incentiva a cantar “como uma opção de trabalho”, na época do auge da cumbia, quando Silvia tinha 28 anos. No início dos anos 90, Silvia grava uma demo utilizando o nome artístico de “La gata Adriana”⁵ e começa a procurar produtoras tentando um contrato de gravação. “Nesse momento, não havia mulheres... [na cumbia] e Gilda ainda não havia entrado em cena”.

Através de um contato de seu pai, Silvia tem a oportunidade de editar seu material no selo Magenta, um estúdio de gravação argentino dedicado a gêneros tropicais. Para aproveitar essa oportunidade, ela devia entregar o material gravado o mais rápido possível:

“é por isso que me apresso, então, entro para gravar em um estúdio de gravação e bom, houve um contratempo no estúdio, e aí pára tudo, tranca tudo. Mas, o mais impressionante foi quando cheguei para gravar pela primeira vez e o responsável pelo estúdio de gravação me diz: “Ah, você é parecida com uma moça que vem gravar aqui”, me disse, “não me lembro como é que se chama... acho que Gilda... ou algo parecido”. Nesse momento, a palavra Gilda, o nome, não tinha referência para mim. Ficou no meu ouvido [a frase] “uma moça que se parecia comigo”. A primeira coisa que pensei foi em vencê-la [ri], porque era uma moça, que se parecia comigo e disse: “puta que pariu!” [ri]. Tinha 28, 29 anos, nessa época, mas aparentava ter 20. Então, se ela era parecida comigo, “também aparentaria ter 20, a outra!”, pensei. Então, fui tomada pelo desespero, inconscientemente, como se meu espírito, sabendo o que ia acontecer depois, entende? Que Gilda ia ocupar esse espaço que era para mim, ou que talvez não fosse para mim, não sei, mas que ela ocupou, ocupou. Porque este foi o disco de Gilda que saiu em fevereiro de 93, “De Corazón a Corazón” [De coração a coração], o primeiro disco de Gilda pela Magenta”.

Enquanto isso, Silvia continua procurando produtoras e chega a ser entrevistada pelo empresário que na época era de Gilda: Cholo Olaya. Ele a escuta e lhe oferece gravar com a Sony Music, mas Silvia é irredutível. Ela quer a qualquer custo gravar com a Magenta:

⁵ Em castelhano, a palavra “gata” não indica diretamente beleza física, como em português, mas sim uma sensualidade exagerada e, principalmente, ativa. Isso leva Silvia, muitas vezes, a tentar delimitar o adjetivo, alegando que se referia à pele de imitação à raposa que enfeitava uma jaqueta que ela usava, ou então dizendo não saber porque a chamam assim. Por outro lado, o apelativo “gato” aplicado a uma mulher refere-se diretamente à prostituição.

“Então, nesse momento, acho que não foi uma atitude de soberba, foi a meta que eu queria. Eu queria a Magenta e era a minha meta. E ele me dava qualquer coisa, menos a Magenta, isso o aborrece. Ele bate na mesa, dá um soco na mesa e me diz: “Você é teimosa, não está dando valor ao que eu estou oferecendo, aqui eu nem conheço você e estou oferecendo essa chance e você ainda por cima teima que quer só essa produtora. Não posso, não posso! Porque já dei [um contrato com esse selo] para uma moça, se chama Gilda”. Então, aí percebi que tinham ocupado o meu espaço. Compreende? Mas, por outro lado, eu estava cega e dizia : “não” porque eu pensava que podia vencê-la de qualquer maneira.”

Hoje Silvia pensa que se tivesse aceitado a proposta de Olaya e gravado seu disco com a Sony, talvez a história tivesse sido diferente:

“Não sei ... se nesse momento eu tivesse aceitado, teria sido uma queda de braço, porém o que teria acontecido? (...) Duas mulheres cantando, duas linhas que eram a mesma cumbia, teria sido uma queda de braço completa. Uma competição e uma guerra contínua, com alguém que não merecia, e eu, naquele momento também não merecia isso, entendeu? Ou talvez íamos ser carne e unha, porque eu não me considero ruim, e Gilda não era ruim, mas ia ser, ia ter uma competição de artistas, de querer demonstrar a autoria... Aparte, eu que sou autora e compositora e ela também... e acredito que nenhuma das duas iríamos merecer esse destino e acredito que foi por isso que aconteceu o que aconteceu: uma primeiro e a outra depois... [soluçando] Primeiro foi a vez dela, porque se não eu estaria morta... entendeu? eu acredito que nesse 7, nesse dia... porque, tinha de ser assim... Porque... olha... se escolhesse a mim e eu morria, e ela estaria agora...(...) É muito simples isso, de modo que uma ia sacrificar-se pela outra. Foi ela...”

Excluído: ,

Quando em Fevereiro de 1993 Silvia ouviu Gilda pela rádio, tocando em uma emissora de música tropical, recebeu como “um golpe”. Não apenas por sentir que Gilda tinha “ganhado”, editando seu disco antes dela, mas porque, em função de um erro no estúdio de gravação, o material que Silvia tinha gravado para seu disco foi apagado, o que obstaculizava ainda mais sua carreira: esse é o “percalço” ao qual se refere acima e é o que motiva uma ação legal por parte dela contra o estúdio, um dos mais reconhecidos do país, onde são gravados os mais famosos cantores tropicais. Algumas “pessoas do meio” sugerem-lhe desistir da ação e aceitar as horas de gravação que o estúdio oferecia como compensação, pois de outro modo, iria “se queimar” e mais ninguém ia querer trabalhar com ela. Para Silvia, porém, a perda era maior do que a das horas gravadas: não tinha dinheiro para pagar novamente aos músicos e o atraso causado pelo erro tinha feito com que perdesse a oportunidade que seu pai havia conseguido com a Magenta.

A insistência de Silvia em editar seu disco com a Magenta é devido a que essa casa discográfica (assim como Leader Music) é especialista no mercado tropical, o que garantiria para ela, não apenas os melhores canais de distribuição de seus discos, mas sua presença nas rádios, programas de televisão e publicações dedicadas à música tropical que essa empresa detinha nesse momento. Difusão necessária para atingir o sucesso e a permanência no mercado. Mesmo assim, em 1994, Silvia forma o grupo *Promesas*⁶ e grava em um selo mais discreto as músicas que tinham sido apagadas. Segundo Silvia, o disco “*não funcionou porque não existia muita difusão... Esse disco, como dizia Gilda, morreu na tentativa*” e mais tarde, em 1995 gravou um “*material muito parecido ao Desde el alma [Desde a alma] de Gilda*”, ao seu ver, de menor qualidade, porque sem dinheiro para gravar com músicos, gravou com instrumentos sintetizados. Uma nova porta pareceu abrir-se, em 1997, quando seu pai ofereceu trocar os direitos de uma fita de um conhecido grupo de cumbias pela edição de seu disco, porém nenhum esforço redundou em reconhecimento: “*ninguém me queria, supostamente estava queimada por causa da ação legal*”. Isso fez com que Silvia, desgastada, abandonasse, não só as tentativas de trabalhar como cantora, mas que deixasse de se interessar pela música:

“...eu me afastava da música, no sentido de que não queria ouvir rádio, não queria ver TV... e como justamente tinha começado a trabalhar em um restaurante chinês, estava muito distanciada das coisas, trabalhava muito... então era como viver em uma bolha, sem saber o que estava acontecendo, no teatro, tudo que se estava vivendo em função Gilda, eu perdi tudo, porque vivia na minha própria bolha, porque estava tão dolorida pela música, que não queria nem ouvir...”

A partir daquele momento, segundo seu relato, o único contato que tem com o meio da música tropical é através da ação promovida contra o estúdio de gravação, que não esteve isenta de dificuldades, pois o lugar não estava habilitado legalmente e ela devia começar por demonstrar sua existência, antes de provar que tinha gravado lá e, depois, que tinham perdido seu material. É assim que, em 1998 ela perde o caso, em primeira instância e, em função disso, deve suportar o deboche dos donos da gravadora e os comentários maliciosos de todos aqueles que anteriormente tinham advertido a ela

⁶ Silvia não dá nenhuma interpretação “*mística*” ao nome de seu grupo, ao contrário, comenta que um vidente, a quem ela consultara na época, recomendou que o trocasse, pois esse nome tinha conotações negativas: “*no vai chegar a lugar nenhum, se ficar nisso... em promessas*”.

que era inútil enfrentar um estúdio tão poderoso. Mas não desanimou: “*Ela chegou, eu não: eu tinha que ganhar esse processo judicial*”, dando a entender que, de alguma maneira, Gilda devia-lhe algo.

A trajetória vital de Silvia, lida desde o presente, expressa a gênese de um processo de co-consagração de Gilda e da própria Silvia pelo qual ambas seriam, em algum sentido, intermutáveis: “*uma ia se sacrificar pela outra*”. Gilda ocupou o lugar no início, mas para que a outra pudesse ascender, a primeira devia morrer: “*foi a vez dela*” explicará Silvia entre lágrimas e os acontecimentos que virão nos anos posteriores a sua morte, reforçarão esta percepção. O processo co-consagratório será sustentado por elementos que, em sua narrativa, demonstram que é ela, e não outra, a “*herdeira*” escolhida por Gilda: a promessa, os paralelismos, a numerologia.

a) Promessa

Corria o mês de Abril de 1997 e, explica Silvia, por aquela época, acabava de sair o CD póstumo de Gilda *Entre el cielo y la tierra*:

“Eu saía do escritório jurídico, da advogada que eu tinha antes... ia pegar o ônibus, o 188, para voltar, para vir para casa... e eu saía muito mal da advogada, porque...a que era nesse momento minha advogada me disse que era muito difícil... ganhar esse caso... (...) ...ou seja me deixou um pouco para baixo. De modo que sai tão mal de lá, porque não tinha, nem a esperança de ganhar um julgamento e tinha as portas fechadas porque, justamente por esse julgamento, ninguém me queria. Estava... queimada, como dizem no meio. Então, chorando pela rua, mal... não sabia o que fazer, não queria retirar a ação, mas também não queria perder tudo o que tinha... (...) ...nesse momento escuto, não sei se era de uma loja de discos ou de um carro, porque não posso lembrar, porque sei que tinha uma loja aí por perto. Então, não sabia se vinha de uma loja ou de um carro, a música de “Corazón herido” [Coração ferido], então dizia: [canta] “Ay, corazón herido no llores más... Ay, corazón herido, vuelve a empezar... No, no le entregues tu almita a ese gran dolor...” [Ai, coração ferido não chores mais... Ai, coração ferido, volta a começar... Não, não entregues tua alminha a essa grande dor...] e esse trequinho de letra me incentivou, nesse momento, porque me fez refletir, pensar que eu estava viva, que era cantora, autora e compositora, e que Gilda já tinha morrido, em um acidente, terrível, que não tinha podido conquistar... seu sonho, porque mesmo que ela estivesse conseguindo o que ela almejava, acabou tudo... (...) Então, faço eu essa promessa, porque digamos, eu não acreditava nos santos antes, ou seja, eu não era católica, ou seja, respeitava muito tudo, mas não acreditava nos santos... Então, minha pergunta foi olhar para o céu e dizer “se é que existe

vida depois da morte, se tem alguém que me escute – e você, Gilda, entende porque através de eu ouvir sua música, seu trequinho de canção...— me ajudem a ganhar este processo”. Então eu digo, e prometo “se tenho sorte com a música, gravo sua canção”, que é o que todo autor e compositor quer, que gravem sua música... (...) Bom, isso foi um pensamento, mas eu não sabia que isso era uma promessa, foi um pensamento...”

Esse “*pensamento*” ficou, segundo palavras de Silvia “*como guardado em uma gaveta*”, pois só lembrou dele e o comentou com sua família dois anos mais tarde, no dia de seu aniversário, quando viu pela televisão que o santuário de Gilda ardia em chamas.

A presença de Gilda nos meios de comunicação atinge seu ápice entre 1998 e 2000. Suas canções excedem os limites do mercado tropical, sendo ouvidas em rádios de música pop, em diversos programas de televisão faz-se referência à cantora e em uma novela vespertina de importante difusão, a protagonista era fã de Gilda e, como parte da ficção, visitou seu santuário. Porém, Silvia diz que “*não registrou*” essa presença de Gilda nos meios e nem soube da existência do santuário erigido no local de sua morte. Só em 1999 ela “*abre os olhos*” quando seus colegas do restaurante chinês onde trabalhava como garçonete, ouvindo-a cantar, começam a chamá-la “Gilda” e a pedir que cante alguma de suas músicas. A partir daquele momento, relata Silvia, começa a compor a melodia e uma parte da letra de *Hoy canto por ti*, que abre este capítulo:

“Mas não tinha certeza de querer compor, ou seja, era como uma luta... e daí começo, de repente, a me interiorizar aos poucos, olho uma revista.. peço a meus colegas de trabalho, para ver se tinham algo de Gilda, me dão revistas velhas, então começo a saber de coisas, que eu vivia em uma bolha e não sabia... e digo, como pude ser tão cega? por que me colocaram uma venda nos olhos?, quem me colocou tamanha venda? eu mesma!— ri. E, bom, essa melodia, me rondava a cabeça, e começo lentamente a montar devagarinho, mas... montei a metade da música, na outra metade da música... meio que abandonei. E o golpe forte veio no 17 de maio, que era meu aniversário. Foi um tapa no rosto, aí acordei de vez, porque eu estava olhando a TV, antes de sair, tinha me atrasado, porque ia chegar uma hora mais tarde nos chineses e vejo que tinha imagens... de um santuário... era meu aniversário, o próprio dia 17, que parece que [o canal] Crónica tinha ido fazer as imagens de que ardia o santuário... eu estava atrasada, mas fiquei olhando e vejo as imagens, que ardia o santuário, então foi um tapa na cara, porque em seguida pensei na promessa, que eu não chamava de promessa, eu dizia “ai!, o que tem a ver?”. Isso, relacionado, com o que falava o pessoal [do restaurante] dos chineses, de Gilda, e eu prometi, gravar sua música em troca do julgamento, e no dia do meu aniversário arde o santuário! E há um santuário!—ri. Foi tudo de

Excluído: ,

repente... Aí começo, aí comprei tudo de uma vez, porque não estava à par da música, da letra, da análise da letra de “No es mi despedida”, não estava à par, não percebia, estava como em uma bolha...”

Silvia sabe da existência de um santuário –de um culto em torno de Gilda—no dia em que ele incendeia, coincidindo com seu aniversário. Interpreta isso como uma sinal: as chamas consumindo o santuário da estrada em 17 de maio não podem ser outra coisa que uma lembrança de sua promessa ainda não cumprida e uma advertência velada. É por isso que a notícia assustou-a profundamente e a fez tomar consciência de sua “missão”.

b) Paralelismos

A conversa surgiu em uma tarde de outono, enquanto tomávamos mate na sua casa, a partir dos comentários de Silvia sobre as manchetes que a imprensa colocava nas matérias que anunciavam um assunto e depois mudavam o conteúdo e distorciam as falas do entrevistado “*para vender*”. Para fundamentar seus argumentos, trouxe-me três pastas tamanho ofício com o material que ela recolheu sobre sua carreira de cantora. Apenas na última, explicou-me, estavam as matérias das revistas populares de atualidade, *Flash* e *Semanario*, nas quais a mencionavam como “*a dublê de Gilda*”.

Mostrou-me a matéria intitulada “*Por algo Deus me fez igual a Gilda*”, reclamando que aquela não era uma frase sua. Explicou que ela nunca teria dito algo semelhante, mas que apenas tinha contado à jornalista as coincidências que ela encontrava entre sua vida e a de Gilda e sobre os números 7 e 17 que balizavam suas vidas e o significado que isso teria para entender seu significado “*místico*”. Para De Certeau (1993), os discursos místicos caracterizam-se pelo abandono do Eu que se põe a disposição do Outro, em que o sujeito tem a tendência a diluir-se na presença numinosa, combinada com uma exacerbação da individualidade.⁷ Mas, para Silvia, o misticismo tem outro significado: “*Místico... porque... o que é algo místico? é um mistério... as*

Excluído:

⁷ Além de De Certeau (1993), Klaniczay (1990) aponta o paradoxo, que observa entre as princesas santas do final da Idade Média, entre uma grande consciência da individualidade e do self à par de uma capacidade de adaptar-se a modelos de vida históricos (KLANICZAY 1990: 96)

coisas que acontecem e você não sabe por que acontecem... mas que têm um significado...”

Não se trata, então, de um misticismo baseado na introspecção e na interiorização, como o analisado por De Certeau ou Gonçalves (2005), mas de um acesso ao sagrado de outra índole, “a presença de uma sensibilidade especial: a abertura da percepção para uma afetividade criadora – vivida sob o influxo de uma presença... numinosa” (PASQUARELLI Jr. 1996: 10).

Silvia explica, em termos de paralelismos, o que para ela resulta evidente “*essa pequena vida paralela que tínhamos, porque temos dois filhos, da mesma idade... um menino e uma menina... do mesmo signo...*” e reconhece que existe “*como um ar, uma certa semelhança*” entre ambas, que não é apenas física. Em seguida, traz umas folhas de ofício brancas nas quais ela tinha confeccionado “*quando estava entediada*”, por um lado, um ponteiro de coincidências numerológicas no qual os números 7 e 17 apareciam na sua vida: entre outras, o número do assento de ônibus que a levou ao santuário, o número de folhas de seu processo, o tempo que demorou para gravar o disco, ou o número de série de seu primeiro disco. Silvia explicou que os números tinham valor científico e referiu à Cabala e à numerologia, mas esclarecendo que ela fazia isso “*mais ou menos*”, que não o fazia “*bem que nem com a numerologia*” que ela tinha descoberto “*o número que segue Gilda e o número que me segue, o 7 e o 17*”. Aparte, desenhou um quadro de duas colunas, uma para ela e outra para Gilda, nas quais enumerava as coincidências entre ambas: a idade em que começaram a cantar profissionalmente, a quantidade de filhos e suas idades, ou haverem tido mães dedicadas à música –pianista, a de Gilda, cantora lírica, a de Silvia— além de pais ausentes –por doença e por “boêmia”, respectivamente.

Em seguida, começou a explicar-me os motivos “*místicos*” dessas coincidências: “*É como dizem os padres, cada um vêm ao mundo com uma missão... você, eu, Gilda, Carlos... todos... (...) Eu acredito que todos temos um destino a cumprir*”.

Volta para as listas com as datas, lê para mim, uma por uma, as coincidências, e levanta a vista, com um gesto sério, significativo, no fim de cada uma delas. Detém-se na data do incêndio do santuário: 17 de maio de 1999, o dia de seu aniversário, e relata, emocionada, como essa coincidência causou-lhe temor, pois tinha sido necessário um evento trágico para que ela “*acordasse*” e assumisse sua “*missão*”.

No caso de Silvia, é Gilda e sua história pessoal que estão sendo colocadas a serviço de um processo de co-consagração de ambas as mulheres a partir do qual as duas ficam em um mesmo nível.⁸ Silvia interpreta sua biografia em termos de uma vida *paralela* à de Gilda –ou seja, não diz que a sua *reproduza* a da cantora falecida, mas que ambas são coincidentes, mantendo assim uma idéia de horizontalidade— mas o faz desde uma aposta à agência individual que não implica, necessariamente, uma definição moderna de indivíduo⁹, dono de uma consciência autônoma, em que se privilegia uma interioridade subjetiva que, baseada na vontade, na liberdade e na responsabilidade, possibilita escolhas pessoais. (HERVIEU-LÉGER, 1985:200). A autonomia que Silvia ganha em sua relação com Gilda não está baseada nesse paradigma, mas não deixa de abrir uma porta à agência, como veremos no decorrer do capítulo.

A idéia de paralelismo permite a Silvia, ainda após o evento de incorporação, não apenas se limitar à função de ferramenta passiva de uma vontade alheia, mas a habilita tornar-se quase mutável com Gilda. Nos paralelismos, e especialmente na confluência do “*mito de Gilda e o mito de Silvia*”, como veremos depois, ela realiza uma seleção de eventos biográficos de Gilda que vão servir como pilares para a construção de sua trajetória vital, ao mesmo tempo em que vão conformar uma das versões da mitografia da cantora morta.

Dentro desses paralelismos, por outra parte, em uma análise que combina uma interpretação do filme *Braveheart*¹⁰ [Coração Valente], o álbum *Corazón Valiente*, de Gilda, e a sua própria vida, Silvia explora algumas questões que têm a ver com a possibilidade de ganhar autonomia. Gilda não era apenas uma cantora, uma voz e um rosto bonito que repetia as palavras de outro. Ela era autora (como a própria Silvia é) e, diferentemente da maioria dos cantores de cumbia que recebem baixa remuneração de

⁸ Ainda no caso da mediação, que veremos logo, Silvia fica no limite de ser ela própria quem tem o dom de curar e ser apenas uma curandeira (=mediadora de alguém superior na escala do sagrado), papel, este último, do qual renega.

⁹ Entendemos a “modernidade”, segundo Hervieu-Léger (1985:199), ao mesmo tempo, como uma realidade sociológica objetiva e como um mito de referência das sociedades ocidentais, elaborado a partir do século XIX. Ao postular a modernidade *também* como um mito mobilizador, Hervieu-Léger abre caminho para a crítica que posteriormente realizará seu conterrâneo Bruno Latour (1994).

¹⁰ Silvia viu esse filme múltiplas vezes, pois o gravou uma vez em que foi transmitido pela televisão. Pode relatar cenas com precisão, descrever personagens e repetir diálogos que lembra e menciona em função dos paralelismos entre ela e Gilda. Voltarei sobre esta relação mais adiante.

seus empresários ou dos donos dos grupos em que tocam, ela, como autora, poderia conseguir sua independência financeira, assegurando a manutenção de seus filhos e a sua própria sem depender de um empresário ou de um marido:

*“...o engraçado disso tudo é a coincidência... [entre o filme *Braveheart* e a história de Gilda] E o paralelismo é que entro eu nessa história! Acho engraçado, porque... eu analiso sozinha, ou seja... no século número 17 [destaca a palavra 17], no que se refere ao processo, e no que se refere à música... E, justamente porque aparece [o 17] no filme... é que ele adquire tanto sentido no disco de Gilda... Seu disco mais querido, porque com ele conquistava... sua liberdade! Ela conseguia sua liberdade aí, porque já não ia estar mais sob a asa do Cholo [o empresário de Gilda], ia se independentizar e conseguir, ganhar seu dinheiro... fazer uma “planilha”¹¹ como corresponde, porque fora os shows, que lhe paguem muito ou pouco, tem algo que ganham os autores, que é... o direito do autor. E se suas obras são lindas, e se tornam famosas, se recebe por elas... então, ela sonhava com isso e, supostamente também, sonhava com um plano de saúde para seus filhos e tudo o que não pôde ter com seu marido.”*

No fragmento precedente, Silvia aponta três questões: 1) a relação significativa entre o CD de Gilda, o filme de Mel Gibson e sua própria vida que, como víamos anteriormente, adquirem novo significado ao serem colocados relacionados em um mesmo plano de existência: não se trata apenas de um filme, de um disco e de uma aspirante a cantora, mas de elementos cuja existência ganha sentido só na confluência de uns com outros; 2) a presença de Silvia não é suplementar, porque é ela que, em última instância, dá o verdadeiro valor à homonímia entre os títulos do filme e do disco: é porque aparece o 17 (=Silvia) no primeiro que “*adquire tanto sentido*” o segundo: daí, também, que ela utilize como nome artístico “Silvia Corazón Valiente”; 3) *Corazón Valiente* dá a Gilda (e, por extensão, a Silvia) a possibilidade de conseguir sua autonomia financeira e, conseqüentemente, pessoal: já não dependerá de um empresário nem de um marido para dar “*um plano de saúde para seus filhos*”.

Para poder compreender essa análise, devemos ler a mesma em função de seu empenho co-consagratório: suas “*teimosias*”, a defesa de suas metas, a insistência contínua “*para chegar*” apesar das derrotas, assim como sua autodefinição e a função que ela ocupa no seio da sua família, são os materiais existenciais com quais ela erige seu próprio mito.

¹¹ Refere-se à possibilidade de registrar suas canções em SADAIC (Sociedade Argentina de Autores, Intérpretes e Compositores) e receber um benefício econômico pela emissão pública das mesmas.

Silvia explicitamente renega qualquer tarefa que a identifique com dona de casa, mãe e esposa. Ela tem uma missão/vocação que não combina com as tarefas domésticas. Silvia define-se como “cantora”¹², como “uma artista” e afirma abertamente que só porque não tem alternativa ocupa-se de sua casa: “*Justamente eu, que nunca tive nada e nunca terei nada de mulher do lar!*”, queixa-se. Diz que odeia cozinhar e que seu marido o faz, diariamente, melhor do que ela, que é ele que geralmente vai fazer as compras para casa e que tem “*mais paciência*” com os filhos.

Isso não significa que eles dividam as tarefas, como parte de um acordo doméstico de horizontalidade, pelo qual, como nenhum dos dois está empregado¹³, compartilham igualmente as responsabilidades do lar. Silvia manda em seu marido em público e ele, geralmente, obedece ao que ela mesma reconhece como “teimosia” e fantasia com contratar uma empregada para que se ocupe dos filhos e da casa quando ela, uma vez conseguido o sucesso, não tenha tempo para dedicar-se a esses menesteres e seu marido passe a acompanhá-la nas turnês.

A bibliografia sobre gênero em setores populares registra, ao mesmo tempo, um aumento nos lares dirigidos por mulheres (JELIN 2004: 99) e brechas de *empowerment* dentro do modelo patriarcal (MARIZ & MACHADO 1997; THEIJE 2002) coexistindo com mulheres que se esforçam por ajustar-se ao papel prescrito de boa esposa e mãe (TARDUCCI 1993) que reproduz a ideologia de gênero dominante nas famílias de América Latina (JELIN 2004, LEMOS 2005).

Silvia imagina-se como uma mulher provedora em uma situação que não se parece à das mulheres cabeças de lar nos setores populares: ela não está sozinha, tem um marido jovem e saudável que poderia trabalhar e sustentar a família. Mas se o fizesse, não estaria disponível para acompanhá-la aos shows ou para “*encarregar-se da casa*” quando ela estivesse ocupada com questões relativas à sua atividade. Ao mesmo tempo, e nos espaços onde estão em jogo suas possibilidades profissionais, Silvia

¹² Em uma oportunidade ajudei Silvia a completar uma ficha com seus dados pessoais. Ao chegar no item “ocupação” ela duvidou um momento e logo ordenou “*coloca cantora, se é isso que eu sou*”, negando-se a identificar-se como dona de casa.

¹³ Carlos é policial afastado e atualmente recebe uma pensão que corresponde ao 50% do salário que recebia como tal, mas não tem emprego. Alguns anos atrás havia renunciado para dedicar-se à atividade privada, como segurança, emprego do qual demitiu-se quando, segundo seu relato, sentiu que a atividade começava a exigir uma disponibilidade exagerada que não compensava o bom salário recebido (excesso de horas extras, necessidade de trabalhar finais de semana ou inclusive a altas horas da noite, etc).

transita no limite, ao menos em termos de posta em cena, entre a fidelidade conjugal e a sedução a outros homens. O poder no “*meio*” está em mãos masculinas¹⁴: proprietários de gravadoras, produtores, empresários, donos de grupos, músicos e autores são na maioria homens e é por isso que, quando seu pai ou a referência ao seu pai não dá resultados¹⁵, Silvia sabe que pode –ou poderia ter que— entrar em outros tipos de intercâmbio. o sexo, explicou, é moeda de câmbio corrente “*no meio*” e sabe que deixar aberta, ou pelo menos em suspense, sua disponibilidade sexual pode facilitar o caminho: “*agora você vai conhecer o lado secreto de Gilda*”, confidenciou-me uma tarde, enquanto viajávamos de ônibus para uma reunião com um produtor musical. Destacando o paralelismo entre sua vida e a de Gilda, Silvia começou a relatar que Gilda seguramente devia ter “*transado*”¹⁶ para conseguir ascender, que seu compromisso com Toti Giménez era menos por amor do que por interesse profissional (“*se bem que ela sentia carinho por ele*”, esclareceu) e que “*são coisas que uma mulher tem que fazer, porque sozinha você não chega nunca*”. o “*lado secreto de Gilda*” era também **seu** lado secreto: se Gilda, e também ela, preservavam uma imagem de pureza, de autenticidade de sentimentos¹⁷, isso não significa que não teve que se adaptar às regras do “*meio*” para poder ascender profissionalmente.

É por isso que Silvia evita que seu marido acompanhe-na às entrevistas com possíveis agentes, com os empresários das casas discográficas ou com os organizadores de shows onde ela poderia cantar: a desculpa é que “*senão, vão pensar que –seu marido— é um “guardabosques” [muito ciumento e castrador]*”, isto é, que ela não tem liberdade para tomar suas próprias decisões, inclusive a de intercambiar sexo por

¹⁴ Porque foge dos objetivos deste capítulo, não vou referir-me in extenso a este tema que foi desenvolvido com clareza na tese doutoral de Blázquez (2004).

¹⁵ Quando se apresenta por primeira vez com alguém, Silvia anuncia que é filha de Chichín Coimbra e resume o currículo de seu pai, autor de canções popularizadas por cantores reconhecidos. Nesse sentido devemos entender que Silvia utilize seu sobrenome de solteira.

¹⁶ Na Argentina “*transar*” significa ceder em uma negociação não completamente “limpa” e também ceder ao desejo sexual (o próprio e o alheio), ainda que não necessariamente implique manter relações sexuais.

¹⁷ Autenticidade que não implica fidelidade conjugal. Segundo o mito, Gilda separou de seu marido (“*a pesar de ter dois filhos*”) para ir embora com Toti porque estava *apaixonada* por ele: ela foi fiel a seus sentimentos, valorizando o amor romântico por cima do matrimônio e da família –o que já implica uma mudança importante no padrão tradicional das relações de gênero entre os setores populares (ver LOZANO 2004).

benefícios profissionais.¹⁸ Conhecendo essa possibilidade –esse risco— Silvia nunca vai sozinha nessas reuniões: às vezes é acompanhada por Rosa Toloza, às vezes por membros dos fã-clubes e outras vezes também pediu-me que fosse apenas eu quem a escoltasse. Neste sentido, se uma mulher sozinha é sempre uma mulher (sexualmente) disponível, Silvia não vive essa situação como uma vítima passiva, mas reconhecendo as constrições do meio, e fazendo com que elas joguem a seu favor, permitindo a aproximação dos homens do meio ao sair sem seu marido, mas protegendo-se (sua honra, mas também fisicamente) dos possíveis embates masculinos amparando-se com uma pequena “corte” de amigos que nunca a deixam completamente só.

No caso de Silvia, vemos a tensão entre a autonomia pessoal e as identidades de pertença a um grupo (COUTO 2002) –a família, nesse caso— pareceria resolver-se a favor do primeiro. Isso acontece, porém, porque tem como horizonte o bem-estar econômico que ela poderia oferecer a sua família, o que favorece a reunião de esforços familiares em prol do seu sucesso profissional. Ao contrário do que foi analisado em outras mulheres de setores populares, não é Silvia uma mãe e dona de casa que se *sacrifica* por sua família,¹⁹ é sua família (seus filhos e, especialmente, seu marido) os que concentram esforços para favorecer sua opção profissional que, esperam, vai redundar em benefício de cada um dos membros.²⁰ A família, como vemos, continua sendo o norte da realização pessoal feminina, mas desde outro lugar: não o da renúncia e do sacrifício, mas como um dos motivos – talvez não o mais importante, porém um ao qual se refere constantemente – que estimulam seu crescimento profissional.

¹⁸ De fato, numerosas vezes me falou, como antecipação ou aliviada por não ter acontecido, sobre essa possibilidade. Ao mesmo tempo, em algumas oportunidades que a acompanhei, pude observar que todos seus cuidados não careciam de razão.

¹⁹ Também não é uma mulher que prescindir da figura masculina para atingir seu sucesso profissional, pois se o marido aparece como um *partenaire*, ela procura apoio no *know how*, os contatos e o sobrenome do seu pai.

²⁰ Evidentemente, isso não acontece sem tensões na vida cotidiana, uma vez que Silvia ainda não conseguiu afirmar-se profissionalmente (raramente recebe algo de dinheiro por seus shows) e não pode oferecer o bem-estar desejado à sua família, enquanto também não se esforça nos afazeres domésticos.

c) Numerologia

Nos relatos post-mortem sobre Gilda, o número 7 adquire um significado diferencial. O acidente em que perde a vida, acontece em um dia 7, às 7 da tarde e nele, morrem 7 pessoas. O saco da morgue no qual são recolhidos seus restos, tinha o número 7. Por outra parte, individualmente, os números que identificam seu nicho no cemitério, somam 17, “*termina em 7*”, dirão alguns. Ouvi essa referência numerosas vezes, inclusive de Toti Giménez, quem leva como amuleto, uma miniatura de uma bola de bilhar com o número 7.

Silvia, que faz aniversário no dia 17, identifica a presença desse número e a do 7, “*o de Gilda*”, em momentos importantes de sua vida (o tempo que demora em gravar o disco que havia prometido a Gilda, a somatória dos números que identificam seu primeiro disco, o da quantidade de folhas do processo, etc) ou como sinais, em momentos que ganham relevância e permanecem na memória pela presença dos números significativos. Em uma oportunidade, foi ao santuário com uma amiga, sem prever como fariam para voltar em casa –lembramos que o santuário fica no meio do nada, não existem paradas de ônibus, nem outros serviços de transporte regulares:

“...mas não importava, entende? O único que importava era ir no santuário... então, na volta nos traz um casal, em um taxi... e a placa terminava em 17! não me lembro se inclusive era 717, mas sei que terminava em 17 a placa... eu ria, porque dizia: “até aqui chega o 17! eu já percebia as coisas, tudo que me perseguia né? Era como que eu, no início, dizia que a música não era para mim e que esse 17 era a desgraça, que tenho que abandonar a música, porque talvez poderia provocar minha morte, imagina! Que relação né!””

O número 17, no começo, parecia-lhe estar carregado negativamente pois, na *quiniela*²¹, significa desgraça. Entretanto, aos poucos mudou sua percepção da carga simbólica do número: era **seu** número, como o 7 era o da Gilda.

Tudo no universo de Silvia está inundado de significado, que ela pode desconhecer, mas que a partir da somatória de índices pode decifrar. Desse modo, ela

²¹ A *Quiniela* é um jogo de loteria em que é possível apostar diferentes quantidades de dinheiro (a partir de 50 centavos de Peso, o que torna-o acessível ainda para os mais pobres) em um só número. Esses números, do mesmo modo que no Jogo do Bicho no Brasil, estão relacionados a diferentes símbolos que, quando aparecem em sonhos, indicariam o número ganhador.

consegue, desde interpretar os desígnios que a providência tem para si mesma, corrigir suas ações caso se desviem da trilha predestinada ou reconhecer em gestos cotidianos a ajuda, ou castigo ou, até mesmo, a simpatia e o cuidado permanente de Deus, dos santos, de Gilda, da virgem, dos mortos.

Tempos depois, em fevereiro de 2004, relata para mim, por telefone, o que aconteceu nesse dia:

“desde ontem me acontecem coisas místicas... porque, veja bem, hoje é 17 de fevereiro e em 17 de fevereiro de 93 eu ficava sabendo que tinham apagado minha fita, 11 anos depois... e olha o que me acontece... hoje fui no Hospital Santa Lucía, porque desde ontem que me doe um olho, então fui no hospital... chego, e o número [de chamada] que me entregam é o 55, que é a música. Bom, entro, o médico me examina, diz que tenho conjuntivite e me receita umas gotas. E quando vou pagar, viu?, o número de pagamento é o 160! –ri—A virgem! Quando saio do médico, passo pela sala de espera e vejo na televisão, porque nessa sala tem uma TV para o pessoal que espera, e vejo que estavam falando da virgem... subo no carro e Carlos me diz ‘sabe qual é o número da porta do ambulatório pela qual você entrou? o 2017!’... então quando chego em casa, pensando nisso tudo, olho para o santoral que tenho e diz que hoje é o dia dos 7 santos servos da virgem! Imagine! e vou ler a Bíblia para ver o que significa isso, porque aí marca a citação bíblica, que você tem que ler... (...) e na minha bíblia, isso estava na página 60, a Virgem de novo! e pelo que eu interpreto, isso tem a ver com crer sem ver, porque Jesus diz para eles que têm olhos e não veem, têm ouvidos e não escutam, ou não sentem... Jesus repreende os apóstolos porque não acreditam... (...) e você sabe que quando penso nisso, quando me pergunto se Gilda realmente quer que eu grave suas canções, que foi o que pensei domingo, me acontecem coisas, como essas de hoje, como para saber que não, que ela sim quer que grave...”

Nos números que aparecem na vida cotidiana, aqueles que seguem Gilda lêem mensagens que ela ou outros entes extra-humanos enviam sobre seu destino: ajudas providenciais, respostas a suas perguntas, revelações ou, também, apenas formas de se fazerem presentes, piscadas que só recebem e decifram aqueles que compartilham o mesmo código.

Assim, Laura interpreta mensagens de Gilda através dos números da placa ou dos números internos dos ônibus que usa, da idade ou do dia de aniversário de alguém que acaba de conhecer o de números que se apresentam de múltiplos modos na vida cotidiana (a ordem em uma fila, um endereço, um telefone, etcétera). É habitual, além disso, que o dia do aniversário de alguém familiar ou famoso, vivo ou morto, aposte no número “que deixa quem vai fazer aniversário”, referindo-se à idade que essa pessoa tem ou na que completaria. Assim, um visitante casual do túmulo disse que ele “que não

era peronista” apostava sempre na idade que completaria Eva Perón em 26 de julho porque “*Evita nunca deixa você na mão*”. E os guardas do cemitério, que passaram no dia 11 de outubro de 2003 pelo túmulo para perguntar quantos anos faria Gilda nesse ano, certamente terão brindado a sua saúde, pois a número saiu no primeiro lugar na loteria vespertina desse dia.

Os números, ou elementos que remetam aos números, também podem aparecer em sonhos e serem interpretados de diferente maneira.

Uma noite quente de janeiro, Silvia, perfeitamente maquiada como é de seu costume, abriu-me a porta de sua casa sorridente: havia ganhado 70 pesos na quiniela e estavam comemorando. Havia comprado frios, aceitonas, batatinhas, uma sidra e refrigerantes –além de outros itens caros, como filme fotográfico e repelente para mosquitos. Contou-me que na noite de terça-feira havia sonhado “*com a virgem... o 60*”. Sabendo de seus antecedentes de sonhos místicos, quis confirmar se era a virgem quem havia aparecido no seu sonho e disse-me que não, que tinha sonhado que Carlos comprara um número de loteria e que esse número era “*o 60, que na quiniela é a virgem... Não! se tivesse sonhado com a virgem, não sei se teria apostado...*” No seu sonho, Silvia acompanhava seu marido para comprar um bilhete com o número, que ela via na vitrine da casa lotérica e no dia seguinte seu marido ia receber, porque tinham ganhado. Como o sonho transcorria à noite, ela deduziu que devia apostar na jogada noturna, como de fato fez. Lamentou-se por não ter avisado para que eu também apostasse, por não ter apostado mais dinheiro e por não ter apostado no número completo que ela sonhara (com o qual, o montante ganhado poderia ter chegado a 600 pesos), pois assim como no sonho, o número ganhador era o 160:

“Mas parece que não era para mim... além disso, se apostasse mais, Carlos depois me matava, porque tínhamos só 15 pesos... e quando sonhei –continuou explicando- eu disse para mim ‘esta é uma mensagem da virgem...’ e não sabia se apostar, porque não gosto de misturar o espiritual com o jogo... e pensei ‘se não sai é porque é uma mensagem da virgem’... bom, se sai também é uma mensagem da virgem, porque estávamos sem dinheiro, viu? e ela nos ajudou em um momento de necessidade...”

Neste sentido, não há golpes de sorte, nem possibilidades de azar: se Gilda é capaz de fazer atrasar o ônibus em que Laura viaja habitualmente para ir no cemitério para que o pegue, apesar de ter demorado além da conta no almoço familiar de

domingo, a virgem ou Evita também podem atuar em favor de Silvia ou do taxista proporcionando a eles os números que ganharão na quiniela para sair de um momento de aperto financeiro.

III- A verdadeira herdeira

Silvia encontra, no que denomina “*paralelismos*” e “*numerologia*”, índices de sua “*missão*” como herdeira de Gilda, que servirão como ponto de partida para reinterpretar sua trajetória vital. Após desfazer o grupo *Promesas*, começou a assinar “Silvia Corazón Valiente” [Silvia Coração Valente] como nome artístico. Apesar de que foi “Corazón Herido” a cumbia que ela escutou na rua no dia em que fez a promessa, é o nome de outra canção que adjetiva seu pseudônimo. Silvia explica isso em função de sua interpretação do filme homônimo, protagonizado por Mel Gibson, que segundo ela, também inspirou o título e a estética do quarto disco de Gilda. Segundo o relato de Toti Giménez, conta Silvia, escolheram esse nome para o disco depois de ver o filme, pois coincidia com o momento que a cantora estava passando: tinha abandonado seu empresário e estavam sofrendo ameaças por isso. Muitos de seus fãs, e inclusive Silvia, consideram que Gilda pressentia o que lhe ia acontecer:

“ela tinha a morte muito próxima... sabia que cabia a possibilidade de que pudessem... passá-la para o outro lado, como quem diz, então... quem é que não gosta de sonhar um pouco? Porque viu... esse filme... não é que o protagonista morre e não deixa nada, senão que o protagonista morre e deixa algo, deixa um sucessor, que o segue e que empunha as armas na memória do outro... (...) Gilda... de repente deve ter pensado na sua cabecinha “bom se eu morrer, não quero morrer com as mãos vazias”. Não sei, mas acredito que todo autor quer que, não somente cantem suas canções, mas que sejam gravadas, porque uma canção, se não for gravada por outros artistas, morre... (...) Justamente a condição, que tem que ter a obra, é de.. de gravado, que muitos gravam para que seja valorizada, a obra... (...) Gilda, inspirada nesse filme, põe seu disco Corazón Valiente, e põe esse nome em uma canção, e mesmo que a letra e o argumento da canção não tenham nada a ver com o filme, mas... sobe em um cavalo e se veste mais ou menos igual, como se veem as noivas nesse filme. Então eu acredito que Gilda, na sua cabeça tinha isso, né?”

Na sua interpretação, Gilda intui a possibilidade de sua morte e deixa uma mensagem referente a seu legado já em *Corazón Valiente*: quando ela morrer, na

interpretação que faz Silvia, deixará uma sucessora que irá assegurar sua presença e permanência post mortem. Esta mensagem apareceria com maior clareza em “No es mi despedida”:

“Depois surge... a fantasia que cria a companhia Leader²² de dizer que encontrou cinco músicas em um acostamento, que não é verdade. E bem, então se mistura também uma fantasia e uma realidade que a casa discográfica faz na gente, colocando também uma realidade de uma canção premonitória, que por sua vez não era a intenção de que fosse premonitória, mas é premonitória igual! Porque diz: “No es mi despedida”. E depois, a parte da letra diz [canta] “yo por ti volveré, tú por mí, espérame” [eu por você voltarei, você por mim, espere] e quem volta da morte? Ninguém volta da morte! É possível voltar através da música, mas para isso alguém tem que gravar e alguém tem que cantar as canções, então, volto ao mesmo ponto de partida: olho para mim mesma e digo “estou aprisionada, eu fiz uma promessa e não posso escapar disso”.

Acho que nunca vi Silvia sem maquiagem. Mesmo com roupa de casa, mesmo doente ou suportando o calor de pleno verão, cada vez que a encontrava em sua casa, no cemitério o em algum ponto da cidade onde havíamos combinado para acompanhá-la em sua jornada a procura de um contrato de gravação, sempre seu rosto estava cuidadosamente maquiado: uma base clara que reforçava o contraste de sua pele alva com o cabelo negro, lápis e rímel preto, para aumentar os olhos escuros. As maçãs destacadas com blush e os lábios finos delineados por fora de seu limite natural e pintados de rosa brilhante, para que pareçam maiores e mais carnosos.

Silvia investe em se parecer com Gilda: segundo eu pude ver através de suas fotos, não mudou seu penteado nos últimos 15 anos, usando seu cabelo sempre longo, abaixo dos ombros, ondulado, e com uma franja que cobre a testa até as sobrancelhas, similar ao último penteado de Gilda. Ao mesmo tempo, seu corpo miúdo, realçado com roupas justas e juvenis deve necessariamente se manter magro, não apenas por vaidade, mas em um esforço por manter-se parecida com Gilda, “*la flaca*” [a magrela]. Como vimos na Introdução, apesar das minúsculas saias, das botas e dos tops decotados, Gilda não tinha uma imagem de sensualidade exacerbada porque era “*magra*”. As outras cantoras, usando roupas similares às suas, tinham corpos mais voluptuosos, “*bunda grande*”, seios abundantes e pernas grossas. Na enquête, as pessoas afirmam que Gilda

²² Silvia refere-se ao suposto achado de uma fita-cassete com músicas inéditas no lugar do acidente, evento que, como vimos na Introdução, foi criado pela discográfica Leader.

era “*linda*”, “*belíssima*” e outorgam maior ênfase às características do seu caráter.²³ Em qualquer caso, não há uma única menção a ela como “*gostosa*” ou similares, e não houve referências diretas à sua sensualidade. Apesar de que, como vimos, a imagem que foi cristalizada nos santinhos e imagens de Gilda é a de *Corazón Valiente*, na qual usa um vestido muito curto de cor azul, ninguém parece prestar atenção em suas pernas nuas, nem nessa imagem, nem em outras.

Além de um vestido azul, que estreou em uma *murga*²⁴ e que usou junto com uma coroa de flores em várias de suas apresentações públicas (inclusive, no documentário do *Infinito*), Silvia comprou também um “*conjunto vermelho como o de Gilda*” – que consistia em uma saia e um top de vinil dessa cor— no qual deve ter feito vários ajustes para que seus seios não ficassem em evidência, pois “*Gilda não tinha quase nada encima, mas eu tenho bastante!*” Para Silvia, a magreza é necessária para que “*a roupa de Gilda*” não a transforme em uma mulher voluptuosa, imagem da que Gilda sempre esteve distante. Não se trata nesse caso da dissolução da feminidade e da negação do corpo, como acontece com o uso do hábito e do véu nas freiras (BRACCIO 1999), mas da performance de uma feminidade não sexualmente agressiva, pela dissimulação de alguns caracteres (os seios, os quadris). E como essa performance é, por definição, instável, possivelmente ambivalente, a apresentação estética do corpo deve dar conta de uma conduta moral: Silvia, como Gilda, é uma senhora, uma mulher casada, mãe, não uma prostituta que “vende” (a imagem do) corpo mais do que canções.

Que as pessoas a vejam parecida fisicamente com Gilda, que identifiquem na sua voz um timbre similar ao de Gilda, que lhe peçam autógrafos e fotos quando visita o cemitério ou o santuário também lhe confirma que é ela a verdadeira herdeira. Para Silvia, esses encontros ocasionais não são evidentes, conseqüências lógicas de um ar de família entre ambas mulheres, mas como indícios de sua missão: entre os “*fatós místicos, raros*” enumera a ocasião em que, no cemitério, uma menina de uns 7 anos disse-lhe que ao vê-la achou que Gilda tinha saído do túmulo, ou a primeira vez que foi

²³ Nas respostas sobre as características distintivas de Gilda, 4,9% afirma que Gilda era “bonita” e 18,5% a descreve como “boa pessoa”, “humilde”, “simples”, “doce” e “boa mãe”.

²⁴ Conjunto de músicos e bailarinos de rua que cantam e dançam músicas cujo conteúdo é uma crítica irônica e bem-humorada da situação política e social. Ainda que possam apresentar-se no ano inteiro, os desfiles desses grupos acontecem especialmente durante o carnaval, nos “*corsos*”.

no santuário, que um homem a viu dentro da capela e contou, emocionado, "*que havia visto, a presença de Gilda, através de uma pessoa, que nesse caso era eu*" ou as vezes que as pessoas lhe perguntaram "*se era parente de Gilda*" porque a achavam parecida.

De fato, em suas visitas ao cemitério, nunca passa despercebida: é abordada por numerosas pessoas que querem conversar com ela e, cada vez que se apresenta vestida com "*a roupa de Gilda*", grupos de fãs, visitantes ocasionais pedem-lhe para tirar fotos com ela:

"Rosa associa aquilo de... [a canção] no es mi despedida... [canta]: 'yo por ti volveré, tu por mí, espérame'. Ou seja, aguardando o retorno de Gilda, de alguém que... fosse parecida ou o que for, então, já que eu estava chocada, Rosa, me choca mais ainda, porque me diz: 'você é a pessoa que a gente espera' 'Como?', eu dizia, eu não entendia. 'Sim, você vai ser a sucessora de Gilda'. E estava dizendo isto uma mulher que na estrada tinha perdido seu irmão, que era o guitarrista de Gilda, ou seja, não estava falando para mim uma pessoa devota, uma fã, ou simplesmente uma admiradora..."

A confirmação maior de sua "*missão*" como sucessora de Gilda, veio de Rosa Toloza, a quem conhece no santuário. Rosa havia compartilhado a intimidade de Gilda através de seu irmão, que tocava em seu grupo e faleceu no acidente, pelo qual ela se converte em testemunha relevante para confirmar a intuição de Silvia.

a) Só há uma herdeira

"...foi Alejandro Mustafá [o presidente de um clube de fãs de Gilda da província de Tucumán] que me contou de Silvana, uma moça que ele acompanhava e que ia gravar as canções de Gilda... e essa moça faleceu em um acidente no dia da mulher... em 8 de março. Sete dias depois do primeiro de março, que saiu a matéria da dublê de Gilda, que é quando surge o mito de Silvia. Porque existe o mito de Gilda, mas também existe o mito de Silvia, meu mito com Gilda, que surge de todas estas coincidências com os números, com os paralelismos na vida..."

Embora seja possível analisar as trajetórias biográficas dos santos populares como mitos em um sentido estruturalista –isto é, como narrativas exemplares que sustentam os principais valores de um grupo social— aqui utilizaremos a noção nativa do termo: como uma história biográfica significativa, não necessariamente uma narrativa exemplar (em ambos os sentidos: não é um modelo moral nem se transforma em um padrão) que se realiza enquanto transcende à esfera doméstica e é (re)conhecida

por outros, especialmente por aqueles que não fazem parte da comunidade onde esse mito foi gerado, como significativa. Neste sentido, nem todas as “*coisas raras*”²⁵ que acontecem indicam a ascensão de uma biografia pessoal à categoria de mito: alguns fãs de Gilda podem relatar sonhos, aparições, coincidências “*raras*”, mas contingentes uma vez que carecem de uma narrativa mais ampla que lhes dê sentido e cuja veracidade, também, é passível de ser discutida.

Desse modo, desde a perspectiva nativa, Gilda não se transforma em um mito a partir do encaixe de sua vida no padrão de santificação popular (mulher, vida sofrida, morte trágica), ou seja, por adaptar-se a um mito exemplar, nem por transformar-se em um modelo de santificação²⁶, mas enquanto *algo* –um legado, um significado—que transcende a mera biografia individual (que se relaciona, mas não é resultante desse modelo mítico) e é reconhecido por outros.

Nesse sentido, como foi dito anteriormente, Silvia não está repetindo a vida de Gilda, é que suas trajetórias vitais são simétricas e o paralelismo, junto com os números e outros indicadores da íntima relação entre ambas as mulheres, que convertem a vida de Silvia em um mito: a seleção de eventos biográficos de Gilda que ela aponta como paralelos vão servir como pilares para a construção de sua trajetória vital, ao mesmo tempo que vão conformar uma das versões da mitografia da cantora morta.

Silvia reconhece eventos que lhe indicaram qual era sua missão e seu caráter de ineludíveis –às vezes de forma trágica, como o incêndio do santuário no dia de seu aniversário—mas sempre parece existir um espaço de negociação, de dúvida, inclusive de opção para não seguir sua “*missão*”, ainda quando ela admite que, cada vez que tenta fugir termina “*encurrada sem saída*”. Por sua vez, sua idéia de missão não se baseia na intenção de repetir ou imitar um modelo exemplar, nem parece estar baseada nas noções de sacrifício, de renúncia ou doação ao outro. Por um lado, não há, no caso de Silvia, qualquer possibilidade de *identificação*, em que Gilda seria uma espécie modelo,

²⁵ Os “*atos raros*” nunca se confundem com os milagres. Ainda que se parta da idéia de que milagres, de distinta índole, ocorrem na vida cotidiana e, nesse sentido, acredita-se que a presença de seres sagrados atuando na vida das pessoas não é “*rara*”, é rara sim, uma presença mais direta ou não mediada de ditos seres no mundo dos vivos.

²⁶ Isso, insisto, para a perspectiva nativa, pois alguns analistas, e, especialmente alguns jornalistas, recorrem a Gilda como modelo de santificação de outros cantores populares mortos tragicamente (Rodrigo, Walter Olmos). Esta utilização modelo da biografia e morte de Gilda es rejeitada categoricamente pelos fãs.

porque se trata de uma relação de mútua implicação: na qual a vida de uma, “replica” – em termos de paralelismos—a vida da outra: o lugar do ideal poderia ser ocupado indistintamente por qualquer uma das duas mulheres. Por outro lado, também não há algo comparável, nem sequer parcialmente (como no caso do romeiro analisado por FERNANDES 1990:117) à *imitatio Christi*, pois o “mito” de uma se realiza no da outra, e viceversa. Finalmente, em nenhum caso se pretende a elaboração de um mito exemplar –como no caso da trajetória pessoal de Chico Xavier analisada por Lewgoy (2000). O valor diferencial do mito de Silvia radica em seu caráter único: não houve nem haverá outra mulher que possa ocupar o lugar de Gilda que não seja ela mesma, clausurando a possibilidade de que o esquema mítico opere fora da díada Silvia-Gilda.

Silvia não é a única cantora que quis transitar pela trilha traçada por Gilda. Francis de Santa Fé passou pelo túmulo de Gilda para pedir-lhe proteção antes de participar de um *casting*. Silvia de Dolores foi uma das possíveis candidatas para o filme de Gilda. Yessi-K divulgou suas canções pela rádio e fez alguns shows em bares na Capital Federal. E, poucos meses atrás, três cantoras foram selecionadas através de um concurso televisivo para integrar a Banda Gilda, dirigida por Toti Giménez.

Não é qualquer ídolo ou “morto milagroso” que é personificado. Na Argentina, se Evita (SEMÁN 2000) converte-se em uma imagem exemplar passível de ser “copiada” em gestos e aparência, se Gardel é representado por diversos homens portenhos (desde estátuas vivas em San Telmo, passando por “imitadores” mais ou menos profissionais, até dançarinos de tango que se penteiam ou sorriem como ele), se alguns dos fãs do *cuartetero* Rodrigo pintam o cabelo de azul como fez o cantor, outros mortos igualmente famosos não compartilham esta característica.²⁷ Carozzi, partindo do conceito de mitologias mínimas de Calavia Sáez (1996), afirma que a capacidade de tornar-se “atuáveis”, a “performabilidade” de alguns “mortos milagrosos”, baseia-se em que possuem um código restringido de gestos, vozes e roupas “que os tornam personagens e por tanto, atuáveis” (CAROZZI, no prelo:s/f).

²⁷ Refiro-me aqui apenas aos defuntos, mas esta reflexão pode estender-se aos ídolos vivos, também. Roberto Carlos conta com vários personificadores, do mesmo modo Madonna ou Michael Jackson: a lista de personagens famosos que não são personificados é inúmera.

No caso específico de Gardel, a autora mostra como o modo de cantar, a aparência física, os gestos, são apropriados pelo corpo dos fãs/imitadores de forma mimética, incorporando e reproduzindo o carisma do ídolo (CAROZZI, 2003: 71-72), ao mesmo tempo que legitimam e cristalizam algumas – e outras não— das imagens de sua iconografia (MARTÍN, A. 2003: 200). Trata-se, sempre, de um processo pelo qual se reforçam determinadas imagens da personagem, a partir da apropriação por parte dos fãs e devotos desse código restrito. No caso das herdeiras de Gilda, essa apropriação performática da cantora não pretende uma representação mimética, uma cópia. A personificação pode estar perpassada pela idéia de mímica, porém a excede: se a mímica é um acordo irônico a partir do qual um sujeito é reconhecível como “quase o mesmo, mas não exatamente” (BHABHA 1998: 131), os *personificadores*²⁸ são portadores de algo mais. Igualmente ao que acontece com essas mulheres, os *personificadores* de Elvis sentem-se escolhidos e consideram essa atividade um “chamado” (RODMAN 1996: 113) que os converte em “sacerdotes” (DOSS 1999: 50). No entanto, nenhum deles ambiciona ser o rei do rock and roll: são *personificadores*, e como tais ocupam um espaço de índole diferente ao de Elvis. As sucessoras de Gilda também não pretendem (pelo menos não explicitamente) **ser** Gilda, mas aspiram a ocupar um lugar *semelhante* ao deixado por ela.

Cabem aqui três considerações: por um lado, nem todos os mortos ou ídolos – mesmo quando estereotipados ou codificados em mitos mínimos- são personificados. Por outro, é possível interpretar as diferentes performances de uma mesma personagem de forma diversa, pois os *personificadores* combinam práticas diversas nas (e, inclusive, atribuem significados específicos às) mesmas. Além disso, quem personifica um ídolo não são necessariamente comparáveis entre si, pois nem sempre compartilham a mesma perspectiva que –tal personificação implica –nem lhe outorgam o mesmo significado.

Nesse sentido, diferentemente dos *personificadores* de Elvis Presley, que chegam a três mil nos Estados Unidos (RODMAN, 1996:6), não é possível que haja mais do que uma herdeira de Gilda. As lógicas subjacentes são diferentes: enquanto

²⁸ A tradução mais comum para o castelhano, assim como para o português, do termo *impersonator*, com que se designa àqueles que personificam Elvis é “imitador”. Utilizo, no entanto, a tradução literal de “personificador” para evitar conotações de cópia, de réplica, distante da percepção nativa: os *personificadores* não buscam parecer-se visualmente a Elvis, *imitá-lo*, mas “ser como ele” e utilizá-lo como um veículo desde o qual falar (HILLS 2002:165).

Elvis multiplica-se nos concursos de *personificadores* –convocatória que implica, necessariamente, a existência de muitos *performers* do cantor— a das herdeiras de Gilda assemelha-se a uma dança da cadeira, na qual a cantora deixa livre apenas um lugar, o seu próprio, que só pode ser ocupado por uma única mulher. No caso específico de Silvia, essa aspiração chega ao limite de considerar que o lugar de Gilda e o seu próprio são intercambiáveis.

Silvia enumera os casos das cantoras de cumbia que pretenderam apropriar-se do legado de Gilda e fracassaram em suas tentativas. Milena esquece da letra da canção que estava cantando em um programa vespertino de variedades: “*Gilda lhe nubla tudo aqui* –na testa—*e lhe faz esquecer a letra, porque imagina que vai se esquecer justamente da letra da canção que ela mesma escolheu e que diz que sempre canta...!*” e apesar dos esforços da estúdio de gravação para associar sua imagem à de Gilda, fracassa:

“*Os Kiroski [proprietários da Leader Music] podem fazer o que quiserem, como na capa do CD de Milena, que a puseram de pé jogando flores nela mesma, deitada, como dizendo que ela era a continuadora de Gilda, e afinal, o que aconteceu? Nada. É ela (Gilda) que decide...*”.

Fernanda, que chegou a ser madrinha do fã-club de No me arrepiento de este Amor, logo caiu no esquecimento. Silvana morre em um acidente em Tucumán:

“*E foi Mustafá quem me contou desta moça e eu fiquei pensando se ela teve que morrer para que eu cumprisse minha missão, porque cada um tem uma missão na vida e ninguém morre antes de cumprir sua missão... Gilda morreu, mas porque depois havia algo maior... e eu tenho que cumprir minha missão. E tenho esta sensação de que se Ortega avançou muito com isso do filme, se iludiu muito essa moça...*”

Silvia faz uma pausa dramática. Refere-se à possibilidade de que Ortega, o gerente da produtora *Ideas del Sur*, quem originalmente promoveu a idéia de rodar um filme sobre Gilda, impulsione a atriz Claribel Medina cantando as canções de Gilda. Continua: “*Como a param?*” – fico calada, esperando que ela mesma responda.

“*Me diga, como a param?* –continuo calada, e Silvia conclui: *com um acidente. Não é um desejo, juro por Deus, por Gilda, não é um desejo, não quero que aconteça nada mau com esta moça, mas é como uma sensação... eu não quero que isso aconteça e gostaria que Ortega refletisse...*”

A decisão de Gilda é inequívoca e qualquer tentativa de desviar sua vontade corre o risco de sofrer a intervenção direta de sua vontade, mais drástica quanto maior for a possibilidade de que alguma “oportunista” tome um lugar que não lhe pertence. Vemos, então, que além da decisão sobre sua herdeira musical, a questão de quem a personifica na televisão ou no filme sobre sua vida, também está sob o julgamento de Gilda: “*Você imagina Paola Krum cantando canções de Gilda... Você imagina?*” Neguei com a cabeça: a atriz havia afirmado suas atuações em um perfil sofisticado através de papéis de mulher burguesa e urbana. Seguiu:

“Nada a ver, seria um desastre!” “Mas –acrescentou em seguida— o que aconteceu? Quando iam começar a filmar, sai na tv, sai em todas as revistas “a dublê de Gilda”. E então, com que cara ia ficar Paola Krum ou qualquer outra quando você já tem uma com a fama de dublê de Gilda?”

Finalmente, o filme não se realiza “*afinal não era para ser... porque além de tudo o marido de Gilda complicou, não gostou nada do roteiro*”. Segundo Silvia, o filme teria cenas de sexo entre Gilda e Toti, o que seria uma falta de respeito “*com ela, com a família*” Conclui: “*por isso não foi feito, ela não permitiu.*” Caso o filme fosse realizado, na leitura de Silvia, ela seria a única opção possível, não apenas porque já contava com o rótulo de “dublê de Gilda”, mas porque agora já havia gravado um CD com as canções de Gilda. Argumentou: “*...você imagina Paola Krum em uma bailanta?* “*Não*”, respondi.

“Bom, eu também não. Porque –conjectura— depois do filme, iam gravar um CD e lançá-la nas bailantas. Mas agora o CD já está gravado! De modo que, como vão colocar outra atriz, quando o CD já está e tem alguém que é chamada de dublê de Gilda? Não lhes resta outra que me pôr!” sorriu, satisfeita.

A definição de quem é a verdadeira herdeira de Gilda ou quem pode legitimamente cantar suas canções está permeada por múltiplas tensões. Por um lado, porque existem várias cantoras que aspiram a ocupar o lugar de Gilda – de fato, se bem existem várias cantoras de cumbia, nenhuma mulher, depois dela, alcançou a relevância que ela teve e ainda tem.²⁹ Ao mesmo tempo, os esforços dessas mulheres são julgados,

²⁹ De fato, a única cantora que teve mais menções na enquete foi Dalila, quem foi escolhida “*porque é como Gilda*”: na primeira menção como cantor favorito, ela obteve 3,2% das preferências; 4,7% como segunda favorita e 5,4% como terceira favorita.

por fãs, admiradores, devotos como uma tentativa de “*aproveitar-se*” da aura de Gilda, cantando suas canções e de lucrar com sua imagem.³⁰ Por outro lado, os fãs de Gilda, preocupados em manter sua lembrança viva, geralmente têm apoiado a maioria dos empreendimentos que tendem a dar presença, nos meios, a Gilda, valorizando positivamente todos os que interpretam suas canções, especialmente os que fazem versões em outros gêneros ou estilos musicais. Neste sentido, para Claudio, a principal dificuldade que teria Silvia para conseguir um contrato de gravação é que se apresenta como alguém que canta as canções de Gilda e não as suas próprias:

“se ela tivesse começado com suas canções, depois ia poder cantar as canções de Gilda sem problemas, porque ia ser Silvia, que todos já conhecem, cantando os canções de Gilda e não alguém que quer se passar por Gilda... Disso as pessoas não gostam... você lembra desse dia em San Miguel?”

pergunta-me, referindo-se a uma apresentação de Silvia na praça dessa cidade, convidada por um vereador amigo de Rosa:

“Eu estava no meio do público e as pessoas a criticavam muito, diziam “esta quer se passar por Gilda”. Se primeiro ela faz sucesso com suas músicas, depois sim pode cantar as canções de Gilda, como fez Ataque 77, gosto do que fizeram e não a querem imitar...”³¹

A principal dificuldade, então, seria a intenção de copiar Gilda, “*querer ocupar seu lugar*”³², não apenas porque ela é única, mas porque a cópia é quase uma heresia, que fere o fã:

“Alguém quando tem um ídolo no coração e vem outro e o quer imitar, quer fazer tudo igual, isso dói... não se pode comparar um ídolo com outra pessoa... como posso explicar? Para as pessoas que gostam dela [Gilda] de verdade, isso dói. (...) Ela tem que encontrar seu estilo. Se quer, que cante as canções de Gilda, mas ela quer competir com Gilda. Você não vê que se veste igual a Gilda, quer copiar em tudo? E isso não dá. As pessoas não vão gostar...”

³⁰ A acusação de lucro é permanente, como vimos no capítulo 1, no caso de Maza, dos fãs clubes entre si, e a respeito da mídia.

³¹ O grupo de punk rock Ataque 77 gravou “No me arrepiento de este amor” e pude escutar versões da mesma canção em rock, em balada e em tango, sem contar as versões livres que dessa letra fazem, em seus gritos de guerra, as torcidas de futebol.

³² Isso explica o “esclarecimento” que Silvia realiza na primeira estrofe de “Hoy canto por ti” que abre esse capítulo: ela desculpa-se com os fãs, explicando que não quer substituir Gilda, mas apenas “*cumprir uma promessa*”.

Gilda é, mais do que nenhuma outra cantora, “a única”, como demonstram os dados de minha enquête: na hora de definir a Gilda, a primeira menção, com 29% das respostas, é essa. Uma discussão entre dois fãs ilustra a questão. Mario irrita-se porque Silvia quer se colocar à par de Gilda, porque suscita uma competição entre ambas, e tenta explicar sua posição para Carolina:

“Disso eu não gosto. Não digo nada a ela, para não brigar... Porque vai começar com que ela se vestia assim já de antes, que tinha o cabelo assim de antes... O que acontece é que se você diz algo, ela vai começar com aquilo da promessa, que ela fez uma promessa e não vai ligar... Caso contrário [mudando, encontrando seu estilo próprio] vai acontecer mesma coisa que com o irmão do Potro [Rodrigo, o canto de quartetos], que os produtores tingiram seu cabelo, lhe puseram a roupa de Rodrigo, tudo, e as pessoas dizem para ele “quem é você?, por que se faz de Potro!?” “Sim, porque com Walter Olmos não aconteceu isso, ele tinha seu estilo. Era o herdeiro, mas não o copiava...”, coincidiu Carolina. Mario, cada vez mais irritado, continuou: “Sim! Você não viu o disco de Silvia!? Que o chamou “El regreso” [O retorno]. Viajou de vez! Eu lhe disse ontem “não se meta com os mortos!” e ela não me deu bola...” Carolina o interrompeu: “Mas é o retorno dela [de Silvia]...” “Não! – exclamou Mario— “É o retorno de Gilda!” “Uh, não!”—Carolina fez um gesto alarmado. “Vê do que falo? Ela quer competir com Gilda...” a jovem concordou com seu amigo: “Sim, você tem razão, ela tem que procurar seu estilo, vestir-se diferente, senão as pessoas não vão querê-la...” “É como com Gardel – continuou, Mario— Quantos cantam as canções de Gardel? Mas cada um com seu estilo, não querem imitar Gardel...”

Com a intenção de manter viva a memória da cantora, como afirmei mais acima, Claudio entrou em contato com várias das mulheres que interpretam as canções de Gilda: algumas porque visitaram o cemitério e outras porque ele mesmo procurou, depois de tê-las escutado na rádio. No entanto, é em Silvia que ele, apesar de suas críticas, como amigo e como presidente do fã clube, deposita seu apoio. Uma noite, no começo de Outubro de 2003, telefonou-me, preocupado. Contou-me que Silvia havia telefonado, muito compungida, dizendo-lhe que se ele não a apoiasse, ela ia deixar a música, que não lhe importava mais nada. Silvia estava ofendida porque, no dia anterior, Claudio tinha ficado contente pois “uma moça nova”, uma jovem cantora que se havia apresentado no programa de música tropical do canal 2, cantara as canções de Gilda. Claudio esclareceu: “O único que eu disse para ela foi que enquanto façam coisas para Gilda, para lembrá-la, está tudo bem, não disse que íamos seguir à outra”.

Mas, como vimos no capítulo anterior, a ética do “*seguir*” é excludente: como não podiam seguir as duas, caso seguissem “à *outra*” Silvia ameaçava abandonar tudo.³³

Claudio conta que tentou acalmá-la, mas que custou fazer-lhe “*abrir os olhos*”, pois Silvia temia que ele estivesse sendo hipócrita em sua amizade: “*isso me deixou brabo, porque se nós estamos sempre com ela, a acompanhamos em todos os lados, a apoiamos sempre, por que pensa que a queremos cortar...*” Silvia está preocupada pela “onda”, a influência negativa que a possível falsa amizade poderia obstaculizar os esforços investidos em sua carreira: a isso se refere quando fala de “*cortar*”.

Claudio insistiu que não iam deixar de apoiá-la porque, antes de tudo, eram seus amigos, mas também porque seguir Silvia facilitava ir nos bailes e nos eventos onde ela se apresentava para demonstrar que os fãs de Gilda “*não estamos mortos*”, que era também por isso que era importante que ela estivesse fazendo shows “*para podermos ir todos juntos, com as bandeiras*”. No entanto, ele sempre deixava claro que “*nós (o fã clube No me arrepiento de este amor) somos fãs de Gilda, não de Silvia*”, que por isso se interessavam por ver o que estavam fazendo outras cantoras “em nome dela”. E confidenciou-me: “*isto eu não disse a Silvia, digo a você, mas se esta menina começa a cantar as canções de Gilda pela tv, vamos ter de ir a todos os canais para dar-lhe com um cano, dizer que faz tudo mal, e destruí-la?!*”, riu. Apesar dos temores de Silvia, a lealdade que implica *seguir* alguém (embora neste caso, não sejam fãs dela) funciona até o limite de eliminar o adversário.

No entanto, e apesar do apoio que davam a Silvia —dando-lhe destaque nas atividades do fã-club, acompanhando-a em suas visitas a empresários e gravadoras, levando as bandeiras de Gilda a suas apresentações— a tensão começou a agravar-se quando os fãs de No me arrepiento foram ao estúdio onde se gravava a novela *Los Roldán*, em cuja trama uma das personagens é cantora de cumbias e fã de Gilda e outra, interpretada pela atriz Claribel Medina, canta as canções de Gilda.³⁴ Os fãs foram em pequenos grupos, em diversas ocasiões, até a produtora *Ideas del Sur*, a poucas quadras do cemitério de Chacarita, e conseguiram entrar em contato com Claribel Medina, quem

³³ A fidelidade ao artista não é privativa dos fãs de Gilda: tanto na cumbia, quanto no *cuarteto* (BLÁZQUEZ 2004) e em algumas variantes do rock, parte da experiência musical consiste em seguir o grupo favorito.

³⁴ Voltarei sobre esse episódio no capítulo 5.

prometeu que os chamaria para participar de alguma gravação, presenteou-lhes com um CD com a música da novela (no qual ela cantava “Corazón valiente”) e recebeu uma bandeira e uma camiseta dadas pelos fãs e que foram utilizadas como parte da decoração e de seu vestuário durante a trama.³⁵

Embora procurassem ocultá-lo, Silvia finalmente se inteirou desses encontros e, a partir dali, sua relação com Claudio começou a esfriar: da amizade quase maternal que Silvia nutria com ele, passou a não querer atender suas ligações e deixou de freqüentar o cemitério. O que a deixava mal era a junção de “*uma série de coisas*” que combinavam razões de mercado, de fidelidade e “*místicas*”. Por um lado, argumentava, vangloriando-se de seus conhecimentos sobre “*o meio*”, que não era possível que coexistissem duas mulheres que cantassem canções de Gilda, porque necessariamente se sobreporiam: nenhum estúdio estaria interessado em gravar e promover “*dois produtos iguais*”. E como a atriz já era reconhecida, Silvia acreditava que seria para ela que os empresários dirigiriam seus investimentos.

Por outra parte, como vimos, Silvia nunca escondeu seu desgosto quando Claudio se interessava por entrar em contato com outras cantoras: “*você não pode seguir as duas*”, recriminava-lhe, cada vez que Claudio mencionava alguma. Se os fãs são, antes de mais nada, fãs **de Gilda**, devem-lhe fidelidade aquela que for sua verdadeira herdeira e não podem estar agradando qualquer outra.

Finalmente, a dificuldade de interpretar a vontade de Gilda, que faz com que as coisas aconteçam, facilitando, às vezes, e complicando, outras, era o que parecia angustiá-la mais. Silvia perguntava-se se Gilda realmente queria que ela gravasse suas canções

“porque ela cumpriu o que eu pedi e eu havia prometido cantar suas canções, mas por uma regra de Sadaic, se você quer cantar sempre uma canção que não é sua, tem de gravá-la. Então, para eu cantar as canções de Gilda tinha de gravá-las... porque não ia ser uma só vez... E então como as coisas começaram a complicar, pensei que por aí ela não queria que eu gravasse as canções...”

³⁵ Que a atriz usasse, durante uma semana inteira, uma camiseta preta com o rosto de Gilda que Claudio havia entregado para ela, foi um motivo de alegria e, por sua vez, de preocupação para ele “*se Silvia soubesse [quem que entregou a camiseta para a atriz], morre*”.

b) Pedras no caminho

Uma tarde de sexta-feira, no final de agosto, cheguei na Silvia na hora da sesta. Na casa só estavam ela e sua filha, que, deitada no sofá e tapada com um cobertor, olhava televisão na sala de jantar em penumbras. Mesmo assim, como cada vez que eu entrava em sua casa, minha atenção foi atraída para um porta-retratos dourado que mostrava a imagem de Gilda de *Corazón Valiente*, localizado no centro, à altura dos olhos, do armário da sala de jantar. Outras recordações familiares –fotos dos filhos, lembrancinhas de batizados ou da Primeira Comunhão, o adorno do bolo de 15 anos de Bárbara— e um par de pequenas fotos de Gilda completam a ornamentação do móvel. A foto emoldurada, que, sem ser de grande tamanho, preside o espaço e está literalmente “à mão”: não apenas porque possibilita ser tocada, mas porque permite que, em conversas cotidianas, seja referida sem nomear, apenas se referindo a “ela” e dirigindo-lhe o olhar.

Acompanhei Silvia, desde o marco da porta da cozinha, enquanto ela terminava de enxaguar uns panos com água sanitária, movendo-os sob o jato de água com um garfo e queixando-se do cheiro, que lhe causava “alergia”. As fotos de Gilda seguiam presas com imãs em um lado da geladeira, enquanto que um calendário, com uma imagem de São Expedito, balançava cada vez que Silvia abria a porta do armário no qual o haviam fixado.

Perguntei como iam as coisas e começou a contar-me seu encontro com Reynaldo Lío, um empresário de importantes cantoras de música tropical e o último agente de Gilda. Silvia havia ido vê-lo, no dia anterior, acompanhada de Rosa Toloza e, entusiasmada, contou que sua entrevista havia corrido bem, que Rosa se surpreendeu quando, no edifício onde Lío tem sua agência, Silvia apertou o 7 no elevador: “*Viu? Outra vez o 7!*”. Contou que Lío a havia atendido muito bem, que ela lhe havia contado da promessa, do processo contra o estúdio de gravação e de sua vitória final e como estava organizado o material: “*Sete canções inéditas, de um lado e sete de Gilda do lado B, isso em uma fita cassete, porque em um CD vão todos seguidos, mas primeiro sete e depois os outros sete*”.

No entanto, uma semana mais tarde, ela voltou ao escritório do agente quem, desta vez, não a recebeu e deixou que seu secretário explicasse que não era o tipo de material com o qual estavam trabalhando. Silvia tentou com ao menos outros três agentes, alguns deles amigos de seu pai, sem sucesso, pois sem ter o seu disco editado, as possibilidades de conseguir um empresário eram quase nulas.³⁶

Ao mesmo tempo, Silvia preparou seu “*material*” – uma cópia demo de seu CD e uma pasta com fotos e recortes de sua trajetória e do apoio que estava recebendo dos fã-clubes de Gilda—e levou para a Magenta. Ansiosa, depois de uma semana sem resposta, retirou o material da Magenta e foi, acompanhada por Rosa, apresentá-lo na Leader. Ali, Silvia ficou esperando em um bar enquanto sua amiga era atendida, pessoal e calorosamente, por Viviana Pumar, uma das proprietárias do estúdio. Dias mais tarde, depois de várias tentativas inúteis, Rosa consegue comunicar-se por telefone com a mulher, que concisamente lhe informa que “*o material não interessa à companhia*”. Fracassada essa tentativa, Claudio insiste com Silvia para que ela volte a levá-lo para a Magenta, onde não o haviam recusado, mas ela tem outros planos: a televisão. Se conseguisse um espaço ali, por menor que fosse, a edição de seu disco estaria assegurada.

Em Novembro de 2003, Silvia preparou uma nova pasta, maior e mais completa, à qual anexou seu CD, para levar à produtora de TV *Ideas del Sur*. Sua intenção era que chegasse a Sebastián Ortega, um de seus gerentes, para que retomasse sua idéia de fazer o filme sobre Gilda “*ou uma minissérie*”, na qual ela deveria ser a protagonista. Silvia pediu-me que a acompanhasse a levar essa pasta e, antes, ditou-me uma carta que devia digitar no computador. Silvia foi preparando a carta, lendo alguns parágrafos que já havia escrito, à mão, em duas folhas que mostravam grande quantidade de riscaduras e anotações, e improvisando outros. A metade da carta continha ditos e críticas contra Toti Giménez. Chegando ao final, ditou: “*a lenda continua... comigo*”. Escrevi a frase na tela e aguardei. Silvia ficou pensativa, lendo o que havia ditado na tela: “*porque é como disse Claudio, a lenda continua com seu fã-clubes, mas também comigo, porque a promessa que eu fiz é para que continuem escutando suas canções...*”

³⁶ Naquele momento, para editar um disco em uma das três principais gravadoras de cumbia, Silvia devia pagar à gravadora aproximadamente 10 mil pesos, que incluíam a edição e uma difusão discreta: apenas duas apresentações de 5 minutos no principal programa de música tropical.

Assenti, muda. Após reler rapidamente a carta, fez-me corrigir essa frase: “*O mito não morreu, segue latente e a lenda continua com a promessa deste disco*”. Talvez com menos veemência que na primeira versão, a idéia permanecia. Inclusive, o encarte do CD (ilustrada uma fotocópia de uma de suas fotos vestida de noiva, ao lado de um desenho, à mão, de um escudo e uma espada) levava como subtítulo: “*A pedido dos fãs, meu CD é titulado El regreso*”. A referência ao apoio dos fãs de Gilda era constante na carta e em toda a pasta.

Silvia não teve mais notícias da produtora até que, dois meses mais tarde, no fim de Janeiro, a publicidade da nova novela de *Ideas del Sur*,³⁷ tirou de Silvia qualquer esperança de ser convocada. Embora a imagem de Gilda aparecesse nas chamadas e uma das personagens cantasse cumbia, ela entendeu que caso fosse haver uma personagem que cantasse cumbias, interpretada por outra atriz, ela não teria chance

“...agora sei que não vão me chamar... mas não importa, eu vou continuar tentando... vou ir recuperar a pasta e levá-la a Suar [proprietário de outra importante produtora de tevê] e quando comece [o programa de] Tinelli, vou ir a [o quadro d]os imitadores. E vou ir ao [programa] de Susana [Giménez], também, o que fazer?... ir a todos lados.. Porque eu tenho uma dívida moral com Gilda, por aquilo da promessa.”

E assim foi: Silvia não se deteve em seus esforços, conseguiu recuperar a pasta que havia deixado em *Ideas del Sur*, apresentou-se ao *casting* de imitadores do programa de Tinelli, enviou e-mails a programas de televisão e, através dos contatos de seu pai e de outros conseguidos a través da “*política*”³⁸ começou a buscar um “*padrinho*” que investisse o dinheiro necessário para editar seu disco de forma independente.

No entanto, sua jornada não esteve isenta de dúvidas. Interpretar a vontade de Gilda não é uma tarefa simples e, embora pudesse identificar índices que a confirmavam como sua verdadeira herdeira, as dificuldades no caminho e as opiniões encontradas, muitas vezes, socavaram sua confiança:

“Porque eu tive minhas fraquezas, não digo que perdi a fé, mas por momentos pensava “isto é realidade ou mentira? Será verdade?” (...) Mas não, depois você toma consciência e toma novamente o laço com a fé e percebe que não, que é como se cada um... Embora não tenha um roteiro para cada ser

³⁷ Trata-se de *Los Roldán*, novela sobre a que me deterei no capítulo seguinte.

³⁸ Com ajuda de Claudio e de Rosa Toloza, Silvia cosnuegiu apresentar-se em eventos promovidos por funcionários ou candidatos nos municípios da Grande Buenos Aires.

humano... como uma espécie de... uma trilha, e que você tem que completar coisas e que é isso o que vai se cumprir. Ou seja, você pode se negar e dizer “não, isto não é” e finalmente você é apanhado sem saída, que foi o que me acontecia com Gilda. (...) Assim que bom, é como que pude tomar consciência de que não era nenhuma fantasia, de que tudo era verdade, que era uma realidade que estava vivendo...”

Em todo caso, as complicações que possam aparecer não são responsabilidade de Silvia —nem de suas escolhas, nem de suas capacidades—porém de desígnios extra-humanos, da vontade de Gilda e das dificuldades para interpretar essa vontade. Nesse sentido, além de seu temor de que tudo seja uma “loucura” ou uma “fantasia”, a interpretação de uma vidente semeia uma dúvida que, rapidamente, é integrada dentro do horizonte interpretativo de Silvia.

Durante o almoço de um domingo em mediados de agosto de 2003, a conversa girava em torno da visita que uns dias antes, havia feito Alejandra a Silvia. Alejandra é uma *mai* amiga de Claudio.³⁹ Silvia queria que lhe lesse as cartas e, além de fazê-lo, Alejandra recomendou-lhe realizar uns banhos de limpeza com vinagre e disse-lhe que acendesse em seu nome determinadas velas em suas rezas.

Claudio duvidou muito antes de falar e consultou com Carlos sobre um comentário que havia feito a *mai*, mas que não sabia se comentaria na frente de Silvia, porque temia que se assustasse. Carlos tranqüilizou-o e pediu-lhe que falasse. Somente então, contou que a casa de Silvia, na qual estávamos almoçando, estava “cheia de espíritos” e que esse era o motivo pelo qual as coisas se “travavam”. Acrescentou que a presença da mãe de Silvia era muito forte ali e que esta tinha “um espírito encostado”. Silvia assentiu: a mulher já havia dito isso para ela. Claudio insistiu: “Mas que não é Gilda. É outro. Que isso que você contou dos olhos, não eram os olhos de Gilda...”

Silvia balançou a cabeça, franziu o cenho e muito séria respondeu: “Não pode ser. Isso ela não me disse. Porque se tivesse dito...” Deixou a frase no ar, a modo de

³⁹ “*Mai*” é o apelativo que se usa comumente na Argentina, tanto na linguagem oral quanto na escrita, para designar uma mãe de santo de cultos afro-brasileiros. Alejandra, que se apresenta como *mai*, é uma mulher de não mais de 35 anos que vive com seus três filhos e seus pais em um pequeno apartamento de uma antiga construção em um bairro de classe média na cidade de Buenos Aires. Como muitos outros agentes religiosos afro-brasileiros nesta capital, ela não conta com um templo próprio e atende consultas geralmente a domicílio. Em seus diagnósticos, refere-se à ação dos orixás e orienta àqueles que a consultam a realizarem oferendas ou tomar banhos de descarga, mas também lê as cartas espanholas e recorre a receitas das “*curandeiras do campo*”, como utilizar arruda para combater os “*maus fluidos*” ou os pesadelos, “*curar o empacho* [a indigestão]” com uma fita métrica e alguns “*payés*” [simpatias] para atrair o reter o amor.

advertência. Claudio tentou argumentar que talvez a *mai* não teria falado porque ela negaria e que Alejandra afirmava que ela “*e todos os que a amam e fazem coisas por ela*” tem Gilda **do lado**, mas que não era o espírito de Gilda que ela tinha “**dentro**”. Silvia voltou a negar com a cabeça:

“se o que você me diz, muda tudo, porque então tudo o que estou fazendo, tudo isto do disco e a promessa não faz sentido. Porque tudo mudou nesse dia, nessa noite, quando me aconteceu o que me aconteceu, o que já contei. Você me entende? não digo que ela esteja mentindo para você, mas se isso é assim, para mim, nada disto faz sentido”

Claudio tentou moderar o argumento da *mai*, dizendo que havia dito que Gilda estava muito próximo de Silvia e que era ela a herdeira de Gilda, mas de nada serviu. Silvia continuou muito séria e negando com a cabeça, dizendo que se isso tudo era verdade, nada dos últimos 7 anos da sua vida fazia sentido. Interrompi um silêncio incômodo perguntando se a *mai* havia dito se esse espírito era bom ou mau. Claudio afirmou que era bom, ao que Silvia acrescentou que “*mau não podia ser*”, porque se não se tratava de Gilda, de qualquer maneira, a havia “*inspirado*”. Ficou pensando e, mais tarde, acrescentou: “*Se não era Gilda, era Selena.*⁴⁰ *Porque ao lado do CD de Gilda que havia comprado, [o qual acabava de comprar e que estava escutando quando começou a sentir-se mal] estava o dela...*”

A possibilidade de desestruturar a vida de Silvia e sua própria subjetividade a partir do que foi dito pela *mai*, repetido por Cláudio, abrem uma brecha que nem sequer a possibilidade da “*loucura*” – considerada em um primeiro momento por Silvia— havia gerado. O que aqui ocorre é, para ela, muito mais ameaçador: não se está negando – nem sequer está sendo interpretado desde saberes médicos— a experiência “*mística*” de Silvia, nem a possibilidade de ser habitado por um espírito, nem a presença de seres extra-humanos na vida das pessoas. O que se põe em questão é que de fato esse espírito, essa presença, realmente fora Gilda. Esta era a única dúvida impossível –e perigosamente desestruturante – em um contexto em que a fé – entendida, ao mesmo tempo, como uma capacidade extraordinária de crer e como uma energia propiciatória— permite ter acesso a determinadas percepções que freqüentemente não estão disponíveis. Quem suscita a dúvida é alguém cuja legitimidade é talvez maior do que a de quem

⁴⁰ Selena era uma cantora texana de pais mexicanos, que foi assassinada por sua empresária e que, atualmente, conta com um culto comparável ao de Gilda.

experimentou o evento: uma *mai*, uma vidente, alguém que tem o poder e o saber, o dom para interpretar eventos que, por suas características, ofuscam o discernimento de quem os experimenta. E é por isso que a obriga a um argumento *ad-hoc*, mas sempre dentro do mesmo horizonte: “*se não era Gilda, era Selena*”, isto é, outra cantora tragicamente morta a quem, repetidamente, os fãs comparam com Gilda.

Deste modo, Silvia não nega os dons de Alejandra, nem sua capacidade interpretativa porque, além disso, suas interpretações assinalaram-na como a verdadeira herdeira de Gilda: depois de almoçar, enquanto recolhíamos os pratos, Claudio confirmou uma vez mais o diagnóstico da *mai*:

“me disse que Gilda está com todos os que a seguimos. (...) Mas me disse que quando você gravar o seu CD, quando você cumprir seu sonho, ela vai poder ir embora. Ela não vai até que não saia o disco e quando o gravar, ela vai poder ir embora.”

O comentário afirmava-a como sucessora de Gilda e transformava em sólidos todos os demais sinais do legado, apesar da interpretação contrária sobre o evento dos olhos de Gilda.

Como afirmava mais acima, Silvia acredita que tudo o que acontece em sua vida tem um significado último. No entanto, ao mesmo tempo, ela escolhe⁴¹ quais elementos interpretar de que maneira, muitas vezes mudando de diagnóstico quando aparecem sinais contraditórios. As interpretações dos indícios da vida cotidiana e, inclusive, do evento dos olhos de Gilda podem diferir e, nesse sentido, abrem a possibilidade de erro ou confusão sobre as interpretações que Silvia realiza, que ela justifica porque “*nisto da misticidade, não tenho experiência*” e, assim, as mudanças de opinião e os argumentos *ad-hoc* são suscitados como anedotas de um processo permanente de aprendizagem por ensaio e erro.⁴²

Silvia conserva os gestos que evidenciam que ela é a verdadeira herdeira de Gilda e descarta os outros, aqueles que mostrariam o contrário, não como errôneos, mas

⁴¹ Não há nada de voluntarista ou cínico nessas escolhas: segundo Ingold (2000: 411), “intencionalidade e sentimento são as duas caras da mesma moeda, a do nosso envolvimento prático em um mundo habitado, efetuados na própria atividade de um agente totalmente imerso e engajado no mundo.”

⁴² Continuo aqui a proposta de Gibson, para quem aprender não se reduz a uma mera transmissão de informação, mas é uma “educação da atenção” inseparável da vida de uma pessoa no mundo e continua durante toda a sua vida (apud INGOLD, 2000: 167).

como “provas” às quais deve submeter-se para aceder/ merecer o destino final que lhe foi designado, como forças, às vezes obscuras, sobre as quais Gilda não quis intervir para testar a fidelidade de Silvia. Nesse sentido, ela não apenas confia nos sinais que a definem como a verdadeira herdeira, mas que a partir deles deve atuar em consequência. E isso se torna mais importante especialmente pelas dificuldades que, constantemente, encontra para gravar seu primeiro CD, para depois editar e, nesse trajeto, a concorrência de outras possíveis sucessoras da cantora.

IV- “Eu também não sou curandeira”

Uma tarde, enquanto conversávamos na sala de jantar da casa e tomávamos mate doce com cascas de limão que era servido por Carlos, chegou sua filha Bárbara com uma amiga. Esta, branca e loira, tinha as bochechas excessivamente coradas, como febris. Bárbara chamou a sua mãe para falar em particular, ela se aproximou das duas garotas e, durante alguns minutos, trocaram palavras. Em seguida, as jovens foram embora e Silvia voltou à mesa, com um gesto de preocupação: a nova mulher do pai queria prejudicar à mãe da moça e —explicou Silvia— para fazê-lo, prejudicava a filha. A cor de suas bochechas devia-se a uma “alergia” produzida por um “trabalho” de sua madrasta. A jovem havia ido pedir-lhe ajuda, mas Silvia advertiu-lhe que não fazia “trabalhos” e que “*o único que eu posso fazer é rezar para Gilda. ‘Traga-me em uma folhinha o nome e sobrenome desta pessoa que eu peço à ela’, falei.*”

Essa não era a primeira vez que a ajuda de Silvia era solicitada, embora ela insistisse em se negar a ser identificada como curandeira. É possível entender isto a partir de três considerações: por um lado, “*o mesmo acontecia a Gilda*”, como vimos na Introdução, atribuíam-lhe, quando viva, poderes de cura, embora ela se negasse a ser considerada curandeira. Nesse sentido, a rejeição de Silvia não é outra coisa que outro item em sua lista de paralelismos. Por outro lado, devido a sua recente catequização católica, tem um peso maior —ao menos discursivamente— a posição da Igreja contra esse tipo de práticas e, tal como vemos nas explicações que a própria Silvia dá, seus “*dons*” não teriam nada de especial, são coisas que “*qualquer cristão*”, desde que tenha fé suficiente, poderia realizar. É importante considerar, também, que Silvia está atenta

ao olhar dos outros (os fãs e os meios) e sabe que se seus dons transcenderem, “*iria se criar uma enorme confusão*”, porque eclipsaria seu empenho como cantora e porque muitas pessoas começariam a julgá-la negativamente por isso.

No entanto, enumera diversas ocasiões em que algumas pessoas pediram seu auxílio para si mesmas ou para terceiros. No santuário, alguns se aproximavam e lhe solicitavam que rezasse por eles, buscavam consolo em seu abraço e suas palavras “*como se houvessem se encontrado com Gilda*” ou, ainda, “*me davam algo para que eu pusesse a Gilda, talvez porque, pensavam que ao... achar-me tão parecida...(...) ou chega uma senhora e me diz “tome, lhe dou uma vela, acenda você para Gilda porque a você vai escutar melhor [ri]”*”. Certa vez, também, visitou no hospital o filho de uns conhecidos que havia sido atropelado e “*como eles gostavam de Gilda, eu levei o pequeno santuário de vidro, que tenho aí, que estava benzido... levei, não porque curasse e tal, nada a ver, mas porque esta gente gostava de Gilda e me haviam pedido...*”. Quando Silvia vai visitar o menino, encontra a sala de espera cheia

“...e eu vou entrando, com o santuário de Gilda, e levava também a estatueta de Jesus... e vou entrando e as pessoas, me olhavam como se vissem um fantasma, como se vissem a mesmíssima Gilda, porque todos diziam “aí vem a Gilda, aí vem a Gilda!” e eu dizia “não, isto é um pesadelo, eu não posso escutar isso” [rindo-se] Claro! Assusta, porque você diz, ‘eu não sou curandeira nem nada’, e pedem que você vá ver uma pessoa, você por carinho vai, levando algo, e as pessoas começam “aí vem a Gilda, aí vem a Gilda” e você não sabe se volta para a casa e diz “não, pare, tome consciência que você... não é nenhuma curandeira...” ou se continua indo. Você não sabe o que fazer!”

No entanto, e apesar de seus protestos, Silvia não pára e sua fama extravasa os âmbitos dedicados a Gilda. Em outra oportunidade é uma vizinha do bairro quem vai a sua casa e pede-lhe que visite a esposa de um primo seu que estava em coma, no hospital, prestes a morrer. Silvia não conhecia a enfermeira e não era amiga da vizinha que foi buscá-la. Ainda assim, Silvia vai ao hospital e “*lembrando-me de que não tem nada de mal fazer as pessoas escutarem música, para que reajam...*” leva ao hospital um walkman com uma cassete de Gilda e sua foto emoldurada em um vidro com forma de capela.

“Quando cheguei, tinha posto um aparelho no coração, um respirador, então eu decidi, nesse momento disse: “bom os que pensam que é curandeirismo, vão à merda! não me importa, eu vou fazer o que tenha que ser feito e ponto! (...) Entro e... empurro a mesinha, aí, da terapia. Não pedi permissão a ninguém, porque se você pede permissão a alguém, lhe expulsam. Então deixei o quadro de Gilda, assim... e o virei olhando para ela [para a doente, ri]. E isso é o mais

terrível, o mais engraçado, o mais terrível que me aconteceu, porque levei um susto!!(...) Porque ponho, assim, na mesinha, as coisas de Gilda e eu agarro os fones de ouvido –e esta pessoa estava dormindo, porque estava em coma, não abria os olhos— então eu, coloco os fones, coloco baixinho, ligo os fones e ponho a música [ri-se] e de repente, deve ter tocado meia canção, e faz assim... Taac! –abre os olhos, desmesuradamente e rompe em uma gargalhada. Quando abre os olhos me olha, claro, por ter respirador não pode falar. Então, seu olhar era de desesperação, você me entende? Então, imediatamente, o mais engraçado é porque a olho [à enferma]... olho para Gilda [no quadro] e faço assim [levanta o olhar para um ponto imaginário] e olho o número da cama: cama 7!! –ri-se a gargalhadas. Então, a mulher que me olhava assim, que parecia que os olhos iam sair do seu rosto, e o aparelhinho, porque tinha um aparelhinho aparte aqui, que estava conectado em não sei o que... parecia que era o pulso, né? e subia e descia, subia e descia, eu me dava conta de que era o coração... e digo “Não! Já acordou!” e pensei “agora me vê e sofre uma parada cardíaca!” Então, comecei a tocá-la para que se acalmasse e era mais desesperante para ela, porque queria falar e não podia porque tinha o respirador... Então, finalmente, veio a enfermeira, e quando a viu com os olhos abertos, imediatamente lhe tirou um pouco a coisa... o respirador... e [a paciente] não podia falar, e eu disse [à enfermeira] “quer falar, ela quer falar!”, então [a enferma] meio como que não sabia o que me dizia, mas me agradecia por haver ido vê-la... e olhava o quadro de Gilda e me olhava, mas não pode dizer mais nada, porque não podia falar! Bom, saí dali... toda essa valentia que tinha aí dentro, saí exausta, porque outra vez fiz a minha cabeça, pensar nessas coisas estranhas, que me aconteciam, entende? e digo, “o que me acontece, o que eu estou fazendo em um hospital? O que estou fazendo? Levando um walkman? Você está louca!” dizia eu, analisava, né? E, ainda por cima, uma senhora que estava aí, me pede por seu marido, que estava ao lado da cama dela, e digo “completou!” [é o cúmulo]. E também, aparte, me pede uma garota pela filha que estava internada abaixo... Então eu disse “Meu Deus, vou cumprir, mas [depois] me tranco e não saio mais, porque isto vai ser uma coisa que nunca acaba, entende?” e disse, “não, isto tem que parar aqui, chega, basta! Porque se não, não vou seguir, não vou seguir com a promessa...” Porque é insuportável, que chamem para que veja alguém, porque... as pessoas chamam... com outro sentido e você com o sentido que você quer, ou que você acredita. Porque... uma coisa é que alguém chame pela desesperação da dor e você vê coisas que, talvez, por aí não são... Como querer ver em você uma aproximação em direção à Gilda, para que cure uma pessoa que está em uma cama... Mas, por outro lado, você vai por carinho, sem intenções de curandeirismo nem essas coisas, para dar uma alegria a esta pessoa... Mas ao mesmo tempo, eu não queria que ficasse como se de repente eu tivesse sido a que havia causado esses fatos, através de mim desde Gilda, entende? Não, não aceitava isso, não, não...”

Silvia admite que, nos casos nos quais ela interveio, houve melhoras nos doentes, aconteceu algo que permitiu que a mulher em coma despertasse, mas “não fui eu a que causou isso, na realidade eu, Silvia, Silvia-curandeira... Silvia não é curandeira, é uma pessoa de fé, que acredita, que teve experiências e que acredita, e que, bom, através dessa fé, as coisas acontecem, né?” Neste sentido, não devemos

esquecer a recente catequização católica de Silvia. A interpretação da cura pela fé é herdeira dessa tradição:

“...quando estou muito espiritualizada, parece que a mente se abre e entram coisinhas, coisas que eu acredito que a todo o mundo aconteceriam caso se espiritualizassem e acreditassem e tivessem mais fé. Não é dizer que uma pessoa é mais especial que outra, simplesmente penso que passa por aí, que todos temos isso, ao menos é o que te ensinam na catequese... Todos temos algo talvez um pouquinho mais de especial do que outros, mas acho que todos os seres humanos temos... talvez temos um caminho traçado para fazer algo... Mas se toda pessoa escutasse a voz de Deus, teria esse caminho aberto... isso de escutar ou de ter mais premonições... as pessoas são tão terrenais que se fecham.”

Sua entrada ao catolicismo⁴³ acontece a partir do evento “*dos olhos de Gilda*”. Segundo conta Silvia, foi “*por Gilda*” que ela começou a acreditar na Virgem:

“porque eu antes acreditava na mãe Maria, em Maria, a mãe de Jesus, que havia se casado com José, que haviam tido relações e havia nascido Jesus, mas que ela era virgem... Mas depois do que me aconteceu no banheiro, que vi os olhos de Gilda nos meus olhos, entendi aquilo da Virgem Maria, entendi que era possível...”

Notavelmente, é um evento nada católico o que a impulsiona a assistir à igreja. A partir daquele momento, segundo seu relato, Silvia começa a assistir à paróquia de seu bairro, batiza-se, recebe a comunhão, casa-se com seu companheiro de mais de 20 anos, faz com que seus filhos também recebam os sacramentos católicos e faz uma promessa à virgem de Luján: ir durante sete anos, na peregrinação anual ao santuário, cantando as canções de Gilda durante a caminhada. Além das canções, Silvia costuma levar uma bandeira que mostra a genealogia que a une com Gilda na promessa de peregrinar⁴⁴.

⁴³ Sabemos que o catolicismo é heterogêneo e que nem sequer dentro do que em ciências sociais denomina-se “catolicismo popular” há uniformidade de objeto nem de definição teórica. Se a recente passagem de Silvia pelo catecismo não implica que ela tenha adotado em cheio sua doutrina, e ainda pese a sua falta de socialização dentro do culto aos santos, podemos considerar que as práticas de Silvia são afines com o que Steil denomina “catolicismo popular tradicional”, que “mantém uma independência relativa da hierarquia eclesial e dos quadros intelectuais a ela ligados. (...) Trata-se de um sistema religioso centrado no culto aos santos, compreendido dentro de uma lógica contratual de relações interpessoais, e mantido por um corpo difuso de agentes religiosos leigos.” (STEIL 1998: 87)

⁴⁴ A bandeira de Silvia começou sendo um estandarte para uma campanha em prol da doação de órgãos que ela, como herdeira de Gilda junto com os fãs-clubes fizeram em 2000. Posteriormente, Silvia bordou e pintou outros dizeres, segundo foi avançando o seu processo contra o estúdio que apagou sua primeira demo e, finalmente, com o pagamento da promessa e a gravação do CD com as músicas de Gilda. Assim, como pode ser observado na foto n. 31 no CD anexo, a bandeira mostra um coração vermelho atravessado

Esta recente catequização exerce uma notável influência nos discursos de Silvia, mas não a converte em uma católica ortodoxa: continua acendendo velas para Gilda, dá-se banhos de descarga, consulta, de vez em quando, uma vidente, lê diariamente a Bíblia (guiada por um calendário no qual constam as leituras de cada dia “*e também abro em qualquer parte e leio*”, buscando orientação ou consolo) e rejeita somente a ajuda de seus tios, tanto porque não suporta que matem animais: “*enquanto me façam comprar ervas, velas, essas coisas, sim. Mas de matar animais não quero saber nada*”, quanto porque não está disposta a submeter-se às exigências que os ritos afro-brasileiros impo-lhe-iam em troca “*...eu já sei como é isso. Os umbanda são muito absorventes. Se meu tio está louco para que eu trabalhe com ele e nunca me meti para nada...*”

O catolicismo, então, lhe empresta palavras para narrar sua experiência, que alinhava a partir de termos do discurso religioso, porém não necessariamente desde seu conteúdo doutrinário. Ao mesmo tempo, o catolicismo oferece-lhe a liberdade necessária –porque não requer uma disponibilidade, nem uma dedicação absoluta— para continuar com suas práticas “espirituais” e com sua missão mística. Talvez seja neste sentido que se torne visível o que aparece como confuso e demasiado geral, quando entre os sociólogos argentinos fala-se de “catolicismo nominal”. É possível identificar na Argentina uma espécie de “cultura católica” no sentido que Velho (1987) dá ao conceito de cultura bíblica, com a qual Silvia não foi socializada quando criança, mas é uma cultura que sempre esteve disponível no espaço público⁴⁵ e tornou-se ainda mais presente em termos de um recurso cultural legítimo, a partir de sua presença nos meios: através da cobertura das peregrinações ou das devoções aos santos.

No entanto, a adesão ao catolicismo não faz de Silvia uma beata: “*eu sou como Gilda, tomo um pouco de cada lado, mas com a coisa institucional não quero saber nada. Porque Deus é o mesmo em todas as religiões.*”

É possível, assim, entender Silvia como uma “*bricoleur*”, no sentido de que não parte de um plano preconcebido e opera com materiais fragmentários já elaborados nas suas práticas de sacralização. O mito que ela elabora sobre si mesma também está

por uma flecha, onde se lê “Silvia Corazón Valiente”. Em cima: “*Gilda 2004*”. À esquerda, “*7. Siempre un sentimiento*”. Embaixo “*Donar órganos salva vidas*”. À direita: “*Silvia. Una promesa. 17*”

⁴⁵ A presença de símbolos católicos no espaço público (Ministérios, tribunais, estações de trem e de metrô, praças e até em escolas públicas) é uma constante na Argentina a partir de 1930 (MARTÍN 2000).

composto por elementos heteróclitos (LEVI-STRAUSS 1989: 32). No entanto, diferentemente da definição levistraussiana, não consideraremos aqui a bricolagem como uma atividade limitada –pela técnica ou pela (in)disponibilidade de matéria-prima. A capacidade –em termos de Ingold, o *skill*—combinatória tem o limite do mundo-vivido, pois nada está excluído, desde o início, por ser asignado previamente a um conjunto definido na oposição “sagrado/ profano”. Neste sentido, Silvia não retorna ao sagrado desde uma cosmovisão secularizada: não há aqui um sujeito individual que realiza opções conscientes, procurando a maximização das compensações (FRIGERIO 1999). Mas, tampouco, há um cosmocentrismo, ao qual referir as práticas, em termos de um “plano sobrenatural como ponto de partida para a reflexão e ação d[o]s fiéis” (BIRMAN, 1995: 22). Podemos verificar, sim, um horizonte “hiper-relacional” (DUARTE 1986) ou cosmológico, no sentido de uma conexão íntima dos planos da pessoa, da natureza e da sobrenatureza (SEMÁN 2000: 248) que se verifica “na presença na terra de uma força maior que as forças terrenais” (FERNANDES 1994:118). Esse horizonte, não anula a agência humana, mas a propicia, embora isto não seja em termos de uma racionalidade orientada a fins weberianos, nem parta de uma percepção de si como dona de uma consciência individual.

Silvia adquire um maior grau de autonomia dos papéis prescritos (de mulher, mãe, esposa) no mundo-habitado que inclui os santos, os mortos e a ação de energias e vontades não humanas. Proponho então, seguindo Velho (1995:81), sair da oposição holismo/ individualismo, que caracterizou grande parte da produção latino-americana sobre religiosidade popular, e considerar que esta espécie de ‘religiosidade do self’, porque não nega seu caráter relacional⁴⁶, pode ser entendida além do individualismo.

Como antecipara, a missão “*mística*” de Silvia, concretiza-se, por um lado, como artista, cantando as canções de Gilda. Como cantora, Silvia pode entrar em competição com Gilda: são pares, disputam os mesmos espaços e o que Gilda estaria fazendo agora, ao facilita-lhe o caminho, é quase lhe devolver um espaço que poderia ter sido seu. É

⁴⁶ Relacional, no sentido outorgado por Semán, como “uma ideologia que... define [a cada homem] e o relaciona com outros homens e com o sagrado mesmo, na sua diferença e a sua hierarquia. (...) ... trata-se sempre de um eu ancorado em uma rede de reciprocidades que determinam obrigações de dom e contradom e que surgem de um lugar em uma estrutura de papéis e responsabilidades familiares” (SEMÁN 2001: 63- 65).

por isso que Silvia é taxativa ao afirmar que ela “*não é e nunca foi fã de Gilda*”. Mas, por outro lado, Silvia reconhece que, a partir de sua morte, Gilda ocupa um novo lugar cósmico que lhe permite operar no mundo dos vivos. Essa localização em diferentes planos da ordem cósmica convertem a Silvia, aparentemente de modo involuntário, em uma mediadora privilegiada entre a cantora e o restante dos mortais. Trata-se de um jogo constante, no qual as posições de concorrência (cantora-cantora) e de subordinação (santa-mediadora) intercambiam-se permanentemente, mas que, ao final, sempre terminam colocando Silvia em papéis socialmente destacados.

Ao mesmo tempo, ambos os papéis –o de curandeira e o de cantora—são, pelo tipo de compromisso que exigem e pela racionalidade que envolvem, necessariamente excludentes: Silvia sabe que ambos entrariam em concorrência se ela, ademais de cumprir sua promessa cantando as canções de Gilda, também quisesse tornar-se uma mediadora entre Gilda e as pessoas. Escolhe, então, a alternativa de ser cantora (ou, melhor, não escolhe ser uma mediadora em tempo integral), que a situa em um plano horizontal com relação a Gilda. Por outra parte, a opção de Silvia desprende-se de uma percepção de si (como vimos mais acima) caracterizada pelo voluntarismo e por uma rebeldia explícita a qualquer posição de submissão ou obediência. Como foi notado na bibliografia (KLANICZAY 1990; BURDICK 1993; MEDEIROS 1995; BIRMAN 1996; PASQUARELLI JR 1996, COUTO 2002; THEIJE & JACOBS 2003; GONÇALVES 2005; OLIVEIRA 2002, entre outros), apesar das mediadoras, videntes e líderes de culto terem, como tais, a capacidade de acumular poder – enquanto quem é beneficiário desses dons entra em contato direto com o sagrado e tem a capacidade de interpretar suas mensagens, ocupando, assim, posições de liderança ou de influência dentro da comunidade à qual pertencem— é requisito necessário, ao mesmo tempo, humildade, submissão e uma doação de si⁴⁷, o que é considerado típico da experiência feminina (BURDICK 1993: 92, 106; THEIJE & JACOBS 2003: 44). Nem o

⁴⁷ Embora, como demonstram alguns autores, essas características de aparente submissão sejam, na verdade, recursos de apoderamento (cf. THEIJE & JACOBS 2003). No caso das *acclas*, sacerdotisas incaicas dedicadas ao Sol analisadas por Oliveira (2002: 155), podiam falar em nome dos deuses e interpretar suas predisposições ao mesmo tempo que, junto aos sacerdotes, tinham a responsabilidade de defender a ordem normativa do império, mas essas mulheres por estarem dedicadas ao Sol, a máxima divindade entre os incas, participavam das características sagradas do Sol, estando em uma escala superior ao Inca..

cumprimento da promessa, embora envolva traços de sacrifício,⁴⁸ nem o fato de ser sua herdeira implicam uma total submissão. Dos eventos nos quais poderíamos dizer que atua como mediadora, ela tem uma leitura mais como uma confirmação de seu status de escolhida, pois as pessoas veriam nela iconicamente **a Gilda** e não a uma ponte para Gilda.

Temos visto, neste capítulo, como um compromisso pessoal com a cantora, ao mesmo tempo, da conta e constrói as características especiais e o “poder” de Gilda em termos de co-consagração. A partir de uma promessa e da identificação de paralelismos e coincidências numerológicas, a vida de Silvia é apresentada como intercambiável com a de Gilda e, por esse motivo, ela vive a experiência de cantar suas canções como uma “missão”, ser sua herdeira, completar sua obra. Como consequência natural, Silvia é integradas na mesma textura diferencial do mundo na qual inscreve à cantora.

⁴⁸ Por outra parte, este sacrifício é para obter algo para si mesma e não para terceiros como acontece em muitos casos entre as *promesseiras*, as que prometem e sacrificam-se em benefício de seus parceiros, seus filhos ou seus pais (MARTÍN 2003).

Capítulo 5

“Algo que emocione”

Claudio: (...) O padre que veio ano passado fez um escândalo, porque todo mundo chegou para ele com aquilo de que Gilda era uma santa...E depois tudo isso aparece na tevê e a Igreja discrimina ela, por causa do que aparece na mídia ...

Chuck Norris: É, do Walter Olmos já estão falando que morreu no mesmo dia que Gilda, e nada a ver...

Claudio: Vê o que eu falo? Agora vão começar com isso e, pior, ele sequer morreu no dia de Gilda, porque morreu depois da meia noite, meia noite e meia

...

Nicolás: É, eu já ouvi que Gilda, Rodrigo e Walter Olmos morreram todos em um sábado... Como não tinha outra coisa, procuram coincidências em qualquer lugar... Devia ser a única coincidência que acharam...!! (de uma conversa no cemitério, 16/ 9/ 02)¹

Os meios de comunicação têm um rol importante, não só na multiplicação da presença de Gilda no espaço público, que alcançou seus índices mais altos dois anos depois de sua morte, mas também nas definições póstumas de seu status, na narração de sua história e na difusão de sua figura enquadrada em caracterizações que se reiteram ao longo dos diferentes produtos mediáticos. Mais além da quantidade de devotos que

¹ Dois cantores de *cuarteto* (associados, como já vimos, à música tropical em um sentido amplo) morreram tragicamente: Rodrigo, em um acidente de trânsito, em 2000, e Walter Olmos, brincando de “roleta russa”, em 2002. As “coincidências” conformam uma matriz que é construída pela mídia e ilustram a leitura dominante da “bailanta”. Em contrapartida, os fãs as tomam com desconfiança e consideram que são falsas e fabricadas pela mídia apenas para obter benefícios econômicos, para “vender mais”.

pudesse ter Gilda, dificilmente mensurável e de importância relativa,² podemos considerar que a partir de sua presença na mídia, Gilda passa a fazer parte do imaginário dominante como uma figura que condensa o popular em duas de suas práticas mais relevantes: a música e a “religião”.

A imprensa dominante e os programas de variedades de grande audiência, têm dedicado um espaço notório - quase inexistente para os cultos não ligados ao catolicismo 25 anos atrás - à denominada “religiosidade popular”³. O tratamento dado a esses fenômenos é variável: se colocados em um continuum + católico – católico, os primeiros são observados (e descritos) com mais simpatia, enquanto os últimos, que são considerados mais afastados do catolicismo, são tratados com desconfiança. Em todos os casos, no entanto, há um acordo implícito de considerá-los práticas “dos outros”, outros desesperados, anacrônicos ou autóctones, cujas práticas são resquícios de culturas tradicionais ou súplicas desesperadas daqueles que não encontram uma resposta das instituições que deveriam proporcioná-las (o Estado ou a Igreja). Por isso, são “respeitados”, mas não são mostrados como um modelo desejável.

A seguir, analisaremos as definições de Gilda que a mídia propõe a partir da descrição da produção e recepção de três produtos mediáticos e recapitularemos os traços principais das diversas práticas de sacralização de Gilda consideradas nos capítulos precedentes, em diálogo com estas versões. Veremos as interações entre os nativos e a mídia: 1) no olhar dos “outros”: definições da mídia sobre o status de Gilda e de seus seguidores; 2) nos esforços por impor uma das diferentes versões do status de Gilda: a mídia é o meio para chegar na audiência nacional; 3) na leitura dos nativos sobre o produto final: no olhar dos “outros” sobre si mesmos, o sucesso ou fracasso na apresentação de um versão e das pessoas que a encarnam. Esses três objetivos serão verificados etnograficamente a partir da análise das produções de uma matéria jornalística, de um programa de ficção e de um documentário para a televisão.

² No caso específico dos santuários católicos, sabemos que os números de peregrinos são “inchados” tanto pela Igreja, já que uma maior quantidade de devotos coloca-a em um lugar de porta-voz dessas pessoas, quanto pela mídia, que só considera relevantes os fenômenos massivos.

³ Segundo Frigerio (1993: 24), com o advento da democracia, depois de 1983, aumentou a visibilidade das manifestações religiosas não-católicas na mídia argentina.

I- Gilda na mídia

Gilda morreu em um acidente automobilístico em 7 de setembro de 1996, quando era conhecida apenas dentro do meio da música tropical. Um ano depois, ocupava um espaço inédito nos meios de comunicação argentinos: os principais jornais do país começavam a referir-se ao “*mito de la cantante bailantera*” [mito da cantora *bailantera*], os noticiários televisivos mostravam imagens da homenagem realizada na Praça Miserere⁴ e a apresentadora Susana Giménez entrevistava Toti em seu programa.⁵ Ao mesmo tempo, o canal *Crónica*⁶ apresentava um “Informe especial” de mais de uma hora de duração, no qual lembrava a cantora. Dito informe intercalava imagens da entrevista de 1998⁷, diferentes apresentações de Gilda em bailes e canais de televisão, fragmentos de videocliques, Carlos Maza trabalhando nos primórdios do santuário, o cortejo multitudinário durante o enterro em Chacarita e depoimentos de algumas pessoas do mundo da cumbia e de outras no cemitério. Entre esses últimos, estava Claudio, com o rosto lampinho de seus 17 anos, beijando o túmulo e explicando à jornalista seus sentimentos: “*o que você sente pela sua mãe, eu sinto por Gilda. Mas é mais forte no caso de Gilda*”. Enquanto passam as imagens, a locutora explica: “*fiéis*

⁴ Organizado por um famoso apresentador de programas tropicais, Daniel “la Tota” Santillán contou, segundo foi noticiado na época, com a presença de mais de 10 mil pessoas reunidas na praça em frente à estação de trem de mesmo nome.

⁵ O programa de Susana Giménez, que combina entrevistas, jogos e shows musicais, tem permanecido no horário central por mais de 17 anos. Ser recebido por ela, além de outorgar prestígio, assegura uma publicidade importante, pois é um dos mais assistidos na Argentina. Na entrevista com Toti, em setembro de 1997, Susana pede a ele que explique o “fenômeno” de venda de discos e de revistas sobre Gilda. Ilustra a entrevista com imagens da homenagem em Plaza Once, com epígrafes como: “*Morreu anônima. Hoje é lenda*” e “*A bailantera milagrosa*”.

⁶ *Crónica* é um canal a cabo que transmite notícias durante as 24 horas, e é reconhecido pelas suas notas simples, em fundo vermelho, com manchetes de efeito de notícias policiais, curiosas ou bizarras. Igual a alguns canais locais a cabo, *Crónica* é o único meio que, a cada ano, cobre o aniversário da morte de Gilda, enviando câmeras ao túmulo em Chacarita, e é, também, um dos canais mais vistos por meus informantes. Segundo dados de Ibope, 69,1% dos lares da Capital e da Gran Buenos Aires têm conexão a cabo, incluindo nesse número apenas as autorizadas (<http://www.ibope.com.ar/faq/tvgba.htm#14>, visitado em 26/04/05). Independentemente do alto valor mensalidade, todos meus informantes tinham televisão a cabo em suas casas: alguns compartilhavam a conexão com seus vizinhos e outros “*faziam um gato*”, realizando conexões “informais” com o cabo que passa pelos telhados.

⁷ Refiro a entrevista filmada alguns meses antes de sua morte pela companhia discográfica, que já foi mencionada anteriormente: “Gilda” M. Schafner et. al. © Leader 1998, principal fonte de dados sobre a biografia, características e gostos pessoais de Gilda.

devotos fizeram do túmulo 3635 um templo sagrado, um lugar de culto para a oração e agradecimento. Seus fãs chamam-na de santa Gilda”.

Os meios de comunicação constituem uma importante arena institucional para a construção dos problemas sociais, para a definição de uma repetição de eventos em termos de “fenômeno social” e “para a rotulagem de comportamentos... já que constroem e mantêm a *realidade pública* de uma sociedade, ‘o que todos sabem’ acerca de determinados temas ou do que está acontecendo no país” (FRIGERIO & ORO 1998: 117). Eles ocupam “uma posição institucional que lhes confere o direito de produzir enunciados em relação à realidade social aceitos como verdadeiros pelo consenso da sociedade” (RIBEIRO 2000: 33). Se isso não implica que os significados assim apresentados sejam impostos de maneira imediata, posto que as audiências são sempre ativas (MORLEY 1986) e os sujeitos apropriam-se dos conteúdos mediáticos de acordo com seus horizontes e referências culturais, a informação jornalística, seguindo Van Dijk (1990), produz uma realidade, que muitas vezes é “a” realidade para aqueles que não participam diretamente do evento noticiado. Nesse sentido, os produtos mediáticos são fundamentais na elaboração e na manutenção do olhar dominante sobre o evento ou o “fenômeno” tratado. No caso de Gilda, um ano após a sua morte, já começava a ser definida como “santa”, definição que, de modo crescente ao longo dos últimos 10 anos, constituiu-se na hegemônica.

De uma amostra de artigos jornalísticos publicados em jornais e revistas entre 1997 e 2002, podemos observar que, um ano depois de sua morte, a maioria dos artigos (entre eles, a totalidade dos publicadas em jornais) referiam-se ao “*mito*” ou à “*lenda*” de Gilda, seguidos de perto por um conjunto de matérias que davam conta dos primeiros “*milagres*” da cantora.⁸ No ano seguinte, nas matérias aparecidas nas revistas populares analisadas, não aparecem, em manchetes e chamadas, referências ao “*mito*”, mas a mencionam diretamente como “*santa*” ou destacam seus “*poderes*” e “*milagres*”. As notícias publicadas em jornais, por outro lado, dão conta da massiva audiência nas suas

⁸ A amostra, não-aleatória, está composta por 83 matérias, das quais 37 correspondem a jornais de grande circulação (*Clarín*, *La Nación* e *Página 12*) e 46 a revistas populares. A presença de Gilda nos jornais é semelhante em todo o período, enquanto que o peso relativo de matérias sobre ela, em revistas, decai a partir de 1999, quando muitas delas deixam de circular. A amostra tem uma maior concentração de publicações entre os anos 1997 e 1998, com 51,2 % dos artigos.

homenagens⁹ e, crescentemente, passa a ser mencionada como “mito” ou “lenda”, a dar mais espaço à menção aos “milagres” e a referir-se a ela em termos de “culto”.

Os tópicos mais recorrentes nas matérias analisadas privilegiam o tratamento dos “milagres” e as notícias que tratam das comemorações pelos aniversários de sua morte, salientam os aspectos “religiosos” das mesmas. Os tópicos restantes, em torno dos quais aparece Gilda como tema de interesse, tratam sobre o avanço do julgamento pelo acidente ou sobre as vicissitudes sofridas pelo santuário (incêndio, inundações), assim como menções sobre outros produtos mediáticos sobre a cantora (o filme, livros, programas de TV), matérias sobre os clubes de fãs e suas atividades ou sobre personagens famosos, alheios ao mundo da cumbia, que se declaram fanáticos por Gilda. Especialmente nos últimos anos, as publicações destacam os aspectos negativos do mundo da cumbia: Gilda como um “negócio” que se aproveita da boa fé das pessoas para vender produtos com seu rosto, os aspectos obscuros e perigosos do meio, as mortes trágicas no mundo da música tropical. Nesse sentido, a morte de Gilda converteu-se, para a mídia, em uma matriz para entender outras mortes trágicas nesse “ambiente”: explicava tanto os perigos da vida desses artistas em termos de “mal caminho” (consumo de drogas e álcool, promiscuidade sexual, delinquência) e de exploração (superexposição na mídia, numerosos shows por noite, contratos escravistas), quanto as “santificações” posteriores dos mesmos.¹⁰ A repetição desses tópicos, durante o período analisado, e a ênfase nos aspectos devocionais (promessas, pedidos, milagres) colaboram para definir um olhar hegemônico sobre de que se trata e quem é Gilda.

⁹ Os tópicos mais recorrentes distribuem-se da seguinte maneira:

Tópicos	1997	1998	1999	2000	2001	2002	total
Mito/ lenda	6	0	1	0	0	0	7
Santa/ poderes/ milagres	5	10	2	3	3	0	23
Homenagens, cobertura aniversários	4	9	0	1	1	1	16
Livros/ filmes sobre Gilda	0	1	1	2	3	0	7
Fã-clubes	2	1	0	0	0	0	3
Fãs famosos	0	0	3	2	5	0	10
Julgamento/ incêndio/ inundação	0	2	1	1	0	0	4
Valorização negativa da cumbia	0	0	2	1	0	4	7
Outros	1	2	3	0	1	0	7
Total	18	25	13	10	13	5	84

¹⁰ Essa matriz é retomada em um livro recente sobre Rodrigo (FERNÁNDEZ CICCIO 2002).

Gilda está longe de ser o único caso em que a mídia analisa o fanatismo *postmortem* em termos de culto religioso. Se no Brasil, cantores como Paulo Sérgio e Clara Nunes são mostrados, em matérias de revistas populares, como santinhos de cemitério, na Argentina, a notória exclusão de Gardel, como afirma Carozzi (2004), do padrão do culto popular e da influência da mídia na construção da sua imagem, não faz mais que reforçar a matriz de santificação aparentemente inaugurada por Gilda, para os artistas do mundo tropical mortos trágicamente. Temos mencionado, o caso do Elvis no capítulo 2. Na França, Pouchelle (1983) analisa os empréstimos recíprocos entre o regime midiático e o religioso na “devoção” desenvolvida em torno ao cantor Claude François¹¹ onde, apesar de reconhecerem uma série de signos extraordinários (premonições prévias à morte, fenômenos singulares ao redor da morte, do enterro e, posteriormente, do túmulo, assim como comunicações privilegiadas através de diversos “mediuns”) não é considerado como um “santo” nem sequer pelos seus admiradores mais fervorosos. Berlioz (1983), por outra parte, analisa o caso da aparente devoção popular que, entre os jovens italianos de Esquerda, teria-se desenvolvido, nos anos 70, em volta da cantora de rock Patti Smith. Em este caso, o autor entende que existe uma falsa sinonímia disparada pela aparição de “santinhos” da cantora, que foram intepretados pela mídia como sintomas de uma devoção em ascenso.¹²

Entre 1998 e 2000, foram publicados 8 livros sobre Gilda, que eram vendidos em bancas de revistas. Os títulos dos mesmos dão uma idéia do matiz que adquirem os relatos neles incluídos: *Gilda. La vida de un ángel* [Gilda. A vida de um anjo]; *Un milagro llamado Gilda* [Um milagre chamado Gilda]; *Las milagrosas sanaciones de Gilda* [As milagrosas curas de Gilda]; *El poder sanador de Gilda* [O poder curativo de

¹¹ A autora analisa um movimento duplo: enquanto a Igreja Católica registra um processo de “*vedettisation*” (POUCHELLE 1983.:297) de suas figuras e seus métodos, o culto ao cantor alimenta-se do acervo católico, tanto de expressões que nascem do seu centro quanto de aquelas que provém da sua periferia.

¹² Para o autor, a situação de debilidade histórica da Esquerda italiana, que havia organizado a turnê de Patti Smith, explica a aparição dos santinhos como uma forma de auto-ironia da Esquerda sobre ela mesma, como uma mensagem endereçada ao círculo íntimo, que o jornalismo interpretou como uma devoção. Um mal-entendido semelhante aconteceu em Argentina, em 2001, com respeito da agora célebre Igreja Maradoniana: inicialmente foi uma brincadeira criada, na cidade de Rosario (Santa Fe), por um grupo de amigos, fãs de Diego Maradona. O fato, noticiado pela imprensa do mundo inteiro, deu lugar a variadas análises pseudo-sociológicas sobre as formas espúrias de religião no “mundo moderno”.

Gilda], *El ángel de la bailanta* [O anjo da bailanta]; *Los Últimos milagros de Gilda* [Os Últimos milagros de Gilda]. Os livros estruturam-se sobre dois elementos: sua biografia e, principalmente, as declarações de “*fãs e famosos*”, entre os quais aparecem numerosos relatos de pedidos, milagres e promessas. Alguns livros também incluem as letras de suas canções, métodos (“*orações*” e “*rituais*”) para pedir, análises grafológicas ou astrológicas de Gilda ou vêm acompanhados de pôsteres ou CDs com sua música. Fora isso, o conteúdo desses livros é bastante similar: as fotos que ilustram suas páginas são as mesmas, as informações de sua biografia ou suas qualidades pessoais repetem-se, assim como alguns de seus milagres, como o caso da menina que em um show chorava e alegava que sua mãe havia sarado graças a Gilda, aparecem em todos eles relatados pelos respectivos autores, pela própria Gilda¹³ ou por algumas das pessoas que dão seu depoimento. A reiteração dos dados deve-se ao recurso de *clipping*: a maior parte do material que dá corpo aos volumes foi extraída de matérias e reportagens anteriores. Esse recurso torna-se evidente na comparação dos livros e dos programas de televisão entre si, e pude confirmá-lo com um dos autores desses livros. Ele explicou que, entre 1999 e 2000, Gilda “*vendia*” qualquer produto que a editora, na qual trabalha, oferecesse com seu nome. Então, coincidindo com o aniversário de sua morte e com seu próprio aniversário (setembro e outubro de 2000), a editora publicou dois livros que foram confeccionados com material já mostrado em algumas de suas revistas. Três pessoas, um jornalista, um assistente e um revisor, sob pseudônimo de Nils Gherardi, produziram, em apenas um final de semana, os dois volumes de *Gilda. La vida de un ángel* [Gilda. A vida de um anjo] a partir de recortes de arquivo, de um par de CDs e dos comentários da empregada doméstica de um deles. Admitindo sentir-se “*eticamente em falta*” por não ter realizado “*uma investigação real*”, o jornalista admitiu que grande parte de seus relatos foram “*imaginados*”, com base no material com que contava e na sua “*experiência profissional*”, porém tendo um especial cuidado em não contradizer a história já publicada da cantora:

¹³ Gilda conta esse caso como uma anedota na entrevista de Leader (1998) e o “milagre” é referido, por diversas vezes, na totalidade dos livros e das transmissões televisivas que analiso neste capítulo. Um trecho desse depoimento pode ser assistido no vídeo que está no CD que acompanha essa tese.

“se eu tivesse pretendido revelar alguma verdade, também não teria podido... porque se você disser as coisas como realmente eu acredito que devem ter sido, porque na vida real as coisas são mais selvagens, a família abre um processo contra você. Porque a história agora é assim, está montada e não se pode dizer nada que a contradiga, ou você atura um processo.”

A elaboração do “real”, ainda em produtos que baseiam sua legitimidade em pretensões objetivistas, perde relevância, nesse caso, diante da plausibilidade e da repetição da versão consolidada. Mas o caráter ficcional dos produtos não se limita a um *clipping* mais ou menos “criativo” na elaboração dos livros, mas também se aplica a produtos como a reportagem jornalística ou o documentário.

Os programas de televisão que incluem Gilda como tópico, tratam-na, ora como um elemento tangencial, ora no centro de sua preocupação, através de diferentes formatos, que divide em 4 grupos: as notícias, as matérias ou transmissões especiais, os “documentários” ou programas de “jornalismo de investigação” e as ficções.

a) Notícias

Formatados: Marcadores e numeração

Seguindo Janakowski (1991: 285-286), devido, por um lado, ao duplo objetivo de difundir informação sobre os acontecimentos do dia e manter o público interessado e, por outro, às limitações de tempo e espaço do formato, as notícias dão conta superficialmente dos fenômenos tratados. Apesar disso, a presença de Gilda nas notícias colabora para manter a vigência do assunto. Neste grupo incluo apenas as aparições de Gilda, na mídia, relacionadas a eventos de “atualidade”: cobertura de suas homenagens, visita da mídia ao cemitério e ao santuário durante suas comemorações, informação sobre o incêndio, inundação ou usurpação do santuário, os vaivéns do julgamento do caminhoneiro que provocou o acidente. Porém, nas notícias, também se mostram as arestas mais bizarras ou curiosas do “fenômeno”, como o casamento no santuário¹⁴ ou o “escândalo” promovido, primeiro, pela participação da mãe do jornalista Santo Biassati

¹⁴ Um casal decidiu casar no santuário, em 11 de outubro de 1998, no dia do aniversário de Gilda. Cumprindo uma promessa, ela usou um vestido similar ao de Gilda em *Corazón Valiente*, que depois deixou como ex-voto, e Carlos Maza foi o padrinho. O evento apareceu em, no mínimo, dois noticiários vespertinos (nos canais 2 e 9) e ganhou matérias em algumas revistas populares.

no fã-clube *Guardianes de Gilda*¹⁵, depois, pelo seu namoro com o presidente do fã-clube, Eduardo Arrieta e, finalmente, por desmascarar o homem através de uma câmera escondida, que rendeu, em 2001, uma ampla cobertura nos noticiários e em diferentes programas de variedades durante semanas.

Numerosos autores (MAMOU 1991; DRIS 1994; BOURDIEU 1997; JANKOWSKI 1991; MARCHETTI 2000; MONTENEGRO 2002; FARRE 2004; NOGUEIRA 2005, BUCCI 2004 a e b; ZELIZER 2004) têm mostrado o caráter construído e ficcional de produtos considerados objetivistas, como a reportagem jornalística, a notícia ou o documentário, e as condições de produção da relevância dos eventos que se convertem em notícias (GONZÁLEZ 1998): essas, segundo Van Dijk (1990: 176-177), devem “estar em consonância com normas, valores e atitudes socialmente compartilhadas”, pois, ao serem afins com o “consenso ideológico de uma sociedade”, têm mais possibilidades de serem divulgadas. Ao mesmo tempo, os eventos passam a ser considerados relevantes a partir de sua repetição, massividade e presença na mídia – reforçados, no interior do campo jornalístico, pelo recurso do *clipping*.

b) Matérias ou especiais

Diferentemente das notícias, essas matérias dão maior tempo e espaço ao assunto tratado, oferecendo informação mais detalhada e, ainda que não se relacionem necessariamente com algum evento das circunstâncias do momento, muitas vezes, são emitidas em função das efemérides e colaboram para manter o tópico em pauta. Incluo aqui os especiais que cada ano transmite o canal *Crónica* com motivo dos aniversários da morte de Gilda e as matérias ou segmentos em diferentes programas (no de Susana Giménez, programas vespertinos de espetáculos ou destinados à audiência feminina) que se dedicam a ilustrar ou discutir diferentes facetas do “fenômeno”: o fanatismo, os “poderes”, as personagens famosas que se converteram em fãs ou devotos dela, as características astrológicas ou numerológicas da cantora, os “escândalos” do momento.

No informe de *Crónica*, transmitido um ano depois da morte de Gilda, além de mostrar as imagens de praxe – a entrevista de 1998, shows, o cortejo multitudinário que

¹⁵ Mencionei esse caso na Introdução e no capítulo 2.

acompanhou seu enterro e depoimentos de pessoas que a conheceram — a locutora informa que “*fiéis devotos fizeram do túmulo 3635 um templo sagrado, um lugar de culto para a oração e agradecimento*” e aparece Claudio beijando o túmulo, que explica: “*o que você sente pela sua mãe, eu sinto por Gilda. Mas é mais forte no caso de Gilda*”. A locução em off finaliza expressando o sentido do material apresentado: “*Seus fãs chamam-na de Santa Gilda*”.¹⁶

O interesse de Gilda, assim como de outros santos populares que adquiriram notoriedade na mídia (como o Gauchito Gil e São La Muerte), radica no seu desvíio com relação ao padrão comum de santidade da Igreja católica: “os jornalistas reservam a estes santos sem eira nem beira o espaço do curioso ou do teratológico: os santinhos são algo próprio da devoção fácil do povo” (CALAVIA 1996: 99). Se, como afirma Calavia (id.), os milagres, prodígios e devoções são temas atrativos para a mídia, quando quem faz milagres e prodígios e gera devoção é uma cantora de um gênero musical associado à sensualidade, o interesse é ainda maior.

c) Documentários e jornalismo de investigação

Neste grupo encontram-se os programas que procuram mostrar a “realidade” desde todos seus ângulos e, supõem-se, não distorcidos por qualquer interpretação, detendo-se nos detalhes que as notícias e as matérias, pressionadas pelas limitações de tempo de seus formatos, não podem abranger. Aqui classificamos o *Especial de Teleshov*, a transmissão sobre Gilda da *Serie Devociones* [Série Devoções] do canal Infinito e o capítulo de *Ser Urbano*, que analisarei na segunda parte deste capítulo. Se bem, pela estética, a presença diferenciada de apresentadores e o público ao qual estão orientados, são programas diferentes, o recurso de arquivo, o objetivo de “*investigar*”, no sentido de revelar o desconhecido ou o enganoso, e a aspiração de cobrir todas as facetas do evento, assemelha-os. Nenhum deles, porém, nem aquele que recorre à presença de um especialista, nem o que pretende submergir-se na experiência do outro,

¹⁶ *Crónica* habitualmente faz a cobertura de eventos (festividades, comemorações, peregrinações) da religiosidade popular, convertendo-se em um dos principais meios para a multiplicação e difusão dos santos populares, segundo Frigerio (2003). É, também, é o primeiro canal para o qual os fãs ligam quando procuram divulgar suas atividades.

oferecem uma explicação sociologicamente válida do fenômeno: em todos os casos, reforçam uma leitura preconcebida e afim à hegemônica sobre as práticas devocionais nos setores populares ou sobre o mundo da cumbia e recorrem a cenas emotivas para manter o interesse e a tensão no relato.

O primeiro desses programas foi um especial noturno do programa sobre variedades do mundo do espetáculo *Teleshow*, transmitido pelo Canal 13 em final de 1998.¹⁷ O programa começa apresentando a biografia de Gilda, ilustrada com fotos, imagens do bairro em que ela viveu e depoimentos de vizinhos, nos quais se destacavam os aspectos que, de menina, a tornavam excepcional: lia desde os 4 anos, tinha atitudes maduras para sua pouca idade e “*conheceu a dor desde pequena*”. Depois, somam-se os depoimentos de personagens do espetáculo tropical, dos fãs e de algumas pessoas que a conheceram em sua vida privada. O resto do *Especial* dividiu-se entre o acidente e a “*santidade*”. A voz em off do apresentador e de Toti Giménez relatam os detalhes, ao mesmo tempo em que é mostrada uma “simulação”, realizada com animação computadorizada, sobre como aconteceu o acidente. Antes do intervalo comercial, o apresentador sintetiza: “*Gilda tinha deixado de existir. Seus fãs já a consideravam uma santa*”. Logo depois começa a “investigação” sobre a “santidade” de Gilda. “*É Gilda uma santa ou não?*” “*Alguns dos surpreendentes casos que fizeram com que Gilda fosse considerada uma santa por muitas pessoas*” e aparece Gilda contando a anedota da menina que atribuía a ela a cura de sua mãe. Laureano, o menino que se curou de meningite, relata sua experiência e outros depoimentos similares¹⁸ são destacados por comentários do apresentador: “*Os casos de supostos milagres se sucediam um após outro*”; “*Santa ou simplesmente uma ilusão dos mais necessitados?*”, “*São essas curas e milagres amostras de uma verdadeira santa ou são somente resultado de uma poderosa*

¹⁷ A estética, o apresentador (Alejandro “Marley” Webbe, que foi a cara dos programas de variedades de grande audiência e prestígio) transmitindo desde um campo de golfe, como o enfoque do programa (destaca-se a questão dos milagres como hipotéticos, dá-se maior espaço à questão policial do acidente e o canal transmissor, o 13, que aponta para um segmento de audiência de classe média educada) definem as características peculiares desse documentário. Fragmentos do mesmo foram mostrados, posteriormente, nas transmissões vespertinas de *Teleshow*.

¹⁸ Os casos que são exibidos como exemplos dos “milagres” incluem uma mulher, de mais de 60 anos, que recuperou a visão, outra que sai da depressão porque escuta Gilda todo dia, uma cadela que se salvou “graças aos supostos poderes divinos de Gilda”, Laura Maresca, a presidenta do fã-clubê No es mi despedida, enumerando alguns dos casos que contados nas “centenas de cartas” enviadas, imagens de placas de agradecimento no túmulo e no santuário, entre outros.

fé?”; “A Igreja só pode explicar esses casos como uma necessidade de um grupo de pessoas que deseja acreditar”. As perguntas formuladas em tom hipotético e a citação da Igreja católica como voz legítima para falar de qualquer fenômeno religioso reproduzem uma definição da ordem hegemônica em que a saúde é questão de médicos, as necessidades não resolvidas pelo Estado geram respostas desesperadas, a Igreja Católica tem a potestade para julgar todas as questões do espírito e os fatos somente são “milagrosos” caso se deseje acreditar nisso.

Sem dúvida, de todos, o mais visto e o mais mencionado pelos nativos é “o documentário do Infinito”, que estreou na semana do quarto aniversário da morte de Gilda.¹⁹ O mesmo foi várias vezes transmitido pelo canal a cabo Infinito, mas também, ao menos duas vezes, pelo Canal 7 (canal do Estado e o único de sinal aberto que tem alcance em toda Argentina) e, em fragmentos, por programas de variedades em canais abertos. A transmissão começa com imagens de ex-votos no santuário e no túmulo e, logo, o locutor informa que, depois de sua morte, Gilda converteu-se “em uma santa a quem procurar e pedir por ajuda e milagres”. O documentário inclui uma breve biografia de Gilda, ilustrada com fotos, fragmentos de vídeos e imagens do santuário e do cemitério,²⁰ mas se concentra no que denomina o “mistério”, os presságios de sua morte, e o “mito”, seus milagres. Nesse sentido, sugere-se que a repentina modificação da letra de “No es mi despedida” e, inclusive, a própria estética do videoclipe dessa canção, que mostra uma Gilda angelical e termina com imagens de um céu com nuvens, “encerra um novo mistério”, afirmando que “a fita [que continha essa cumbia] ficou

¹⁹ Série “Devociones”, capítulo “Gilda”. Produção executiva: Sebastián Savino. Realização geral: Marcelo Dobal. Produção jornalística: Graciela Dobal. Roteiro Sebastián Savino e Marcelo Dobal. © Loha produções, 2000. O programa combina imagens de arquivo (fotos, videoclipes) e entrevistas, com uma narração em off. Diferentemente do *Especial de Teleshov* e de *Ser Urbano*, esse documentário incorpora a voz de um especialista, o sociólogo Pablo Di Leo, quem, em intervenções fragmentadas, colabora para definir Gilda como um caso mais de devoção popular: referindo-se aos fã-clubes como “grupos de culto”.

²⁰ O documentário, além disso, compara Gilda com Selena, a cantora mexicana assassinada em 1995 no Texas, assinalando que ambas faziam música popular, eram amadas por seu público e morreram jovens e tragicamente. E registra “o que os meios de comunicação chamaram Gildamania (...) [que] inclui uma homenagem em um teatro da Avenida Corrientes, um grupo de rock [imagens de Ataque 77 cantando *No me arrepiento de este Amor*], as torcidas nos campos de futebol [mostram a torcida de Huracán utilizando “Ámame suavcito” em um grito de guerra], a cobertura jornalística daqueles que sentem fé na santa bailantera, novos fã-clubes, sites de internet, merchandising e até um ranking de milagres.”

entre os restos do acidente” e foi encontrada casualmente.²¹ O espaço dedicado aos depoimentos é majoritário. Primeiro, aparece Elba,²² entrevistada junto ao túmulo, contando que pediu para curar-se de câncer sem ter que passar por uma cirurgia e que Gilda concedeu seu pedido. Depois, mostram ela entrando de joelhos e chorando diante de uma foto de Gilda no santuário. Em off, o locutor afirma “*Hoje seus fãs, transformados em crentes, continuam mandando mensagens para ela*” e, depois, uma sucessão de depoimentos de graças e milagres.²³ É nesse documentário, também, que aparece Silvia, definida como “*cantora e imitadora*”, vestindo a indumentária de *Corazón Valiente* na cozinha de sua casa. As imagens mostram-na emocionada, quase chorando, beijando a foto de Gilda em seu santuário doméstico e dando autógrafos no santuário. Enquanto, em off, Silvia conta sobre sua promessa e sobre o evento “*dos olhos de Gilda*” no espelho do banheiro, apresentam a transformação da Silvia de casa na Silvia que personifica Gilda, para terminar sobrepondo planos dos rostos de ambas as mulheres.

Seguindo o proposto por Jankowski (1991:292-294), as histórias documentais devem seguir, ao menos, seis considerações técnicas para obter um produto apropriado,²⁴ que as transmissões sobre Gilda também cumprem: 1) as matérias sobre cultos populares, quanto mais “bizarros” melhor, cobrem a necessidade de criar um interesse amplo, a nível nacional. 2) Cada um deles proporcionava um elemento inovador ou um novo enfoque sobre o tema: se o *Especial de Teleshov* mostrava a simulação computadorizada do acidente, o documentário do *Infinito* tinha Silvia e a voz de um especialista e *Ser Urbano*, “imagens inéditas” da vida privada de Gilda. 3) A

²¹ Essa fábula não foi mais do que uma estratégia de marketing da gravadora, que foi incluída, também, no videoclipe de “No es mi despedida”. Como vimos anteriormente, Toti guardava essa fita em sua casa.

²² Mencionamos Elba no capítulo 1, comparando sua promessa com a de Dorita.

²³ Entre as testemunhas encontra-se uma mulher que estava deixando seu cabelo como ex-voto por uma graça concedida a seu marido, uma devota que pedia pela saúde de sua filha e de sua irmã, um casal que rogava por seus filhos que tinham sido atropelados, o boxeador Dario Mattioni que pede a Gilda antes de cada luta, e a Eduardo, o ex-presidente do fã-club *Guardianes de Gilda*, contando detalhes das práticas realizadas em torno do túmulo.

²⁴ O autor também assinala as dificuldades técnicas que influenciam no conteúdo das histórias: os prazos curtos, a dificuldade de acesso ao grupo analisado, o escasso treinamento específico de alguns jornalistas, as limitações de tempo e espaço próprias do formato e os interesses profissionais e do negócio (JANKOWSKI 1999:294-296). Essas limitações também influem na elaboração dos documentários sobre Gilda, que não detalharemos aqui porque fogem dos objetivos deste capítulo.

ação do programa está sustentada em histórias “comoventes” e complementada, também, por pessoas emocionadas, pois, se “ação significa emoção” (id: 293), a presença de situações emotivas na história é requisito, independentemente delas serem representativas do fenômeno tratado ou não. 4) O ritmo do programa deve manter o interesse do espectador, portanto os depoimentos são cortados e intercalados com outras imagens e entrevistas; 5) A história deve ser clara para todos os segmentos de público, pelo qual os comentários de informantes e especialistas são reduzidos ao mínimo e simplificados ao que se considera, de antemão, as características principais do fenômeno; 6) Os informes tentam apresentar múltiplos aspectos do fenômeno: biografia, detalhes do acidente, depoimentos de graças concedidas, mas, ainda que se acrescentem novos detalhes ou apareçam outros protagonistas, em todos os casos, os aspectos retratados são os mesmos.

Os documentários, como as notícias, têm, em palavras de Ribeiro (2000: 35) “uma ancoragem factual” sobre o que se baseia tanto sua credibilidade quanto sua legitimidade mas, ao mesmo tempo, os fatos aparecem mediados por uma interpretação talvez muito mais forte do que no caso das notícias, pois se trata de um produto com roteiro e editado. Embora, diferentemente dos Novos Movimentos Religiosos e dos cultos afro-brasileiros, as devoções populares não sejam estigmatizadas, os diretores e roteiristas participam, como indica Frigerio (2000), de uma visão secularizada que considera determinados tipos de práticas religiosas como irracionais ou antimodernas.²⁵

d) Ficções

Formatados: Marcadores e numeração

A figura de Gilda tem uma ubiqüidade notável nas histórias de ficção transmitidas pela televisão na Argentina. Ainda atualmente, e cada vez mais, Gilda aparece como referência repetida para ilustrar os “costumes” dos setores populares: personagens de telenovelas²⁶ são fãs ou devotos de Gilda e sua imagem faz parte das

²⁵ Frigerio (1993, 1998, 2000) analisa o tratamento dado pela mídia às “seitas” e a forma como são apresentadas nos programas de ficção. Esse autor e, mais recentemente, Gallo (2005) mostram como se constrói um estereótipo negativo de cultos não-católicos (umbandismo, pentecostalismo, Novos Movimentos Religiosos) através da mídia.

²⁶ *Los Roldán* ou *Se dice amor*, telenovelas emitidas por Telefé em 2004 e 2005/2006, respectivamente. Anteriormente, a personagem protagonista da telenovela *Muñeca Brava*, transmitida por Telefé em 1998 e reprisada em 2003, também era fã de Gilda e viajou, dentro da trama, ao santuário.

decorações dos lares “pobres”. Como nas telenovelas brasileiras analisadas por Hamburguer (1998), as ficções argentinas apresentam um “repertório compartilhado” que sintoniza com os valores dominantes da sociedade argentina, que reforçam ao estabelecer conexões reconhecíveis com eventos reais. Segundo Frigerio (2000), as ficções são mais eficazes ao reforçar os supostos pré-teóricos de “senso comum”, sobre os quais são construídos, porque as interpretações que apresentam não são consideradas como tais: para o autor, a ficção é apresentada como apenas uma história, mas é a mesma história que aparece em outros produtos mediáticos e outras arenas no espaço público, o que termina reforçando determinadas rotulagens e valores. No caso de Gilda, colabora para cristalizá-la em termos de uma “santa” para os pobres. Ao mesmo tempo, alguns elementos da ficção são integrados à “realidade” através de produtos objetivistas (matérias em revistas ou programas de TV), construindo uma continuidade entre uma e outra, que deve ser coerente: a atriz Natalia Oreiro afirmava que admirava Gilda “*desde antes*”, em uma matéria publicada no momento em que a novela que protagonizava mostrava sua personagem visitando o santuário (GRANDONI, 1999: s/f), criando, assim, uma continuidade entre a vida real e a ficção, que colabora para sustentar uma determinada definição do status de Gilda.

A insistência em um mesmo tipo de aproximação reforça a fixação de Gilda em termos de santa. As tentativas de alguns de seus protagonistas para modificar essa definição no interior dos conteúdos mediáticos, são em vão: em todas as oportunidades em que Claudio teve espaço para explicar em que consistia o fã-clube que ele preside, minimizando a importância dos milagres, foi excluído, total ou parcialmente, da publicação. No entanto, as definições do status de Gilda, os estereótipos positivos e negativos veiculados pela mídia são reintegrados, na experiência nativa, em termos de contra-discurso (MONTENEGRO, 2002: 67), em dois níveis: 1) como audiência, nas práticas cotidianas, os conteúdos dos diferentes produtos mediáticos que dizem respeito a Gilda são assimilados em função de horizontes específicos e do vínculo peculiar que estabelecem com a cantora, das próprias práticas de sacralização e 2) como protagonistas das notícias, na geração de estratégias para os futuros encontros que permitam introduzir, mais eficazmente, modificações ao discurso dominante. Parte importante das práticas de sacralização e das disputas sobre as definições do status de Gilda é realizada a partir e/ou através dessas idas e voltas entre a mídia e os nativos.

II- Protagonistas e audiência

Os nativos têm uma relação ambígua com a mídia. Por um lado, sabem-se objeto de notícia, interessantes para “*ter rating*” [ter Ibope] e “*vender*” em função de sua relação com Gilda e reclamam de serem *usados* para fabricar uma notícia ou um escândalo mediático, queixam-se de que suas opiniões são cortadas ou censuradas quando dizem algo que foge ao que a mídia deseja publicar. Por outro, reconhecem aos meios de comunicação um papel insubstituível para conseguir o objetivo de manter viva a memória da cantora no espaço público e tendem a oferecer aquilo que sabem que a mídia espera deles. Nesse sentido, tal como propõem Auyero e Grimson (1997:90), nos setores populares em Buenos Aires, há uma relação instrumental com os jornalistas e com a mídia em geral, uma vez que esses “são parte da realidade diária, não só porque o receptor de televisão esteja ligado boa parte do dia, mas porque se constituem como instituições da vida cotidiana enquanto canal –potencial—de acesso ao espaço público”. Como veremos, os nativos não são apenas uma audiência ativa e crítica dos produtos mediáticos que incluem Gilda como tópico, mas também seus protagonistas.

A seguir me proponho retomar o que foi desenvolvido nos capítulos anteriores, a partir da análise das produções de uma matéria jornalística, de uma telenovela e de um documentário, dando conta de como a presença da mídia funciona como um disparador das diversas definições do status de Gilda e dos diversos laços que com ela se estabelecem.

a) *La Nación Revista*

A entrevista que daria corpo a parte uma matéria sobre religiosidade popular aparecida na revista dominical do jornal *La Nación* foi realizada na quarta-feira posterior à celebração do aniversário de Gilda, no mês de outubro de 2003. Por esse motivo, os fãs dispuseram na parede contígua ao túmulo grande parte dos cartazes com que haviam decorado o lugar, alguns dias antes, e Claudio estendeu, na entrada da

Formatados: Marcadores e numeração

galeria 24, a bandeira gigante. Sabiam que a matéria não seria apenas para falar de Gilda, mas ainda assim compareceram em um dia não habitual, colaram os pôsteres, levaram as bandeiras para que fossem fotografadas e responderam a todas as perguntas que lhes foram formuladas. Um fotógrafo captou a bandeira gigante de vários ângulos e agrupou as pessoas ora perto do túmulo, ora junto aos pôsteres para retratá-los. Marcelo, Laura e Silvia contaram sobre as promessas realizadas e os favores mais significativos que Gilda concedeu para eles. Claudio, Cacho, Nelson, Chuck e Melina insistiram em reforçar suas práticas como fãs, respondendo que sim, que também solicitavam graças, mas que isso não era “*o importante*”. A jornalista, autora da matéria, conversou brevemente com todos, gravando as conversas em um pequeno aparelho que mantinha longe da vista. Quando começava a despedir-se, Claudio reclamou de não ter sido entrevistado “*falta a entrevista com o presidente do fã-clube!*”. A mulher mostrou o gravador, que escondia embaixo de um de seus braços, e disse que já havia registrado a conversa informal que haviam tido antes. “*Você me fez uma câmera escondida, ainda bem que não falei nada!*” brincou Claudio antes de insistir que tinha mais coisas para contar e forçar a jornalista a gravar suas explicações sobre as atividades do fã-clube: “*queremos fazer uma fundação e também queremos doar alimentos, eu sempre quero doar para Casa Cuna...*” Antes de ir embora, a jornalista pediu a Silvia que cantasse e que posasse para as fotos. No começo, Silvia recusou, tímida. Mas depois, pegou um desodorante na sua bolsa, que fez as vezes de microfone, e, no meio de uma roda montada pelo fotógrafo, cantou “No me arrepiento de este amor”.

A matéria, que foi capa da revista em 7 de dezembro de 2003 e cujo objetivo era dar conta de “*crenças afastadas das religiões tradicionais (...) em uma sociedade sem certezas*” (GUERRIERO, 2003: 28) apresenta, em suas páginas, exemplos de tais “*crenças*” que incluem a Virgem Desatanós, as igrejas evangélicas, o Movimento de Renovação Carismática e “*os cultos*” ao Frente Vital, a São La Muerte e a Gilda. Diferentemente do sacerdote da paróquia da Virgem Desatanós, cuja foto ocupa uma página inteira na abertura da matéria, de Perla, a zeladora do altar de São La Muerte e da mãe do Frente Vital, cujas fotografias ocupam, no mínimo, a terceira parte de uma página, para ilustrar o “*culto de Gilda*” houve apenas uma imagem de 10x5 centímetros, ao lado de uma do mesmo tamanho de um momento de sanação em uma missa

Carismática. Na foto aparece Silvia, cantando com um pôster de Gilda atrás dela e, mais longe, imprecisos, Cacho, Marcelo e sua mãe.

O breve espaço dedicado a Gilda dentro da matéria divide-se em uma primeira metade, na qual se menciona a presença dos fãs no cemitério e Marcelo, cuja saúde melhorou graças a Gilda, e a metade restante, ocupada por Silvia, descrita como “*um clone muito voluntário*” de Gilda, sua promessa e a descrição de sua interpretação de “*No me arrepiento de este amor*” frente aos fãs.

A publicação provocou reações diversas. Silvia interpretou como um sinal, pois a matéria foi publicada em um dia 7 e era dado a ela um grande destaque. Marcelo estava feliz de haver sido mencionado e o resto dos fãs mostraram-se descontentes. Chuck queixou-se porque o espaço dedicado a Gilda era menor e ele havia pensado que a dimensão da posta em cena e o esforço de ir ao cemitério em um dia fora da rotina deveriam ter sido reconhecidos com mais destaque na matéria. E concluiu que, como “*sempre acontece a mesma coisa*”, a única saída era não oferecer mais matérias à mídia. Claudio, apesar da sua desilusão, não concordou:

“se você não oferece matérias você não existe mais. Se nós não fazemos barulho, não se fala mais nela” e completou: “você viu que hoje veio um monte de pessoas pela primeira vez? Isso é pela novela²⁷ ou pela matéria, porque vêem ela e se lembram... Se não vêem, não vem ninguém...”

A matéria tinha como objetivo analisar cultos religiosos e devoções populares: tal vez por esse motivo não concedeu qualquer atenção para os fãs enquanto fenômeno social. No entanto, a omissão se reitera nos restantes produtos. De um modo semelhante ao que acontece com o cantor de quartetos Rodrigo, e a diferença do tratamento que recebe Gardel (cf. CAROZZI 2004: 17-18), Gilda raramente é considerada um ídolo e, portanto, aqueles que se identificam como fãs e investem em práticas alheias aos rituais de índole religiosa, são ignorados. Uma vez consolidada, na mídia, uma imagem de Gilda milagreira, dificilmente aparecerá um produto que relativize ou coloque em questão essa classificação.

²⁷ Refere-se à reprise de *Muñeca Brava* que estavam passando naquele momento por Telefé.

b) *Los Roldán*

Formatados: Marcadores e numeração

Durante 2004, foi transmitido por Telefé, a novela *Los Roldán*²⁸ que retratava as peripécias de uma família de classe popular, cujo pai assume inesperadamente a presidência de uma importante empresa, e se muda para o bairro mais aristocrático de Buenos Aires. A história avançava pela chave do humor de costumes e definia-se entre os elementos que caracterizavam o mundo popular, a cumbia, o futebol e a devoção aos santos.²⁹ A imagem de Gilda apareceu repetidamente em cenários e figurino como tópico de discussão das personagens, na abertura do programa³⁰, e suas cumbias, na trilha sonora. A ênfase dessa presença não esteve colocada na “santidade” de Gilda: o único momento em que, na novela, houve uma menção explícita a seus “*milagres*” foi no mês de agosto, na época em que foi transmitido o programa sobre Gilda em Ser Urbano. Durante duas semanas, Chichita, uma das personagens da história, realizou sua idéia de fazer um documentário sobre Gilda para aumentar o ibope do programa de televisão que conduzia.

Na novela, a figura da cantora esteve ligada ao papel de protagonista interpretado pela atriz Claribel Medina, “*la Yoli*”, que cantou cumbias de Gilda, usou camisetas com seu rosto e seu quarto era decorado com quatro imagens da cantora: um pôster de “*Corazón Valiente*”, outro de “*No es mi despedida*” e duas fotos menores, uma de seu rosto, afixado na porta, e a última sobre uma mesinha de cabeceira, ao lado de um Sagrado Coração.

²⁸ A novela era um produto de *Ideas del Sur*, empresa que produz vários programas para televisão, entre eles Ser Urbano, e cujo gerente, Sebastián Ortega, foi o principal impulsor do projeto do filme de Gilda. *Los Roldán*, estreado em 2 de fevereiro de 2004, foi transmitido de segundas a sextas de 21 a 22hs, por Telefé e, devido a seu sucesso, teve uma segunda temporada, pelo Canal 9, em 2005.

²⁹ A história era construída a partir dos desencontros de *Los Roldán*, a família “pobre, mas honrada”, no mundo das classes altas. As situações humorísticas, e também as dramáticas, eram elaboradas a partir dos estereótipos de “ser pobre” (mal gosto, paixão pelo futebol, valorização da família, os amigos e o bairro como núcleos afetivos fundamentais, modo de falar que se afasta da norma culta, práticas de devoção popular) e de “ser rico” (gosto refinado, superficialidade nas relações interpessoais, cobiça, ambição desmedida).

³⁰ A abertura mostrava a mudança de *Los Roldán* para sua nova e aristocrática casa: entre os objetos que estavam sendo trasladados à nova moradia, um plano mostra claramente um quadro do Sagrado Coração e outro de Gilda.

Posto que se tratava de um dos programas mais vistos da televisão argentina naquele momento,³¹ Claudio avaliou que a presença de Gilda em *Los Roldán* teria, como efeito benéfico, uma maior afluência de público ao cemitério, pois ao vê-la na televisão “*as pessoas se lembram dela e vêm*”. Para reforçar essa presença, Claudio teve a idéia de ir até a produtora *Ideas del Sur*, onde parte do programa era gravado, para conversar com a protagonista “*e ver se era possível fazer algo*”. Depois de esperar um tempo na porta, após serem identificados como fãs de Gilda, Claribel Medina saiu para conversar com eles. Claudio apresentou-se como presidente do fã-club e perguntou (quase a increpou) sobre qual era o sentido dela cantar as canções de Gilda no programa e de aparecer suas fotos e pôsteres no cenário. A atriz explicou que “*Hilda [personagem interpretada por Lola Berthet] e eu somos fãs de Gilda*”, enquanto folhava a pasta de fotos de Laura e recebia, como empréstimo, duas das bandeiras do fã-club, que ela pediu para pôr no cenário.

Claudio estava feliz pelo encontro, por ser reconhecido como fã e porque as bandeiras apareceriam no programa e possivelmente eles também, pois uma assistente da atriz havia prometido chamá-los caso pudessem ser incluídos em alguma cena em que Yoli cantasse em público. “*Este é o ano do fã-club!*” anunciou:

“porque primeiro aquilo de Ser Urbano e agora isto do programa... todo mundo vai saber do fã-club! Porque se você não sai na tevê, ninguém sabe que nós estamos sempre aí, ninguém vê... mas agora, todos vão saber do fã-club”.

Havia algo, porém, que estragava sua alegria, e era a possível reação que Silvia teria ao saber disso tudo. Claudio supunha que ela ia pensar que “*agora estamos apoiando Claribel Medina*”³² e, de fato, a relação entre ele e Silvia esfriou notavelmente a partir desse evento. Se para um era importante tratar de participar, de algum modo, na ficção “*para que se lembrem [de Gilda] Viu a quantidade de pessoas que está indo*

³¹ O programa teve uma média de 32 pontos de *rating* (cf. www.lanacion.com.ar/644697, visitado em 17/10/04). Segundo o Ibope, um ponto representa 1 % da região a considerar. A partir dos dados populacionais de 2006 e considerando que o total de lares da Capital e da Gran Buenos Aires, 1 ponto de ibope corresponde a 31.821 lares. A partir do total de indivíduos na mesma área, 1 ponto de ibope equivale a 100.524 indivíduos. (<http://www.ibope.com.ar/faq/tvgba.htm#14>)

³² Essa não foi a única visita dos fãs à atriz: algumas semanas mais tarde, voltaram levando cartazes, santinhos e uma camiseta com o rosto de Gilda que “Yoli” apareceu durante uma semana inteira na tela. Claudio visitou a produtora algumas vezes e, em meados de agosto, organizou “*uma passeata*” de fãs que marcharam desde o cemitério e estenderam a bandeira gigante em frente a *Ideas del Sur*, interrompendo o trânsito da rua onde se encontra a produtora, para chamar sua atenção e pedir para aparecer na novela.

agora ao cemitério? É por isso, pelo que passam em Los Roldán!”, para a outra era um tipo de traição baseado no interesse egoísta dos que apoiavam quem tivesse algo para oferecer: estiveram com ela para a confecção da bandeira gigante, estão com Claribel Medina porque oferece acesso à televisão. Claudío, por sua parte, não negava que se aproximava da atriz para dar visibilidade a Gilda, pois isso era necessário para manter sua memória e uma determinada definição de seu status –lembramos que no programa não se enfatizavam os aspectos “religiosos”—e que essa era a função do fã-clube: “temos que aproveitar a oportunidade... isto acontece este ano, se não aproveitamos agora, quando vamos ter uma oportunidade assim, de mostrar as coisas de Gilda, que apareça a bandeira na tevê...”.

Silvia, ofendida, alegava que com sua atitude os fãs demonstravam não entender os sinais que indicavam ela como a única e legítima sucessora de Gilda, lugar que estava sendo usurpado por Claribel Medina. Os temores de Silvia pareceram confirmar-se quando a atriz gravou “Corazón Valiente” no CD com a música da novela e, posteriormente, apresentou-se cantando cumbias de Gilda no programa de Susana Giménez.³³

c) *Ser Urbano*

Formatados: Marcadores e numeração

Ser Urbano foi transmitido, uma vez por semana em horário noturno, em 2003 e 2004. Com duração total de uma hora, dividia-se em dois segmentos, cada um dos quais contava uma história. O lema do programa era “*Nós não mostramos a realidade, a vivemos*”³⁴ e a presença do apresentador/entrevistador na tela, os closes de seus gestos e reações, o detalhe de seus olhos em determinado momento de um relato buscavam dar conta dessa vivência. O que se enfatizava não era a câmera anônima, a pretendida neutralidade da pura imagem do outro, mas o diálogo, a “interação humana”, o

³³ Alguns programas vespertinos sobre o mundo do espetáculo transmitiram matérias nas quais Claribel Medina comentava sobre sua personagem e sua interpretação de cumbias de Gilda. Um deles, inclusive, capturou imagens dos fãs estendendo a bandeira gigante em frente à produtora enquanto faziam uma entrevista à atriz.

³⁴ Todas as descrições do programa que cito entre aspas e em itálico foram extraídas de seu *web site*: <http://www.terra.com.ar/canales/serurbano/programa.shtml> (visitado em 10/3/04).

converter-se em parte da história. O programa procurava “*personagens, histórias de vida, lugares que passam ao nosso lado e que na pressa de todos os dias não nos detemos para olhar*” e quem se detém é o apresentador, o ator Gastón Pauls,

“*para descobrir essas realidades. Não como observadores externos, mas como testemunhas, compartilhando as experiências de cada uma das pessoas que as vivenciam, transformando-as em "personagens" e compartilhando suas vidas para que a partir disso possamos conhecer o mundo que os rodeia.*”

Os temas abordados no programa –definidos como “*situações desesperadoras, emotivas, alegres, tenras, dolorosas, de superação pessoal e também injustas*” – incluíram um par de transmissões sobre a vida nas cadeias, o consumo de drogas, a vida das prostitutas ou dos travestis, as pessoas que obtinham seu sustento do lixo, uma noite na Emergência de um hospital público e também matérias sobre o amor entre pessoas deficientes e o fervor que desperta o cantor *cuartetero* Carlos “la Mona” Jiménez. O programa, que ganhou alguns prêmios em âmbito nacional, apesar do horário em que era transmitido –em 2003, de 23 a 24hs e em 2004, meia hora mais tarde– tinha um nível elevado de audiência.³⁵

Dois dos produtores de *Ser Urbano* –Clara, de 24 e Luis,³⁶ de 32 anos– reuniram-se algumas vezes, durante pouco mais de um mês, com fãs e devotos de Gilda, para juntar material suficiente para “*o melhor programa sobre Gilda que tenha sido feito*”. Conversaram com Jorge Torres no cemitério, visitaram Silvia na sua casa, entrevistaram Toti Giménez e falaram por telefone com Omar Bianchi, acompanharam o grupo de fãs que visitou *Pasión de Sábado* e anotaram as histórias do grupo de pessoas que Claudio se encarregou de reunir para eles, em Chacarita. Pude participar da maioria dessas reuniões e entrevistas, observando como iam construindo o diálogo entre “a mídia” (representada pelos produtores) e os protagonistas do “fenômeno”, as expectativas encontradas, a consciência que os nativos tinham sobre o olhar da mídia e da audiência (“*o povo*”).

Um dos principais motivos de mal-estar, durante a preparação do programa, para Claudio (como porta-voz dos fãs) e para os produtores (interessados em retratar um

³⁵ O programa tinha 24,5 pontos de ibope (cf. <http://www.clarin.com/diario/2004/08/18/um/m-815682.htm>).

³⁶ Os nomes dos produtores foram trocados, para preservar seu anonimato.

“fenômeno social”) era a pequena capacidade de convocatória que parecia gerar Gilda entre seus protagonistas. Apenas para conversar com as pessoas que costumam visitar o túmulo, foram organizadas três reuniões. Na primeira, em um sábado muito chuvoso, tinham comparecido apenas três dos membros de No me arrepiento, dois dos quais decidiram ir embora depois de esperar quase uma hora pelos produtores, portanto, quando eles chegaram, apenas encontraram Claudio e eu. A decepção do par foi evidente. Claudio prometeu uma participação maior, uma “*passeeata*” para a visita dos fãs ao programa *Pasión de Sábado*, mas só foram oito pessoas. Aquele dia, Claudio, visivelmente nervoso e contendo o choro, ficou um longo período diante do túmulo, conversando com Gilda, enquanto esperávamos Luis e Clara. Laura interpretava o número reduzido de presentes como vontade de Gilda, argumentando que ali estava o grupo mais fiel e que seguramente “*la flaca*” queria que no programa só fossem “*os que estamos sempre*”. Claudio manifestava sua raiva com aqueles que não tinham ido “*porque hoje não têm câmeras, mas você vai ver como aparecem todos no dia que venham filmar*” e preocupou-se com o que iriam pensar Clara e Luis, aos quais tinha prometido uma presença quase multitudinária: “*se vêem isto terminamos por afundar Gilda*”, sentenciou, sabendo que a escassa presença de fãs poderia fazer com que os produtores não achassem importante o tema e renunciassem a fazer o programa.³⁷

Mas, ao mesmo tempo, Claudio era consciente de deter um poder de negociação importante, que o levou a obter da produção do programa um ônibus para levar os fãs ao santuário. Para consegui-lo, o próprio Claudio admite ter usado as ferramentas adquiridas “*na política*”: “*isso é assim: se você me dá, eu dou a você. E se eu dou a você, você tem que dar algo para mim*”. Já na primeira reunião com os produtores, levou a conversação de tal forma que conseguiu comprometê-los para que encontrassem uma forma de conseguir transporte gratuito até o santuário. Dias mais tarde, Luis comentou sobre as dificuldades que a produção estava tendo para conseguir um ônibus e sugeriu que a alternativa era que apenas um pequeno grupo de fãs viajasse na Kombi da produção. Claudio, ofendido, disse que essa não era uma opção válida, pois, para conseguir reunir às pessoas para serem entrevistadas, estava prometendo a viagem e não

³⁷ No entanto, alguns minutos antes de partir, Luis e Clara chegaram e mostraram-se decepcionados quando Claudio confirmou que o grupo aí reunido eram “*todos*” os que se apresentariam na transmissão de *Pasión de Sábado*.

poderia decepcioná-las viajando só ele. Esse dia, depois de despedir-se de Luis e Clara, bravo, Claudio prometeu que se o programa, que na sua opinião tinha dinheiro e ia ganhar dinheiro com a história de Gilda, não facilitava o transporte para poder viajarem ao santuário, ele impediria a filmagem em Chacarita: *“Não deixo eles entrarem. Faça uma baderna e estrago o programa, porque se não filmam aqui, no túmulo dela, não há programa! Então é melhor conseguirem o ônibus!”*. O uso instrumental da mídia, vemos, não se limita ao nível simbólico.

Em cada uma das reuniões, os produtores insistiram em procurar depoimentos “reais” de milagres concedidos por Gilda: *“Aqui, dentro do fã-clubes tem alguém que se interesse mais pelos milagres do que pela música? Que venha aqui só pelos milagres? Porque vocês estão aqui pela música...”* –deu por certo Luis. Claudio disse que estava ali “pela música” e que existiam pessoas que estavam “pelas duas coisas”, mas que ele também pedia ajuda a Gilda. Mas Luis procurava outra coisa, queria uma história de *“algum milagre grande, não uma promessa ou algo assim, alguém que tenha se curado de algo ou que tenha conseguido trabalho...”* Claudio mencionou Jorge Torres, que tinha conseguido trabalho depois de um longo período de desemprego, e Dorita, que tinha se curado do câncer. Luis interrompeu para lembrar que eles queriam histórias “de verdade”, que os depoimentos fossem “reais”, que não fossem “mentiras” de alguém que apenas quisesse aparecer na tv: *“que se possa comprovar”*. Claudio, desconfortável, respondeu que os casos que ele relatava eram “de verdade” e, para dar crédito a suas palavras, comentou que na sua casa guardava duas sacolas grandes com cartas e ex-votos que devia levar ao santuário: *“quando as pessoas deixam as cartas, aí não há câmeras”*. Novamente, Luis esgrime a necessidade de provas, de demonstrações positivas para aceitar como “milagre” um evento assim considerado por um devoto e inclui-lo no programa.

Em todas as reuniões com Luis e Clara, Claudio tenta intervir na orientação de que o programa estava ganhando, introduzindo outras variáveis dentro do leque de interesse dos produtores:

“As pessoas agora vão falar dos milagres... e está bem, mas não é isso só... Gilda atrai você e toca o seu coração... Ela sozinha atrai você com a imagem dela, a imagem dela toca o seu coração, não por um milagre, pela imagem dela!”

No entanto, não é só no roteiro ou na edição final que Gilda foi definida como santa, mas a própria busca do material estava orientada por considerações prévias, e próprias, de que era o relevante, o interessante e o comercialmente benéfico para realizar o programa.

Apesar de ter sido convidada em todas as reuniões que Claudio tinha organizado no cemitério para falar com Clara e Luis, Silvia foi entrevistada em sua casa. Esperou gerar interesse suficiente para que fossem eles que se aproximassem para propor uma entrevista e, quando finalmente ligaram, congratulou-se por “*não parecer uma desesperada pelas câmeras*”, sabendo que teria o tempo da dupla com exclusividade, pois ela queria ter “*toda a atenção concentrada e se há alguém que começa a conversar do lado, é como se perdesse o que a gente fala*”. Tinham combinado ir na casa de Silvia em uma quinta às duas da tarde. Quando cheguei, encontrei a casa bem mais arrumada do que habitualmente. Silvia tinha transladado a foto de Gilda, que ocupa o altar de seu dormitório, para a sala e tinha colocado a mesma em um armário contíguo à porta de entrada, espaço que geralmente ocupam uma série de elementos de uso diário. Explicou-me que era para “*não ter que mostrar a eles toda a casa*” e que vissem seu santuário sem necessidade de entrar no dormitório. No entanto, as imagens da virgem, os santinhos, a garrafa com água benta e o prato com as velas ficaram no quarto.

Durante a entrevista, Silvia contou para eles sobre sua promessa, os vaivéns do julgamento, suas tentativas de gravar o disco e mostrou as duas pastas com suas fotos e recortes. Explicou que sua promessa só estaria completa quando deixasse seu CD no santuário e anunciou que, na viagem, usaria “*a roupa de show de Gilda*” –uma minissaia preta e um top de vinil vermelho. Clara e Luis escutavam e consentiam, sem interromper. Em um determinado momento, Luis perguntou se conheciam alguém que tivesse alcançado

“o maior milagre, o mais impressionante... porque alguns me contaram que conseguiram trabalho por Gilda, mas isso não é tão... sei lá... –Claudio lembrou a história de Jorge Torres, mas Luis não se mostrou satisfeito com essa opção— Sim, bom, claro... mas isso você não tem como provar... você conseguiu trabalho e se quiser dizer que foi Gilda... [é coisa sua] Eu me referia a algo de saúde, por exemplo, que você possa provar. Que seja algo que emocione...”

Luis procura “*milagres*” definidos segundo o cânone católico, pela excepcionalidade e pela objetividade positiva: devem ser extraordinários e devem ser comprovados. A primeira das características assegura uma história interessante e emocionante para a tela. A segunda, é requisito para preservar o ancoragem factual, a credibilidade e a legitimidade do documentário. Em contrapartida, para Luis, aqueles que atribuem “porque querem” os benefícios mais ordinários, conseguidos pelo que ele considera a combinação do esforço individual e do contexto sócio-econômico, pelos saberes da ciência ou, ainda, pelos caprichos do destino, não são mais do que “crentes ingênuos, hábeis manipuladores ou cínicos que iludem a si próprios” (LATOURET 2002:23).

Silvia, então, interrompe e comenta que ela conhece “*um caso*” que possivelmente se adequaria a suas necessidades, pois se tratava de “*uma história emocionante*”. No Natal de 2000, ela cantava em um restaurante do bairro Parque Patricios e ali conheceu Mirta e seu filho Roberto, que sofria de esclerose múltipla. Aquela noite, Mirta contou a Silvia que os médicos haviam desenganado o jovem, que naquele momento tinha 18 anos:

“ela se emociona, quer tirar fotos minhas... A mulher se aproxima de mim e me fala do filho e me apresenta ele... e me diz que pediu a Gilda, quando ele esteve mal, em terapia, e o rapaz melhorou. E a música de Gilda fascinava o rapaz, gostava muito e acreditava em Gilda. Então ele, com o passar do tempo, melhorou um pouquinho, não muito porque sua doença é algo terrível...” Silvia advertiu que o jovem podia chegar a estar internado e que “*ele anda em cadeira de rodas ... por isso vão ter que ir filmar ele em casa, porque, imagine, ele não pode subir a escada até o túmulo de Gilda*”,

e deu o número de telefone.

Quando os produtores foram embora, Claudio comentou sobre a insistência nos milagres que os produtores procuravam para pôr no programa e sobre o desgaste que lhe causava a pressão que impunham para conseguir um testemunho, pedindo para que intercedessem por eles para que os familiares de Gilda aparecessem diante das câmeras ou para que algumas pessoas contassem publicamente o que Cláudio considerava intimidades. Ele opinou que não iam encontrar ninguém que falasse publicamente sobre isso: “*porque são coisas pessoais... eu posso falar para você que peço a Gilda e que Gilda cumpre as coisas que peço, mas não vou contar outras coisas para sair na*

televisão... têm coisas que eu não vou contar..”, logo depois, já sem a presença dos produtores, relata detalhadamente como Gilda “o resgatou”.

Três dias antes da gravação do programa, Luis e Clara reuniram um pequeno grupo de fãs para explicar como seria a gravação do programa: “*Ser Urbano é como um conto, você conta uma história*”, que começaria no sábado pela noite, com Gastón Pauls caminhando perto da estação de trem de Constitución.

“Ele escuta uma canção de Gilda e entraria no Kuky Discos. Aí se encontra com Toti e este conta sobre Gilda, enquanto caminham por Constitución. Daí Gastón faz uma reflexão e decide ir ao cemitério... e vem aqui, chega aqui e encontra você –Luis dirige-se a Claudio— juntando as cartas. E aí você conta a história, tudo e fala ‘você me pegou bem na hora, porque estamos indo ao santuário, quer vir?’”

Luis insiste em explicar a Claudio por que ele devia pedir às pessoas que em nenhum momento, durante a gravação, mencionassem que a viagem havia sido financiada pelo programa:

“Fica como se você já tivesse a viagem programada, que já está saindo... como se tivesse sido pego por acaso... E ninguém pode dizer ‘cara, obrigado pelo ônibus!’ porque se supõe que isso já estava organizado, não que a gente deu o ônibus!’ Porque isso [que a produção pagasse a viagem] saiu porque era necessário ir ao santuário sim ou sim e bom, vocês não podiam... mas não têm que ficar como se a viagem fosse organizada por Ser Urbano...”

“Fazer de conta” parece ser a lógica que dá forma ao programa. Embora não seja Gastón Pauls quem tem os encontros prévios com as pessoas, às quais conhece no dia de gravação, sua participação -o que faz, o que diz, o que pergunta -está previamente estabelecida por um roteiro elaborado por pessoas que também não tiveram qualquer contato com os nativos. Ao trabalho mais “jornalístico” dos produtores que vão atrás da “informação”, entrevistam as pessoas e as acompanham em algumas de suas atividades, se superpõe a necessidade dos roteiristas de criar uma história interessante e entretida. Mais do que uma tentativa de mostrar uma realidade, ou de “vivê-la”, como é o objetivo de *Ser Urbano*, constrói-se um relato que privilegia a aproximação a um Outro

exotizado pelo próprio roteiro: é aqui que radica o componente de entretenimento do programa.³⁸

A gravação do documentário foi realizada em 14 de março. Claudio havia reunido todos às dez da manhã, mas alguns esperavam desde as sete. Dos Torres, apenas 2 dos filhos não foram: estavam felizes, pois, até esse dia, nunca haviam podido ir “*em família*”, já que resultava muito caro para eles. Noel estava radiante, com seu vestido de debutante protegido com uma capa de plástico, preparado para ser deixado como ex-voto. Jorge havia confeccionado uma “*moldura*” de quase um metro e meio de altura, que levava envolvida em papel madeira e que só seria desembulhado dentro do santuário: “*a primeira que tem que ver é a patroa*”. Claudio ia e vinha, conversando com todos, enquanto sua filha corria e brincava de esconde-esconde com as filhas mais novas dos Torres. Dorita, usando seu vestido de *promesera*, viajava com seu marido. Laura retocava sua maquiagem e Javier, que estava com seus pais, brincava com Mónica, uma jovem alta e esbelta que tinha tatuado o rosto de Gilda na altura dos rins. Rosa Toloza estava com seu marido. Marcelo e sua mãe aguardavam desde antes da abertura do cemitério. Gabriela ia com Gilda, sua filha de cinco anos. Silvia, vestida com a minissaia e o top vermelho de vinil, viajava com Carlos. Alguns dos fãs, membros de *No me Arrepiento*, de *Guardianes* e de *Un Amor Verdadero* conversavam animadamente enquanto tomavam mate e esperavam a hora da saída.

À medida que a hora avançava, as pessoas começaram a inquietarem-se. Luis havia dito a Claudio que gravariam no cemitério por volta das 11 da manhã e, pouco depois do meio-dia, alguns começaram a impacientarem-se, mais pelo tempo que passariam no santuário, que ia diminuindo à medida que a gravação atrasava, do que pela demora em si. A equipe de *Ser Urbano* chegou pouco depois da uma da tarde e, enquanto filmavam Gastón Pauls caminhando pelo cemitério, Luis e Clara pediram a todos que subissem no ônibus. Uma antiga fã de Gilda, Andrea Maza –sobrinha do dono do santuário, que conheceu Gilda quando ainda estava viva—chegou, junto com duas amigas, com a produção, e ficou esperando em um lado. Clara explicou que elas também seriam entrevistadas por Pauls no túmulo, “*como se fossem ao túmulo, sem*

³⁸ Bucci (2004 b) dá conta de como, na atualidade, entretenimento e relato jornalístico confundem-se de modo sistêmico na mídia.

saber de nada”, porque não podiam viajar esse dia. Todos foram subindo no micro, alguns com certa resistência, pois queriam observar a filmagem. Pedi permissão para ficar detrás das câmeras e, obedecendo a indicação de outro produtor, esperei junto a Andrea e suas amigas no segundo andar, até que indicassem para descer para gravar sua participação. Somente quando Gastón Pauls aproximou-se do túmulo e pôs-se a falar com Claudio, nos foi permitido descer e ficar detrás das câmeras.³⁹ Enquanto Claudio e o ator conversavam, Luis foi avisar a Andrea Maza que em alguns minutos deveria entrar: *“entre, e faça de conta que é um dia qualquer que você veio ao cemitério, que não sabia nada da viagem nem nada... faça como se você fosse saudar a Gilda e aí Gastón pergunta...”* o técnico de som colocou um microfone dentro da roupa de Andrea, após checá-lo, opinou que não estava bom e propôs que melhor era usar um microfone externo. Logo mandaram que ela entrasse para que Pauls conversasse com ela. Na breve entrevista, Andrea mencionou que, na época do acidente, Gilda estava pensando em deixar a música e que, por isso, havia escrito *“No es mi despedida”*. Claudio, que permanecia ao lado, interrompeu para dizer que todos sabiam que essa canção Gilda havia escrito para um fã da Bolívia, mas Andrea insistiu em sua versão. Pauls interveio, lembrando que deviam partir para o santuário, e as câmeras seguiram o ator até o ônibus. Claudio ficou um pouco para trás para pedir a Luis que não incluíssem, no programa, as afirmações de Andrea. O produtor tranqüilizou-o, dizendo-lhe que seguramente isso não seria incluído, porque não tinham como provar, já que ninguém mais havia mencionado essa versão.

Dentro do ônibus, e durante a hora e meia que demorou a viagem, Pauls saudou a todos, conversou com a maioria e entrevistou poucos: Roberto e sua mãe, Silvia e Dorita, cada um teve tempo suficiente para relatar suas histórias, sempre seguidos por duas câmeras, uma para captar o entrevistado e a outra que filmava o ator.

Chegando ao santuário, as câmeras seguiram os passos do apresentador, que entrou empurrando a cadeira de rodas de Roberto. No lugar, que havia sido especialmente acondicionado para o programa, umas trinta pessoas esperavam a

³⁹ Sem cortes, gravaram a conversação de Claudio e Gastón Pauls, este perguntava a Cláudio no que trabalhava, como fazia para conciliar sua presença no cemitério com as partidas de San Lorenzo, sobre sua filha e sobre as atividades que o fã-clubes tinha. Ao chegar nesta pergunta, Claudio contou que juntavam roupa e alimentos para entregar aos pobres e que estavam pensando em organizar uma merenda em um refeitório infantil que, como vimos no capítulo 3, era uma idéia que lhe havia ocorrido naquele momento, e pediu para não ser desmentido pelos demais fãs.

chegada do *Ser Urbano*, filmavam e fotografavam a entrada de Gastón Pauls. Este acompanhou, sempre seguido por suas câmeras, Roberto e Dorita na capela e ali entrevistou várias pessoas. Enquanto cada um dos que tinham viajado desde Chacarita esperava seu turno para contar sua história à câmera, compartilhavam as viandas que haviam levado para o almoço, alguns pescavam no rio, do lado do santuário, outros tomavam mate aproveitando a tarde de sol, e todos deram um tempo, em diferentes momentos da tarde, para deixar seus ex-votos, visitar a capela e o ônibus e atravessar a estrada para ficar uns minutos no lugar do acidente. Silvia circulava saudando às pessoas, algumas das quais conhecia de outras viagens e outras que reconheciam nela a cantora do documentário do *Infinito*.

Em determinado momento, logo após notar que não estavam sendo chamados para serem entrevistados, nem para registrarem as atividades que desenvolviam no santuário e que eram outros que estavam sendo protagonistas, Claudio chamou Luis para perguntar quando seria sua vez. O produtor informou que já tinham muito material gravado, que se quisesse dizer algo ou mostrar como deixava as cartas no ônibus, que fosse falar diretamente com Pauls. Descontente, porque se haviam detido mais em pessoas “*que vieram para aparecer*”, Claudio reuniu um grupo de fãs e chamou o ator para gravar o momento em que deixava as sacolas com ex-votos e cartas dentro dos restos do ônibus acidentado, pois era importante “*para que as pessoas vissem que trazemos as coisas que eles deixam*”. Logo, o ator deteve-se para entrevistar dois jovens que contaram como Gilda estava ajudando-os a deixar as drogas e as práticas ilícitas. Claudio e Jorge comentaram com Carlos sobre essa entrevista e concordaram com ele: “*o programa gosta de mostrar isso, os drogados, os “chorros”[ladrões]... eles querem ter ibope e isso vende...*”. Claudio estava preocupado com a possibilidade disso denegrir a imagem de Gilda, ao relacionar ela com as drogas, e com que a pouca atenção que estavam dando “*aos que estamos sempre, não aos que vêm para figurar*” daria, como resultado, uma imagem pouco representativa do que Gilda significava para eles. “*É que para aparecer você tem que entrar de sola*”, explicou Jorge. Chuck, que escutava em silêncio, começou a resmungar e a balançar a cabeça “*eu sabia! É sempre a mesma coisa! Sempre nos usam!*” Claudio perguntou onde estavam filmando naquele momento—Silvia contou que acabavam de entrar na capela, acompanhando uma família que ela não conhecia—e, entusiasmado, começou a convocar às pessoas: “*Você vai ver como*

vêm filmar a gente, vamos cortar a estrada!” Entre todos, levantaram a bandeira gigante, que jazia esquecida em um lado da capela, e começaram a caminhar com o pano estendido em direção à saída. Dorita distribuiu os balões coloridos que havia levado, Silvia pegou na mão de uma menina que usava o vestido azul de *Corazón Valiente* e a gritaria geral fez com que Clara saísse da capela: “*Aonde vão? Levam embora a bandeira? Como não nos avisam? Esperem!*” Poucos segundos depois, os dois câmeras, o técnico de som e os produtores saíram correndo atrás do grupo que já havia estendido a bandeira em um lado da estrada. Luis pediu que levantassem a bandeira, depois abajassem e finalmente um aplauso. As câmeras seguiram os movimentos ondulantes do pano, as mãos e os rostos. Alguém deu a ordem: “*Gravando o final!*” E imediatamente Gastón Pauls saudou às pessoas que estavam ao seu redor e começou a afastar-se, caminhando pelo acostamento.

Na viagem de volta, Carlos, Silvia, Chuck e Claudio conversaram a respeito de suas expectativas sobre o programa. Claudio comentou que Luis havia dito que tinham mais de 8 horas de material gravado, pelo que aquele supunha, esperançoso, que o programa sobre Gilda teria mais do que os 20 minutos dedicados a cada história: “*igual vão cortar um montão...o de Andrea Maza seguro que cortam, porque eu falei com Luis e ele me disse que sim...*”. Chuck acrescentou que também deveriam cortar “*quando falavam esses drogados*”. Claudio consentiu e informou que já havia pedido a Clara que “*essa parte também cortem, mas ela me disse que não: ‘por que, se estão falando bem?’*, me disse”. Chuck concordou: “*Além disso, o programa gosta de passar coisas de drogados...*” “*É que Gastón Pauls também se drogava... fizeram uma nota outro dia...*”, acrescentou Silvia.

O programa foi transmitido em 4 de agosto. Os anúncios, transmitidos na semana anterior, intercalavam imagens e notas simples lidas por um locutor, que anunciavam o tom que o programa teria.⁴⁰ A história, intitulada “Gilda”, foi dividida em

⁴⁰ A propaganda, que durava 50 segundos, sintetizava os principais tópicos da história como um relato em off de um locutor: “*Aos 8 anos de sua morte, seu mito segue vivo.*” Imagens de Susana contando que a anedota da menina que alegava que Gilda tinha curado sua mãe. Nota simples: “*Milagrosa*”. Close de Mirta: “*Eu não fui pedir um milagre, eu fui pedir que me ajudasse a mantê-lo vivo.*” Imagens do santuário. Dorita contando que Gilda salvou seu neto. Nota simples: “*Santificada pelos que menos têm.*” Close de Alito: “*Eu antes fazia coisas que não tinha que fazer*” e de Javier: “*Em uma só palavra: andávamos roubando.*” Nota simples: “*Pela primeira vez, você vai ver material inédito.*” Imagens do vídeo do baile de debutante da filha de Susana.

5 capítulos separados por gráficos cujos textos são títulos de algumas das cumbias da cantora. Durante 20 minutos, no que se supõe ser uma seqüência sem cortes, o apresentador/ protagonista Gastón Pauls tenta cobrir todos os ângulos do fenômeno retratado e a proposta de “*viver a realidade*” se evidencia nos diferentes closes das reações e emoções do ator. Pauls também atua como narrador em off, através de suas “*reflexões*”, para conseguir costurar fragmentos de imagens e de testemunhos em um relato coerente.

Começa com imagens noturnas de uma rua e a voz do ator – “*A noite está cheia de sons, de música e, às vezes, de canções*” – que caminha pelos arredores da estação de trens de Constitución, com ar blasé. A cumbia “Paisaje” [Paisagem] começa a aumentar de volume: “*Já de longe me pareceu reconhecer a voz de Gilda saindo de uma loja de discos. Deixe-me levar até ela.*” Entra em uma loja de discos. Sobre o balcão, pode-se observar o CD *Corazón Valiente*. Pauls pergunta ao vendedor se o que está tocando é Gilda, se Gilda “*vende*”. O balconista confirma. As imagens mostram uma conversa entre o funcionário e o ator, mas o que se ouve é sua voz em off, informando que “*Toti Giménez, uma das pessoas que foi mais próxima de Gilda, estava em um bar próximo.*”

Gráfico: “*Gilda*”. Imagem noturna dos arredores da estação Constitución. Off: “*Gilda, antes de sua morte, era seguida por seus fãs, agora é seguida por seus fiéis, por quê? O que foi que a transformou em mito? Como surge a lenda de seus milagres? Aqueles que a conheceram, acreditam nisso?*” Gastón Pauls entra em um bar em Constitución e se encontra com Toti, que espera sentado em uma mesa. A narração dirige o relato para o acidente, que Toti descreve em detalhes, enquanto intercalam imagens de ambos, com detalhes do gesto atento e das reações do ator em relação àquilo que está escutando: Toti conta que fica sabendo que Gilda havia morrido quando, pouco depois do acidente, a vê “*não corpórea, mas algo assim como transparente*”, despedindo-se dele com a mão. Off de Pauls: “*Perguntei-me se essa experiência fez com que Toti acreditasse na outra Gilda, a milagrosa, a santificada pelas pessoas*”. Despedem-se e saem do bar. O apresentador (em off) diz que Toti mencionou Susana, a melhor amiga de Gilda e decide: “*tinha que conhecê-la*”.

Gráfico: “*Corazón Valiente*”. Off: “*No dia seguinte, fui ao bairro Devoto, o bairro de Gilda.*” Gastón Pauls caminha por Devoto e toca a campainha em uma casa

cujos detalhes de arquitetura (dois pisos, tijolos à vista, importante portal de entrada, telhas francesas no teto) indicam pertencer a alguém de classe média alta. Susana, também apontada no documentário de *Infinito* como a melhor amiga de Gilda, abre a porta e o faz passar à sala de jantar, onde sentam para conversar. Em off, Pauls anuncia que Susana tinha algo para lhe mostrar, “*algo que nunca havia mostrado a ninguém: o vídeo do baile de debutante de sua filha, com a participação especial de Gilda, sua madrinha.*” Intercalam-se imagens do vídeo e closes dos rostos de ambos diante do televisor. Ao fundo ouve-se “No es mi despedida”. De volta à cozinha, Gastón pergunta à Susana que acha “*do tema da santificação*”. Susana conta a anedota da menina que Gilda menciona na entrevista de 1998. Close de seus olhos cheios de lágrimas. Em seguida, em off, Pauls informa: “*Susana está ansiosa para nos mostrar outro de seus tesouros: o famoso vestido violeta da capa de Corazón Valiente*”⁴¹ e “*algumas gravações caseiras de Gilda*”. Despedem-se na porta. Enquanto caminha por Devoto, o apresentador reflete: “*Conhecê-la foi como fazer uma viagem pela vida de Gilda. Agora, gostaria de ir ao cemitério. Ver por mim mesmo se era verdade que as pessoas a lembravam*”.

Gráfico: “*Entre el cielo y la tierra*”. Imagens do exterior do cemitério. O apresentador atravessa o hall de entrada e se dirige ao túmulo. Ali, encontra Claudio, que está encarapitado na escada, retirando rosários. Claudio mostra algumas cartas a Pauls, diz que vai viajar ao santuário e o convida. Closes de placas do túmulo, de Claudio recolhendo cartas, de um balão quase completamente vazio, deixado por Dorita: lêem em voz alta a mensagem impressa no balão: “*Gilda. Obrigada por me curar junto a Jesus*”. Saem e se dirigem ao ônibus, enquanto o ator reflete: “*Algumas das minhas perguntas já tinham respostas. Sabia o que pensavam aqueles que a conheceram. Agora restava saber o que sentem os que crêem nela.*” Dentro do ônibus, Mirta, a mãe de Roberto, relata que quando seu filho adoeceu, foi ao cemitério pedir por ele. Pauls pergunta: “*Você acreditava que isso, que um milagre, podia acontecer?*” A mulher responde: “*Eu estava desesperada, Gastón (...) eu não fui pedir um milagre, eu fui pedir que me ajudasse a mantê-lo vivo. Graças a Deus e a ela ele está aqui*”. Em

⁴¹ De fato, o que Susana mostra ao ator é a capa azul-frança que Gilda usava em *Corazón Valiente* e um vestido roxo que ela tinha usado em seus shows, mas não o “*famoso*” vestido azul que, segundo os fãs, Andrea Maza conserva.

off, o apresentador informa que *“a fé de Mirta é compartilhada por seu filho”* e, logo depois, Roberto conta que acredita que Gilda é uma intermediária entre ele e Deus. Closes dos rostos do ator, de Roberto e de sua mãe, com detalhe dos olhos da mulher, quando uma lágrima escapa pelo canto do olho intensamente maquiado de azul. Logo, Pauls deixa Roberto porque quer *“deter-se um momento, olhar as pessoas que via conversando, cantando”*. Imagens das pessoas sentadas no ônibus e de Claudio discursando, cantando musiquinhas, batendo no teto. Dorita vestida com sua roupa de promesera *“chama sua atenção”* e, em seguida, ela conta que Gilda curou seu neto. O ator pergunta por que está vestida assim e Dorita explica que se tratava de uma promessa: cada vez que fosse *“onde está ela, eu ia me vestir como ela”*. Em seguida, Dorita se emociona ao contar que Gilda *“me deu a força para seguir adiante”*, começa a chorar e se refugia nos braços de seu marido. Em off, conclui: *“O resto era dito por suas lágrimas, sua emoção, sua candidez”*.

Off: *“De repente, fez-se um silêncio no ônibus: todos fixaram o olhar nas telas dos televisores. Gilda estava neles”*, enquanto eram mostradas imagens dos televisores do ônibus e das pessoas vendo o vídeo *Las alas del alma* [As asas da alma]. Close de Silvia vestida com o top vermelho e, em seguida, a capa da pasta de recortes de Laura com uma foto de Gilda vestida com um modelo semelhante, para depois voltar para Silvia. Close da tatuagem de Mónica, de Silvia enxugando uma lágrima, de Roberto cantando *“Fuiste”*, de Melina e seus grandes olhos verdes. Imagens do santuário. Off: *“De pedir autógrafos a pedir milagres. Do lado da estrada onde ocorreu o terrível acidente foi erguido o santuário.”* Uma sucessão de tomadas mostra como Jorge, Carlos e Chuck ajudam Roberto a descer do ônibus, mas é Pauls quem assume a função de empurrar a cadeira de rodas e de ajudá-lo a entrar no santuário.

Fachada da capela: Dorita entra de joelhos, com um ramo de flores decorado com uma fita roxa. Mostram como ela avança, ajoelhada, e se detém, prestes a chorar, diante de um quadro de Gilda. Uma menina pequena, vestida como Gilda, corre dentro da capela. Dorita deixa as flores. Sucessão de imagens de oferendas. Gastón Pauls empurra a cadeira de Roberto pelo interior da capela. Diante de algumas imagens de Gilda, Mirta, com a voz embargada pelo choro, ora em voz alta: *“Obrigado por tudo, Gilda... Eu lhe supliquei... Eu trouxe Roberto aqui.”* Close de Roberto sério, cabisbaixo.

Gráfico: “*Noches vacías*” [Noites vazias]. Em off, Gastón Pauls apresenta Liliana e ambos se sentam, sob o sol, conversando. Liliana conta que trabalhava como prostituta e que pediu uma graça para Gilda, que foi concedida: “*Gilda me tirou da prostituição*”. O apresentador relata que “*Liliana conheceu Javier e Alito na rua e quis ajudar-lhes como haviam ajudado ela*” e a mulher conta que eles “*andavam na droga, andavam roubando*” e que lhes ofereceu sua ajuda: “*disse para eles que provassem, que Gilda era muito milagrosa, que se eu tinha saído, por que eles não poderiam.*”

Gráfico: “*Pasito a Pasito*”. Pauls entrevista Javier (24) e Alito (18), “*os garotos dos quais tinha me falado Liliana. O que vêm fazer no santuário?*” Os jovens contam que colaboraram limpando, aparando a grama, arrancando as ervas-daninhas do terreno e que o fazem “*por amor à ela*”. Que até três meses atrás roubavam e consumiam drogas, mas que “*pouco a pouco*” estão abandonando essas práticas. Em off, sintetiza: “*Pedem-lhe que os resgate, pedem-lhe saúde. Gilda, para eles, é alguém em quem confiar. Alguém que os protege.*”

Gastón Pauls caminhando até a saída do santuário, onde se vê, ondulando, a bandeira gigante. Off: “*Me avisaram que se faria um bloqueio na estrada e se estenderia uma faixa em comemoração à Gilda.*” Imagens das pessoas segurando a bandeira, de Silvia e Dorita, que estavam juntas, segurando alguns dos balões multicores. A música de fundo é *No es mi despedida*. Todos aplaudem. O apresentador se despede, abraçando Liliana, Claudio, Roberto e sua mãe. Caminha pelo acostamento da estrada, afastando-se: “*Gilda não quis transcender suas músicas, mas transcendeu. Ela apenas cantou para os mais humildes, para os corações feridos. Eles não a esquecem. Eles continuam a escutando.*” O programa finaliza com uma imagem de Gilda, angelical, mandando um beijo para a câmera.⁴²

O objetivo do programa de “*viver a realidade*” ao invés de apenas “*mostrá-la*”, faz com que a presença do apresentador seja permanente e que parte da história contada passe por suas reações e reflexões sobre o que vê e ouve. Essa presença na tela é considerada excessiva para a maioria dos fãs, pois afasta do objetivo principal que, para

⁴² Essa imagem foi tomada do videoclipe de “Un amor verdadero” (© Leader, 1997), no qual Gilda aparece vestida de branco, com uma brisa despenteando-a sobre um fundo daquela cor, com uma iluminação e fumaça e sob uma chuva de papeizinhos prateados. O vídeo termina com a continuidade dessa imagem branca com outra do céu com nuvens.

eles, é mostrar *in extenso* o que acontece ao redor de Gilda. Assim, Ariel enumera os motivos pelos quais o programa não o agradou:⁴³

“O programa de Ser Urbano não me agradou porque: 1) no anúncio, colocaram Gilda primeiro mas passaram por último, lá pelas 12h30min, hora em que a maioria das pessoas já estava dormindo. 2) a notícia durou menos tempo que a primeira notícia. 3) não mostraram todos os que entrevistaram. 4) quem mais falava era Gastón e não as pessoas.”

Os documentários são construções parciais e direcionadas, não necessariamente “um reflexo da realidade”: vários autores criticaram a pretensão objetivista dos documentários em geral (JANKOWISKI 1991; WHITE 1993; ISER 1993; BARNOW 1996) e, ainda, dos documentários etnográficos (MENEZES 2003). Neste produto em particular, há uma intenção de fazer com que o espectador se identifique com o relato e as “percepções” de Gastón Pauls enquanto transita pelo mundo “dos outros”, aos quais não critica, não condena e, aparentemente, não julga. Mas, para os nativos, a constante presença na tela de Pauls apenas distrai do que eles consideram o foco principal –Gilda e as pessoas que hoje fazem dela alguém especial—e roubam o tempo de quem são os verdadeiros protagonistas.

A maioria das pessoas “*que estão sempre*” no cemitério ou no santuário, não tiveram espaço na edição final do documentário. O casal Maza, dono do santuário, alguns velhos fãs, que tinham vindo de outras províncias, Silvia e Rosa, consideradas personagens importantes na hora de contar a história de Gilda, foram cortados. Nesse sentido, Laura reclamou que o programa tinha sido “*muito editado*”. Queixa que também fez Claudio:

“cortaram partes. Silvia não falou. Liliana e os garotos bêbados também falaram. Passaram a bandeira na estrada e cortaram o que conto sobre Gilda e quando deixo as cartas no microônibus. O programa estava lindo, mas não nos deram importância.”

Para Silvia, a versão final do documentário respondia, mais do que qualquer coisa, a um critério comercial de reforçar outro programa da produtora.⁴⁴

⁴³ No momento da transmissão do programa, encontrava-me no Rio de Janeiro, então por e-mail pedi a Laura, Silvia, Claudio e Ariel que me contassem como havia sido o que acharam dele.

⁴⁴ De fato, como vimos antes, em *Los Roldán* tratou-se o tema do documentário sobre Gilda na época em que *Ser Urbano* transmitia o capítulo sobre a cantora. Ambos programas são produzidos por *Ideas del Sur*.

“Com respeito ao programa, vou dar resposta para suas perguntas. Rosa [Tolosa] gostou do programa, ainda que tenha lamentado muito não passarem as reportagens de Rita, Pastorini e a minha. Rita [Maza] não gostou porque, além de não passar sua entrevista, não passaram a entrevista do homem que viajou especialmente de Córdoba. Eu gostei, sim, mas eu sabia de antemão que isso podia acontecer. Eles deram importância a tudo o que é polêmico e os fãs não são polêmica, mas sim os devotos, porque pedem milagres ou pedidos para uma santa pagã. Logo, nos usaram. Eu já imaginava isso, mas se dissesse algo para Claudio, ele não ia acreditar. (...) Quanto à minha entrevista, estava totalmente certa de que não iam passar. Se Claribel Medina, com sua personagem Yoli, faz uma fã de Gilda e além disso gravou Corazón Valiente no disco de Los Roldán, como você pode esperar que passem a minha entrevista, se eu disse que Gilda tinha realizado um pedido, por isso ia agradecer para ela cumprindo com minha promessa de gravar suas músicas. Além disso, assim vestida, com sua roupa de show, meio parecida fisicamente, cantora de cumbias, era contraproducente para a imagem de Claribel. Teria despertado a curiosidade da imprensa e a polêmica teria se desenvolvido em torno de comparações com a Medina. (...) ...passaram as reportagens de Toti, Susana... de Claudio muito pouco e Dorita, que vestida daquele jeito engoliu a câmera. Quando você voltar, eu lhe mostro, eu tenho gravado.”

Silvia sabe que o princípio de seleção do que é noticiável, do que é interessante para os meios de comunicação, baseia-se na “busca do sensacional, do espetacular. A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera sua importância, sua gravidade e seu caráter dramático...” (BOURDIEU 1997: 25). Ela própria havia se preparado para ocupar esse lugar, explorando sua semelhança com Gilda e dando preponderância no seu discurso ao fato de que havia gravado um CD com cumbias da cantora falecida. Porém, lendo o documentário a partir do que ela considerava a perspectiva do programa e da produtora, entende que sua ausência no documentário, menos que pela vontade de Gilda (argumento que eu esperava receber), é fruto de uma manobra comercial para impor Claribel Medina como cantora.

Silvia, Claudio e a maioria dos que participaram da gravação de *Ser Urbano*, sabiam, por experiências anteriores, que na edição final do programa muito do que haviam dito seria cortado. E, vimos, em algumas oportunidades tentaram influir na decisão do que ficaria de fora. Tal como afirma Bourdieu (1997), o acesso à televisão tem, em contrapartida, uma censura sutil, mas não menos eficaz que uma intervenção expressa, pois o tema proposto, o tratamento outorgado, o tempo disponível e as

condições de comunicação são impostas pelo meio. Os nativos sabiam que estavam submetidos a isso e, ao mesmo tempo, nenhum deles queria ser excluído.

Apresentando discursos em concorrência, diminuindo a importância de alguns gestos e enfatizando a de outros, alguns dos nativos fazem esforços denodados para apresentar versões diferentes à estabelecida, para sair do modelo que reconhecem criado pelos meios para vender um produto que, neste caso, é a reificação da imagem de Gilda como santa. Na gravação de *Ser Urbano*, nas entrevistas concedidas à jornalista do *La Nación* e nas muitas matérias que os canais de televisão realizam no aniversário, pude comprovar uma vontade expressa de desfazer a imagem de santa que tem Gilda, ainda quando não neguem os milagres. No entanto, a necessidade de colocar a Gilda na mídia para mantê-la na memória “do povo”, faz necessárias algumas concessões: aceitar participar em produtos que os qualificam como devotos e a Gilda como santa, ceder o espaço aos milagres. Qualquer que seja a versão privilegiada pela mídia isso não implica numa única interpretação do fenômeno por parte dos espectadores pois “as mensagens televisivas são alteradas pela forma como as pessoas estruturam suas experiências com a televisão e pela maneira como as realidades cotidianas afetam e reproduzem essas mensagens” (ABU-LUGHOD 2005: 61), como temos observado também em capítulos anteriores.

Conclusão

Nos capítulos precedentes analisamos diversas práticas de sacralização de Gilda: os diversos modos como os nativos relacionam-se com ela e, tanto em gestos cotidianos quanto em rituais específicos, inscrevem-na em uma textura diferencial do mundo. As diversas práticas de sacralização dão conta da especificidade que possui algo tão geral como a “fé em Gilda”.

Assim como acontece com outros mortos milagrosos e santos populares, Gilda pode ser analisada dentro do que a bibliografia tem consolidado como característico da relação devocional, a tríade pedido-milagre-promesa: a Gilda são solicitadas graças de diversa índole, que muitas vezes são concedidas e o favorecido retribui com diferentes agradados. No capítulo 1, assinalamos que, mesmo quando a reciprocidade for um dos traços que caracterizam a relação que os nativos estabelecem com Gilda, se na análise colocamos ela entre parêntese, percebemos que não é essa a lógica que regula a relação com a cantora, nem sequer entre aqueles que se definem como seus devotos. Por um lado, a relação não é de simples intercâmbio: as ciladas e conseqüentes faltas em que podem cair, na hora de cumprir as promessas aqueles que se reconhecem como a contraparte mais frágil, são freqüentes e constitutivas do acordo. Por outro lado, e mais importante, o vínculo com Gilda estabelece-se a partir de um leque de recursos que excede o “religioso”. A valorização do sacrifício como característico de um tipo de masculinidade, uma linguagem íntima que constitui o vínculo em termos de amizade e dois tipos de co-consagração, a de *promesera* e a de rezadora ou curandeira, nos falam não apenas de como Gilda se faz presente de modos específicos na vida do nativos, mas das diferentes formas de construir Gilda como um ser excepcional, de fazê-la sagrada.

Excluído: é possível

Excluído: o cumprimento d

Excluído: por

Os nativos, qualquer que seja a identificação na qual se definam, em nenhum momento negam o poder de Gilda para agir no mundo dos vivos, sua capacidade de operar milagres. Mas, se nos casos analisados no capítulo 1 vimos que entre aqueles que se definem como seus devotos, a tríade pedido-milagre-promesa pode ser colocada entre parênteses para observar com quais recursos e a partir de que gestos realizam-se as práticas de sacralização, já entre aqueles que se definem como fãs, a questão dos milagres fica explicitamente colocada de lado. Para entender o que significa falar de Gilda, é necessário, eles dizem, excluí-la do âmbito da “religião”.

Em lugar de subsumir, em um mesmo denominador, gestos que, de um olhar externo pareceriam poder corresponder a uma mesma origem, decidimos respeitar a classificação nativa que divide, *grosso modo*, em “devotos” e “fãs”. Comprovamos, ao mesmo tempo, que apesar da importância outorgada a essa classificação, em muitas ocasiões os fãs que se opõem energicamente a definir Gilda como santa, parecem agir como devotos. Nesse sentido, vimos que os clubes de fãs de Gilda não se ajustam por completo dentro das definições estabelecidas pela bibliografia sobre fanatismo: as práticas de sacralização aqui são parte essencial do fato de ser fã, mas não em termos de metáfora ou práticas pseudo-religiosas.

Sem resolver a falta de limites claros que apareciam entre fãs e devotos, descrevi como essas práticas não se fixavam em identificações estanques, mas se cruzavam e combinavam. No capítulo 2, vimos que o fato de que Gilda faça milagres não a cataloga imediatamente como santa, assim como o fato de alguém se definir como seu fã não o invalida para pedi-lhe milagres: as identificações permanecem, ainda com essas ambigüidades, nas práticas. As práticas de sacralização dos fãs são explicitamente diferentes às dos devotos, ainda que, como vimos, possam passar por gestos da mesma índole, como o sacrifício e a amizade. Porém, o núcleo de suas práticas, hoje, a mais de 10 anos da sua morte, passa por “seguir” Gilda. Na atualidade, “seguir” implica cumprir uma “missão”: sem os fãs, eles mesmos admitem, Gilda morre, definitivamente. “Manter viva sua memória”, mesmo quando a definição dessa memória fuja por completo de seu controle; “estar com ela”, no cemitério, no santuário, mas também em suas casas e “ajudar as pessoas”, às vezes com gestos concretos, às vezes como postulado de intenções, *seguindo* o exemplo de Gilda, imitando sua vontade ou completando sua obra, são as formas como os fãs fazem de Gilda um ser especial.

Entre as práticas de sacralização que utilizam recursos alheios ao leque devocional, no capítulo 3, vimos como o “*aguante*” e a “*paixão*”, valores centrais de um tipo específico de masculinidade forjada ao calor das torcidas de futebol, aparecem constituindo algumas das práticas que inscrevem Gilda em uma textura sagrada do mundo-habitado. Em um contexto onde o trabalho, mesmo não perdendo por completo sua valorização positiva, desaparece em suas formas conhecidas de um modo mais ou menos permanente, as atividades “não laborais” ou do “tempo livre” tornar-se-ão centrais na vida dos “*pibes*”. Assim, enquanto para homens como Jorge, como vimos no capítulo 1, o “*sacrifício*” é um dos pilares sobre os quais constrói sua masculinidade—entendido, *grosso modo*, como a combinação de trabalho, consumo diferido e poupança em busca do bem-estar para sua família— e sua relação com Gilda, para Claudio, e para outros *pibes*, o *leit motiv* moral que sustenta sua masculinidade, e a partir do qual elaboram seu vínculo com a cantora, é o “*aguante*”.

Descrevemos, também, como para Claudio – e também para aqueles que se identificam como fãs—excluir Gilda do âmbito da “religião” não deve ser interpretado como um gesto secularizador ou como uma apropriação ferrenha da ortodoxia católica. Antes, esse movimento nos permite observar como são acionados diversos recursos que colaboram para fazer de Gilda um ser especial ao possibilitar a utilização, em benefício da cantora, de outros recursos do sagrado, inclusive de alguns dos dons que são próprios da Igreja católica e dos seus agentes.

No capítulo 1, como já mencionei, analisamos dois tipos específicos de co-consagração nos quais um compromisso pessoal com a cantora torna-se público, dando conta e construindo, ao mesmo tempo, as características especiais e o “poder” de Gilda. Como consequência natural dessas práticas, as beneficiárias desse tipo de relação são integradas na mesma textura diferencial do mundo na qual inscrevem à cantora. No caso de Dorita, a co-consagração passa pelo fato de ter tornado-se *promesera* e no caso de Carmen, de ser mediadora da agência de Gilda no mundo dos vivos. No capítulo 4, analisamos um novo caso de co-consagração, a partir do qual a biografia de uma cantora de cumbias é lida em chave “mística” e é colocada a serviço do “mito de Gilda”. A partir de uma promessa e da identificação de paralelismos e coincidências numerológicas, a vida de Silvia é apresentada como intercambiável com a de Gilda e, por esse motivo, ela vive a experiência de cantar suas canções como uma “missão”, ser

sua herdeira, completar sua obra. As práticas de sacralização de Gilda que Silvia efetua, e que colocam ela própria em um lugar de destaque, realizam-se, como em outros casos mencionados ao longo da tese, na confluência de múltiplos recursos.

Como anunciamos na Introdução e desenvolvemos no capítulo 5, os meios de comunicação tiveram uma grande importância na difusão da figura de Gilda depois da sua morte e na consolidação de uma determinada imagem da cantora. Através de diferentes produtos, a mídia teve um papel fundamental na elaboração e manutenção do olhar hegemônico sobre o “fenômeno” de Gilda, quem, desde um primeiro momento, foi classificada como “santa”. Programas de ficção, notícias, documentários, matérias especiais colaboraram criando uma trama pela qual foi delineada e cada vez mais foi reforçada essa definição da cantora. A carga valorativa, nesses produtos, foi mais ou menos positiva, mostrando o caso com maior ou menor simpatia. Mas, em todos os casos, ao apresentar Gilda como “santa” qualificava-se, imediatamente, o par complementar (fiéis, devotos, fãs, seguidores) como pobres, ignorantes, desesperados, cínicos ou ingênuos. A insistência em um mesmo tipo de aproximação ao longo dos diferentes produtos e as explicações das origens do fenômeno em termos de “sociedade sem certezas”, de crise, de desesperação, de situações limites, de falta de intervenção institucional (do Estado ou da Igreja) fixam dita imagem e a multiplicam.

A versão midiática do status de Gilda dialoga com os nativos em termos do que Montenegro (2002) define como contradiscurso, sendo reapropriada por eles a partir das práticas de sacralização específicas. Nesse sentido, vemos, frente à lógica de auto-reprodução permanente e avassaladora que é outorgada à indústria cultural, é preciso opor a observação que faz Barbero (2003) quando afirma que as questões sobre o poder da mídia devem ser pensadas em termos da intervenção e do poder das mediações. Cultura, reconhecimentos e apropriações acolhem e modificam o circuito da pretendida imposição cultural, tornando-o complexo.

A partir do analisado nesta tese, é possível pensar em novas possibilidades para um campo de estudo que, centrado em uma relação devocional caracterizada apenas pela reciprocidade, parecia esgotado. O caso de Gilda tal como tem sido tratado aqui, longe de constituir-se como uma anomalia dentro dos estudos sobre devoções populares, abre um leque de possibilidades para a análise ao colocar o foco, antes que nas

variações de um mesmo modelo baseado na tríade pedido-milagre-promesa, nas dinâmicas próprias das práticas de sacralização.

Por um lado, como vimos, introduz algumas variações que nos permitem reavaliar o apresentado por grande parte da produção acadêmica sobre as devoções populares que as analisam em termos de “santificação”, calcado no padrão de canonização católica. É possível pensar, seguindo a proposta de Velho (1987: 8), na presença de uma “cultura bíblica” que configure, como algo mais que uma mera analogia, as práticas de sacralização analisadas: os milagres relacionados de modo diretamente proporcional à santidade, a ação dos santos entendida em termos de mediação, a morte como propiciatória de santidade. Mas, ao mesmo tempo, é necessário cuidar para, nas análises, não cair em uma leitura “catolocêntrica” que, como constatamos, rara vez é sintônica com a experiência nativa.

Nesse sentido, o que o caso de Gilda mostra –e permite começar a pensar nisto para outros casos de devoção popular—é que a idéia de santidade alcançada de uma vez e para sempre, de inamovibilidade de seu status sagrado deve ser problematizada: sim, há um reconhecimento de que ela participa de uma textura diferencial do mundo, mas essa participação não é contínua, ela é ativada em tempos específicos e, mais precisamente, requer da presença humana direta, ativa, constitutiva para realizar-se.

Uma aplicação não-mediada do modelo de santificação católico, também, congela o status da pessoa sacralizada, outorgando-lhe uma identidade em sentido (r)estrito que, no caso dos mortos ou das “animitas”, estaria dado pelo fato de sua morte. Como afirma Carozzi (2006), a morte jovem e violenta representa uma “anomalia douglasiana” (DOUGLAS 1966:188-212): um acontecimento fora de lugar que resulta notório, memorável e portanto passível de sacralização. Mas, como vimos, não é apenas a morte anômala o que permite a ação de quem transpôs a fronteira da vida, pois para os nativos, para qualquer morto podem ser pedidos favores e, dentro de acordos similares de etiqueta e possibilidade, eles vão atender esses pedidos. A morte, então, não é nem sempre, nem necessariamente prova ou condição de “santidade”. O falecimento de Gilda, seu “câmbio de presença”, é um dado da realidade e não um dado menor, pois modifica as atividades dos nativos, mas não é isso o que a torna especial. As características peculiares de Gilda, as que a fazem parte de uma textura diferencial do

mundo que compartilha com outros seres extraordinários, são, ao mesmo tempo, reconhecidas e construídas nas práticas de sacralização específicas.

Por outro lado, o caso de Gilda mostra-nos um caminho alternativo a três leituras estabelecidas na bibliografia sobre “religiosidade popular” que se tornam enganosas enquanto congelam as práticas em definições estanques.

Primeiramente, o caso de Gilda não requer de dar conta do lugar que ocuparia em dicotomias que classificam as práticas de sacralização, definidas como populares, em oposição ao oficial, o dominante e/ou o institucional. Como vários autores têm assinalado, é necessário definir tais práticas de um modo in(ter)dependente da Igreja e dos setores dominantes, pois, na prática nativa, essa separação nunca teve incidência. No caso específico de Gilda, é verdade, os nativos têm consciência de um olhar hegemônico ao qual reconhecem e com o qual dialogam em e através da mídia, mas isso não significa que haja uma preocupação nem uma intencionalidade de “resistência” em suas práticas. Talvez aqui apareça, com maior clareza do que em outros casos de devoção popular, que as práticas de sacralização não têm a Igreja como interlocutor privilegiado: os nativos até podem chamar um sacerdote como agente portador de certos recursos aos quais querem aceder, mas é somente nesse sentido que se preocupam da opinião que a Igreja tem de suas práticas.

Em segundo lugar, vimos que as práticas de sacralização de Gilda excedem o que uma parte da bibliografia avalia como sua “função”: a de complementar ou suprir as necessidades que as instituições que se entendem como responsáveis de satisfazê-las, Estado e Igreja, não cumprem como deveriam. Nesse sentido, as práticas de sacralização mais do que serem o resultado de situações de carência educacional, material e/ou espiritual, como vimos, persistem no tempo e estão abertas a modificações: a grave crise que atravessou a Argentina entre finais de 2001 e meados de 2002 apenas trouxe um novo motivo para fazer pedidos, mas não incrementou nem modificou substancialmente o tipo de práticas dos nativos.

Em contraposição às duas leituras prévias, uma parte importante da bibliografia sobre religiosidade popular analisa as práticas de sacralização como produtos de “outra lógica”: “alternativa à racionalidade ilustrada e ao tipo de fé racionalizada que é seu subproduto” (PARKER 1993: 192). Se bem essa perspectiva permitiria evitarmos as

falsas díades polares (popular/institucional, popular/dominante) e nos possibilitaria analisar as práticas nativas a partir de sua positividade criadora, tendem a facilitar uma tendência para uma homogeneização da origem ou da explicação última das práticas, mesmo quando seja em termos de “outra lógica”, diferente da dominante e positiva em sua originalidade. Nesse sentido, é necessário ter cuidado para não cair em uma versão culturalista, cujo acervo alimente distintas versões em que cada um dos “casos” analisados constituiriam, apenas, variações de um mesmo horizonte.

Temos visto nesta tese como as práticas nativas quebram tanto as versões dualistas do sagrado quanto a remissão a um horizonte homogeneizante. As “hibridações” se verificam não através de transversalidades –idéia que, ainda que dinamize, continua definindo campos separados—mas a partir das práticas múltiplas (GOLDMAN 1999) e das aproximações contingentes (VELHO 1997) em um mundo contínuo de pequenas diferenças mais do que de grandes oposições (VELHO 2005). É nas múltiplas mediações, como afirma Latour (2002:121),

“no meio, onde supostamente nada acontece, quase tudo está presente. E nas extremidades, onde reside, segundo os modernos, a origem de todas as forças, a natureza e a sociedade, a universalidade e a localidade, não há nada além de instâncias purificadas que servem de garantias constitucionais para o conjunto”.

Assim, observamos que as práticas de sacralização, ao mesmo tempo, reconhecem e criam “texturas” diferenciais em um mundo contínuo, onde os horizontes –inclusive o “cosmológico”, que vimos operar em algumas das práticas descritas nesta tese—apresentam-se apenas através das múltiplas mediações, nos trânsitos e, somente neles, é possível encontrar, reconhecer e elaborar Gilda, e outros seres excepcionais, como parte de uma textura diferencial do mundo-habitado.

Bibliografía

AA.VV. **La religiosidad popular en Santiago del Estero**. Santiago del Estero: Ediciones de la Universidad Católica de Santiago del Estero, 1983.

ABU-LUGHOD, Lila. "La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión", In: **Etnografías contemporáneas** año 1, n.1, Buenos Aires: UNSAM, 2005. p. 57-90.

ACOSTA, Elías. "Aproximación a la religiosidad popular en el mundo urbano: el culto a los santos en la ciudad de Sevilla", In: SANTALÓ, Carlos, BIXÓ, María Jesús & RODRIGUEZ BECERRA, Salvador (coords.), **La religiosidad popular**, vol. I Barcelona, Antrophos, Editorial del Hombre y Fundación Machado, 1989. p. 527- 544.

ADEN, Roger C. **Popular Stories and Promised Lands. Fan Cultures and Symbolic Pilgrimages**. Tuscaloosa, London: The University of Alabama Press.

ALABARCES, Pablo. "Maradona, o la superación del peronismo por otros medios", IN: **El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones**. Temas de Patrimonio 7. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2003. p.166- 91.

____. **Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política**. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2004.

ALABÍ, Alberto. "La tierra en la ciudad o 'Pachamama, bendecime el auto'", IN: GUZMÁN, Flora, ALABÍ, Alberto, LOSADA, Flora & ESPÍNDOLA, Miguel: **Entre el cielo y la Pachamama**. San Salvador de Jujuy: Unidad de Investigación Lingüística y Literatura (UILL)/ Universidad Nacional de Jujuy, 1996. p. 49-83.

AMEIGEIRAS, Aldo. "El catolicismo popular en el proceso de integración cultural de los migrantes santiagueños en el Gran Buenos Aires". IN: **Stromata**. Año XLV n. 3/4. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1989. p 423- 439.

____. "El fenómeno de la religiosidad popular desde la perspectiva de la ciencia social". IN: **CIAS. Revista del Centro de Investigación y Acción Social**. Año XXXVIII n. 386. Buenos Aires, 1989. p 403- 412.

____. "Cultura y religiosidad popular: el entramado socio-cultural de una fiesta santiagueña en el Gran Buenos Aires". IN: **Stromata**. Año XLVIII. N. 3/4 Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1992. p.409-417.

____. “‘Práctica religiosa y catolicismo popular’. La novena al Señor de los Milagros de Mailín en el conurbano bonaerense”. IN: **Stromata** n. 50. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1994. p 221- 235.

____. “‘Con el Cristo a cuestas’. Identidad y religión en migrantes santiagueños en el Gran Buenos Aires”. IN: **Estudios Migratorios Latinoamericanos**. Año 16, n. 47, 2001. Pp 181- 197.

ANIJAR, Karen. “Selena—Prophet, Profit, Princess. Canonizing the Commodity”. In: MAZUR, Eric & McCARTHY, Kate (eds.). **God in the Details. American Religion in Popular Culture**. New York/London: Routledge, 2001. p. 83-101.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu não soi cachorro, não. Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2002.

ARCHETTI, Eduardo. **Fútbol y ethos**. FLACSO, 1985 Serie investigaciones, Buenos Aires, 1985.

____. “El *potrero* y el *pibe*: Territorio y pertenencia en el imaginario del futbol argentino”, IN: **Nueva Sociedad**, n. 154, Caracas, marzo-abril, 1998.

____. **Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina**. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.

ASAD, Talal. **Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam**. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

AUGÈ, Marc. **El Genio del Paganismo**. Barcelona: Muchnik Editores, 2003.

AUYERO, Javier & GRIMSON, Alejandro. “Se dice de mí... Notas sobre convivencias y confusiones entre etnógrafos y periodistas”, IN: **Apuntes de Investigación** n.1, año 1, Buenos Aires: Centro de Estudios en Cultura y Política, 1997. p. 81-93.

AUYERO, Javier. **Otra vez em la via: notas e interrogantes sobre la juventud de sectores populares**. Buenos Aires: Fundación Del Sur/ Gecuso/ Espacio Editorial.1993.

____. **¿Favores por votos? Estudios sobre el clientelismo político contemporáneo**. Buenos Aires, Losada, 1997.

AZNAR, Pablo, BILBAO, Alberto & GONZALEZ, Miguel. “Descripción de los elementos de la fiesta”. IN: **Runa. Archivo para las Ciencias del Hombre**. Vol. X, partes 1 y 2. Buenos Aires, 1967. p 290- 310.

BACON-SMITH, Camille. **Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

BAKHTIN, Mijail. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARBERO, Jesús Martín. **De los medios a las Mediaciones**, Convenio Andrés Bello: Bogotá, 2003.

BARNOW, Eric. **El documental: historia y estilo**. Barcelona: Gedisa, 1996.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Barcelona: Tusquets, 1997.

BECCARIA, Luis & LÓPEZ, Néstor. "El debilitamiento de los mecanismos de integración social". IN: ____ (comps) *Sin trabajo. Las características del desempleo y sus efectos en la sociedad argentina*. 2da. Edición. Buenos Aires: UNICEF/ Losada, 1997. p. 85- 109.

BERGER, Pamela. **The Goddess Obscured. Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint**. Boston: Beacon Press, 1985.

BERLIOZ, Jaques. "'Texte Hagiographique'. *Rock N'Roll et Politique*. Notes sur le tournée de Patti Smith en Italie (September 1979)". IN: SCHMITT, Jean-Claude (org). **Les Saints et Les Stars. Le texte Hagiographique dans la Culture Populaire**. Paris: Beauchesne, 1983. p. 251-273.

BIRMAN, Patrícia. "Mediação feminina e identidades pentecostais" **Cadernos Pagu**, n.6/7, 1996. p. 201-226.

____. **Fazer estilo criando gêneros. Possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, Relume Dumará, 1995.

BLACHE, Marta. "Análisis estructural de una creencia de la zona guaraníca: el Lobisón". IN: **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología**, vol. 8. Buenos Aires, 1972 – 78. p 21-42.

BLAZQUEZ, Gustavo. **Coreografias do gênero: uma etnografia dos bailes de quarteto (Córdoba, Argentina)**. Tese de Doutorado (Antropología Social), PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BLOUSTIEN, Geraldine. "Fans with a lot at stake. Serious play and mimetic excess in *Buffy the Vampire Slayer*." **European Journal of Cultural Studies** vol. 5, n.4, p 427-449, 2002.

BOSCA, Roberto. "La canonización popular en la posmodernidad". Trabalho apresentado no **VII Congreso Latinoamericano de Religión Popular y Etnicidad**. ALER. Buenos Aires, 1998.

BOURDIEU Pierre. **La distinción. Criterios y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus, 1988.

____. "Symbolic Power", In: GLEASON, Dennis (editor) **Identity and Structure: Issues in the Sociology of Education**. Dinnifield, Nefferton, 1977.

____. "La ilusión biográfica", **Historia y Fuente Oral**, núm. 2, Barcelona, 1989. p. 29-35.

____. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1997.

BRACCIO, Gabriela (1999). "Para mejor servir a Dios. El oficio de ser monja", In: DEVOTO, Fernando & MADERO, Marta (orgs): **Historia de la vida Privada en Argentina**. Tomo 1: País Antiguo, De la Colonia a 1870. Buenos Aires: Taurus, 1999. p 225-249.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo. Um estudo sobre a religião popular**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRERETON, Virginia Lieson. **From sin to salvation. Stories of women's conversions, 1800 to the present**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

BRESCI, Domingo. "Panorama de la Iglesia Católica en Argentina: 1958- 1984". In: **Sociedad y Religión** n. 5. Buenos Aires, 1987. Pp. 56- 77.

BROWN, Peter. **The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Late Christianity**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

BUCCI, Eugenio. "A crítica de televisão". IN: BUCCI, Eugenio & KEHL Maria Rita **Videologias. Ensaio sobre televisão**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004 a. p. 27 - 42.

_____. "Na TV, os cânones do Jornalismo são anacrônicos", IN: BUCCI, Eugenio & KEHL Mari Rita **Videologias. Ensaio sobre televisão**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004 b. p. 127 – 140.

BUISEF, Dris. "Medios de comunicación y visiones del Magreb", IN: **Voces y Culturas. Revista de comunicación** n. 6, 1º semestre. Barcelona: Voces y culturas, 1994. p. 11-21.

BÜNTIG, Aldo & CHIESA, C. **El Catolicismo popular en la Argentina. Cuaderno 6/ Pastoral**. Buenos Aires: Editorial Bonum, 1972.

BÜNTIG, Aldo. **El Catolicismo popular en la Argentina. Cuaderno 1/Sociológico**. Buenos Aires: Editorial Bonum, 1969.

_____. **Magia, Religión o Cristianismo**. Buenos Aires: Editorial Bonum, 1970.

_____. **Religión-Enajenación en una sociedad dependiente. Análisis interdisciplinar de grupos de "católicos normales" argentinos**. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1973.

BURDICK, John. **Looking for God in Brazil. The Progressive Catholic Church in Urban Brazil's Religious Arena**. Berkeley: University of California Press, 1993.

_____. **Blessed Anastácia : Women, Race, and Popular Christianity in Brazil**. New York, Routledge, 1998.

BURITY, Joanildo, "Mídia e Religião: Regimes do Real entre o Misterio, o Aparente e o Virtual" In: **Religião e Sociedade** vol. 23, n.2, p. 77-91, 2003.

BURKE, Peter. "A Descoberta do Povo", IN: **Cultura Popular na Idade Moderna** São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 31- 49.

CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. **Fantasmas Falados. Mitos e mortos no campo religioso brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CARASSAI, Sebastián. “San La Muerte, el "santo non santo": pertenecer tiene sus privilegios” In: DRI, Rubén. **Símbolos y Fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular**. Buenos Aires: Biblos, 2003. p.145-196.

CARLINI, Sabrina. “Iconografía de un mito: Gardel visto y vivido a través de un caleidoscopio de imágenes”, IN: **El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones**. Temas de Patrimonio 7. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2003. Pp. 51- 66.

CAROZZI, María. “El Reconocimiento de las Formas Populares y Locales de la Memoria en las Políticas de Patrimonio Cultural”. En: **Temas de Patrimonio 7: El Espacio Cultural de los Mitos, Ritos, Leyendas, Celebraciones y Devociones**. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2003. p. 501-512.

____. “De los santos porteños”, IN: **Sociedad y Religión** n. 3, 1986. Pp. 58-65.

____. “Carlos Gardel: el patrimonio que sonrío”. **Horizontes Antropológicos** 20, 2003. Pp.59-82.

____. “Rituales en el Horario Central: Sacralizando a Gardel en los Homenajes Televisivos”. **Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião** 6. Editorial, 2004. p 11-30.

____. “Otras Religiones, otras Políticas: Prácticas religiosas y movimientos sociales”. **Conferencia magistral. XIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina**, Porto Alegre: PUC/RS, 2005.

____. “Antiguos difuntos y difuntos nuevos: las canonizaciones populares en la década del ‘90”, In: MIGUEZ, Daniel & SEMÁN, Pablo (orgs.) **Entre santos y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente**. Buenos Aires, Biblos. 2006.

____. “Revisitando *La Difunta Correa*: nuevas perspectivas en el estudio de las canonizaciones populares en el Cono Sur de América”. **Revista de Investigaciones Folclóricas**. Buenos Aires: INAH, no prelo.

CARVAJAL, Julio (s/d—circa): **La Telesita: culto santiagueño**. Mimeo, 1978.

CARVALHO, José Jorge de. “Afro-Brazilian Music and Rituals. Part 1: From Traditional Genres to the Beginnings of Samba”, IN: **Série Antropologia** N° 256, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.

CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.

CAVICCHI, Daniel. **Tramps like us. Music and Meaning among Springsteen Fans**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CERRUTI, Ángel & PITTA, Cecilia. "Los hombres emigran, los santos también. Migración y experiencia religiosa de los campesinos chilenos en el territorio del Neuquén 1880-1930". In: **Mitológicas** n. 10. Buenos Aires: CAEA, 1995. p 43-52.

____. "La fiesta de San Sebastián: Expresión religiosa de los migrantes rurales chilenos en el territorio del Neuquén, Argentina, entre 1880-1930" IN: **Mitológicas** n. 11. Buenos Aires: CAEA, 1996. Pp 73-77.

CHERTUDI, Susana & NEWBERY, Sara. "La Difunta Correa". IN: **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología** n. 6. Buenos Aires, 1966/67. Pp 95- 178.

____. **La Difunta Correa**. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1978.

CHRISTIAN, William. **Local Religion in Sixteenth-Century Spain**. Princeton, Princeton University Press, 1989 a.

____. **Person and God in a Spanish Valley**. Princeton, Princeton University Press, 1989 b.

CIRIO, Norberto Pablo & REY, Gustavo. "El culto a San Baltazar como estrategia de adaptación sociocultural al conurbano bonaerense". IN: **Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Sociales y Naturales. Chivilcoy**. Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy, 1995. Pp57-59.

CLAVERIE. "La vierge, la désordre, la critique. Les apparitions de la Virge a l'âge de las science." **Terrain 14**. 1990.

CLÉMENT, Catherine & KRISTEVA, Julia. **O Feminino e o Sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COELHO, Maria Claudia. "'Nasce uma estrela': a indústria cultural e os discursos contemporâneos", IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem** vol. 5 n. 2 "Antropologia e Mídia" Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, 1997. p 123-134.

____. **A experiência da fama: Individualismo e comunicação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

____. "A condição de fã: idolatria e indústria cultural", IN: **Interseções – Revista de Estudos Interdisciplinários**. Ano 5, n. 2. Rio de Janeiro, UERJ, 2003. p. 417- 432

COLATARCI, María Azucena. "Aportes para el estudio de las celebraciones vigentes en la Puna Jujeña (República Argentina)". IN: **Mitológicas** n. 9. Buenos Aires: CAEA, 1994. p 15-46.

COLUCCIO, Felix. **Cultos y canonizaciones populares de la Argentina**. Buenos Aires, Biblioteca de Cultura Popular, 1986.

CONSULTORA EQUIS. **Los jóvenes porteños. Informe estadístico sobre la situación educacional, ocupacional, sanitaria y socio-ambiental de los jóvenes de la ciudad de Buenos Aires**. Buenos Aires: Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1999.

CORTAZAR, Augusto Raúl. “La fiesta patronal de Nuestra Señora de la Candelaria en Molinos (Salta)”. In: **Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología** t. IV. Buenos Aires, 1944. p 271-287.

COSTA, Alberto Coelho Gomes. **Cantoras do Rádio: Estudos sobre a imagem pública da estrela e sua autenticidade**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

COUTO, Marcia Thereza. “Gênero, familia e pertencimento religioso na redefinição de *ethos* masculinos e femininos”, IN: **Anthropológicas** ano 6, vol. 13(1), Pernambuco: UFPE, 2002 .Pp 15-34.

CRAGNOLINI, Alejandra. “Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la ‘bailanta’ y de su influencia en la creación y recreación de estilos”. IN: RUIZ, Irma, ROIG, Elisabeth & CRAGNOLINI, Alejandra (eds.) **Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la A.A.M.** Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, 1998.

____. “‘El Ro nos dio tanta vida y se nos fue’. Una aproximación a un cantante cuartetero a través de la mirada de sus *fans*”. IN: **Revista Argentina de Musicología** n. 2. Buenos Aires, 2001. p. 79-94.

DAS GUPTA, Chidananda. “Seeing and Believing, Science and Mythology: notes on ‘Mythological’ Genre”. IN: **Film Quarterly** vol., 42, n.4, summer, 1989. p. 12-18.

DAYAN, Daniel. “The peculiar public of television”. **Media, Culture & Society**, vol 23: 743-765, 2001.

DEGARROD, Lydia Nakashima. “Las animitas chilenas: testimonios de violencia e injusticia”. Ponencia presentada en el **51 Congreso Internacional de Americanistas**. Santiago, Chile, 14 a 18 de Julio, 2003.

DEMERATH, N.J. III. “The Varieties of Sacred Experience: Finding the Sacred in a Secular Grove”, IN: **Journal for the Scientific Study of Religion** 39 (1): 1-11, 2000.

DESJARLAIS, Robert. *Body and Emotion. The Aesthetics of Illnes and Healing in the Nepal Himalayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

DODARO, Christian. “Aguantar no es puro chamuyo. Estudio de las transformaciones del concepto nativo” en Alabarces, Pablo y otros: **Hinchadas**. Prometeo, Buenos Aires, 2005.

DOSS, Erika. **Elvis Culture: fans, faith, and image**. Kansas: University Press of Kansas, 1999.

DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo**. London: Ark Paperbacks, 1966.

DRI, Rubén. **Símbolos y Fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular**. Buenos Aires: Biblos, 2003

DUARTE, Luiz Fernando Dias. **Da Vida Nervosa em as Classes Trabalhadoras Urbanas**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

DURKHEIM, Emile. **Las formas elementales de la vida religiosa**. México: Diálogo Abierto, 1995 (1912).

DUSSEL, Enrique & ESANDI, María Mercedes. **El catolicismo popular en la Argentina. Cuaderno 5/ Histórico**. Buenos Aires: Bonum, 1970.

DYER, Richard. **Stars**. New Edition. London: BFI Publishing, 2002 (1979).

EADE, John & SALLNOW, Michael. "Introduction". In: _____. (orgs). **Constesting the sacred. The Anthropology of Christian Pilgrimage**. Londres, Routledge, 1991. p. 1- 29.

ELBAUM, Jorge. "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular", IN: MARGULIS, Mario et. all.: **La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires**. Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994. p. 181-210.

_____. "Apuntes para el 'aguante'. La construcción simbólica del cuerpo popular" en **Deporte y Sociedad** (1998) Alabarces, P; Di Giano, R; Fridenberg, J. Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), Buenos Aires, 1998.

ELIADE, Mircea. **Lo sagrado y lo profano**. Barcelona: Editorial Labor, 1994 [1964].

ELIAS, Norbert & DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa: DIFEL, 1992.

ESQUIVEL, Juan & GIMÉNEZ BELIVEAU, Verónica. "Entre cruces y galpones. Un estudio comparativo sobre grupos religiosos en el Gran Buenos Aires", IN: **Revista de Ciencias Sociales** n. 7/8. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. Pp. 189-226

ESQUIVEL, Juan, GARCÍA, Fabián, HADIDA, María Eva & HOUDIN, Victor. **Creencias y religiones en el Gran Buenos Aires. El caso de Quilmes**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **As Santas Prostitutas: Um estudo de devoção popular no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Martins Livreiro Editor, 1987.

FARRE, Marcela. **El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual**. Buenos Aires, 2004.

FARREL, Gerardo. **Iglesia y Pueblo en Argentina**. Buenos Aires: Patria Grande, 1976.

FARVRET-SAADA, Jeanne. **Deadly Words. Witchcraft in the Bocage**. Cambridge, Cambridge University Press, 1980 (1977).

FEIJOÓ, María del Carmen. **Nuevo país, nueva pobreza**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

FERNANDES, Rubem César. “Religiões Populares: uma visão parcial da literatura recente”. IN: **Bib. O que se deve ler em Ciências Sociais no Brasil**, n. 18, São Paulo: ANPOCS/Cortez Editora, 1984. p. 238- 273.

____. “O Peso da Cruz”, IN: **Religião e Sociedade** n.15, 2-3, Rio de Janeiro, 1990. p. 94-121.

FERNANDEZ, Flavia. “Para la gente, la ecología y, hoy, el trueque”. IN: **La Nación**, 23/03/2002, Sección 4, pp. 16.

FILMUS, Daniel. “Presentación”, IN: _____. (comp.): **Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo**. Buenos Aires: FLACSO, EUDEBA, 1999. Pp. 7– 10.

FLORES, Marta. **La música popular en el Gran Buenos Aires**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

FONSECA, Claudia. *Familia, fofoca e honra: etnografia das relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

FORNI, Floreal. "Reflexión sociológica sobre el tema de la religiosidad popular". IN: **Sociedad y Religión** n. 3. Buenos Aires, 1986. Pp. 4- 24.

FRADE, Maria de Cásia. “Santo de casa faz milagre”, IN: **Comunicações do ISER** ano 3, n. 9, 1984. Pp 29- 42.

____. **Santa de casa. A devoção a Odetinha no cemitério São João Batista**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 1987.

FREITAS, Eliane Tania. “Violência e sagrado: O que no criminoso anuncia o santo?” **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião 2**, 2000. p 191-203.

____. Mortes banais, mortos especiais: devoções populares no nordeste do Brasil. **Estudios sobre Religión. Newsletter de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el MERCOSUR** n. 15, 2003. p. 9-13.

FRIGERIO, Alejandro & ORO, Ari: “Sectas satánicas en el Mercosur: un estudio de la construcción de la desviación religiosa en los medios de comunicación de Argentina y Brasil”, In: **Horizontes antropológicos 8**, 1998.

FRIGERIO, Alejandro. “Perspectivas actuales sobre conversión, desconversión y ‘lavado de cerebros’ en Nuevos Movimientos Religiosos”. IN FRIGERIO, A (org.) **Nuevos movimientos religiosos y ciencias sociales (I)**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. p. 46- 80.

____. “¿No será una secta?’ Imágenes de problemas sociales en programas televisivos de ficción”. IN: **Cuadernos de Antropología Social** n. 11. Buenos Aires, 2000. p 387-403

____. “La ciudad católica: El orden religioso espacial de Buenos Aires”. Trabalho apresentado na **IV RAM**, Curitiba, 2001.

____. “‘A alegria é somente brasileira’. A exotização dos migrantes brasileiros em Buenos Aires”. In: FRIGERIO, Alejandro & LINS RIBEIRO, Gustavo (compiladores) **Argentinos e Brasileiros: Encontros, imagens, estereótipos**. Petrópolis: Vozes, 2002 a. p. 15-40.

____. “ ‘Negros’ y ‘Blancos’ en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”. **Conferencia dictada en las Jornadas “Buenos Aires Negra: Memorias, representaciones y prácticas de las comunidades Afro”**. Buenos Aires: Centro de Museos de Buenos Aires, 2002 b.

____. *Hacia una cartografía del patrimonio religioso popular en la ciudad de Buenos Aires*. Mimeo, 2003.

____. “La invasión de las sectas: el debate sobre nuevos movimientos religiosos en los medios de comunicación en Argentina”, In: **Sociedad y religión 10**, Buenos Aires, 1993. p. 24-51

____. ‘El Futuro de las Religiones Mágicas en Latinoamérica.’ **Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religiao**. año 1, n.1, 1999. p. 51-88.

____. “¿No será una secta?: Imágenes de problemas sociales en programas de televisión de ficción”, In: **Cuadernos de antropología social 11**, 2000. Pp. 387-404.

GALLO, Guadalupe. “Rumores y pánico morales sobre la presencia de una ‘secta’ en un barrio de clase media, media-alta en la ciudad de Bahía Blanca (pcia. de Bs. As.)” Trabajo presentado na **V RAM**, Montevideú, 2005.

GARCÍA, Fernando. “En busca de la masividad perdida” **Clarín**, 02/01/2001. <http://laguia.clarin.com/diario/2001-01-02/c-00611.htm>, 2001.

GARCÍA, Silvia & ROLANDI, Diana. “Relatos y ritual referidos a la Pachamama en Antofagasta de la Sierra, Puna Meridional Argentina”. In: **Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXV**. Buenos Aires, 200. p 7-25

GARRIGA ZUCAL, José. **El Aguante. Prácticas Violentas e Identidades de Género Masculino en un grupo de simpatizantes del fútbol argentino**. Tesis de Licenciatura en Antropología. UBA. Buenos Aires, 2000.

____. “‘Soy macho porque me la aguanto’. Etnografías de las prácticas violentas y la conformación de las identidades de género masculinas” en Alabarces, Pablo y otros: **Hinchadas**. Prometeo, Buenos Aires, 2005.

____. “Lomo de macho”. *Cuerpo, masculinidad y violencia de un grupo de simpatizantes del fútbol*. **Cuadernos de Antropología Social**. Buenos Aires, no prelo.

GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las culturas**. México: GEDISA, 1991.

GELL, Alfred. How to read a map. remarks on the practical logic of navigation. In: **Man** n. 20, p.271-286, s/d.

GIMÉNEZ BELIVEAU, Verónica & ESQUIVEL, Juan. “Las Creencias en los Barrios, o un Rastreo de las Identidades Religiosas en los Sectores Populares Urbanos del Gran Buenos Aires”, IN: **Sociedad y Religión** n. 14/15. Buenos Aires, 1996. p. 117-128.

GIMÉNEZ BELIVEAU, Verónica. "La imagen de la mujer en las comunidades católicas : entre la tradición y el cambio". Paper presentado en el **III Congreso Virtual de Antropología**. http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/veronica_gimenez_beliveau.htm, 2002.

GIUMBELLI, Emerson. **O fim da religião: dilemas da liberdade religiosa no Brasil e na França**. São Paulo: Attar Editorial, 2002.

GOLDMAN, Márcio & PALMEIRA, Moacir. "Apresentação". IN: PALMEIRA, M. & GOLDMAN, M. IN: **Antropologia, voto e representação política**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1996.

GOLDMAN, Márcio. "Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa", IN: _____. **Alguma Antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia da Política, 1999. p. 21-37.

_____. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropología** vol. 46, n. 2, 2003. p. 423-444.

GONÇALVES, Margareth de Almeida. **Império da Fé. Andarilhas da Alma na Época Barroca**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GONZÁLEZ, Alejandro Casar. "Se agrandó Chacarita" **Revista Txt** 13 dez 2003. p. 30-32

GONZALEZ, Fernando. **¡Último momento! La cocina de la noticia**. Buenos Aires: Colihue, 1998.

GREENHALGH, Michael & MEGAW, Vincent. "Introduction: the study of art in society", IN: _____. (eds.): **Art in Society. Studies in style, culture and aesthetics**. New York, St. Martin's Press, 1978.

GUBER, Rosana. "'El Cabecita Negra' o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina". IN: **Revista de Investigaciones Folclóricas** vol. 14, 1999. p. 108- 120.

_____. "El Cabecita Negra" o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina. In: VISACOVSKY, Sergio & GUBER, Rosana (eds.). **Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina**. Buenos Aires: Antropofagia, 2002. p. 347-374.

GURUCHARRI, María Verónica. "Algunas reflexiones sobre la Religiosidad Popular de los Jóvenes Universitarios", IN: **Sociedad y Religión** n. 14/15. Buenos Aires, 1996. Pp. 129- 133.

GUTIÉRREZ, María Alicia. "Economía, Política y Religión: un análisis de la Argentina de los '90". Paper presentado nas **VIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina**, São Paulo, 1998.

GUZMÁN, Flora. "La palabra sagrada. Entre el cielo y la Pachamama", IN: GUZMÁN, Flora, ALABÍ, Alberto, LOSADA, Flora & ESPÍNDOLA, Miguel: **Entre el cielo y la Pachamama**. San Salvador de Jujuy: Unidad de Investigación Lingüística y Literatura (UILL)/ Universidad Nacional de Jujuy, 1996. Pp. 21-47.

HAMBURGUER, Esther. "Diluyendo Fronteras: A televisão e as Novelas no Cotidiano", IN: NOVAES, Fernando & SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HERVIEU-LÉGER, Daniëlle. **Vers un nouveau christianisme?**. Paris, Cerf, 1986.

_____. "Croire en modernité: au-delà de la problematique des champs religieux et politique" In: **Religion et Democratie**. Paris, Fayard, 1996.

_____. "La transmission religieuse en modernité: éléments pour la construction d'un objet de recherche", In: **Social Compass**. vol. 44, n. 1, 1997. p. 131-143.

HERZFELD, Michael. **The poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village**. Princeton: Princeton University Press, 1985.

_____. **Cultural intimacy. Social poetics in the nation-state**. New York/London: Routledge, 1996.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001. (1938).

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill**. London & New York, Routledge, 2000.

ISER, Wolfgang. **The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology**. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1993.

JANKOWSKI, Martín Sánchez. **Islands in the street: gangs and American urban society**. Berkeley: University of California Press. 1991.

JARDIM, Denise Fagundes. "Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos". En: Fachel Leal, Ondina (org). **Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social**. Editora da Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

JELÍN, Elizabeth. **Pan y afectos. La transformación de las familias**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 2004, (1998).

JINDRA, Michael. "'Star Trek to Me is a Way of Life' Fan Expressions of Star Trek Philosophy", IN: PORTER, Jennifer & McLAREN, Darcee (eds). **Star Trek and Sacred Ground. Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture**. New York: State University of New York Press, 1999. Pp. 217- 229.

KANT, Immanuel. **Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime**. México: Fondo de Cultura Económica. Edición bilingüe alemán-español, 2004, (1763).

KESSLER, Gabriel. "Algunas implicancias de la experiencia de desocupación para el individuo y su familia", IN: BECCARIA, Luis & LÓPEZ, Néstor (comps) **Sin trabajo. Las características del desempleo y sus efectos en la sociedad argentina**. 2da. Edición. Buenos Aires: UNICEF/ Losada, 1997. Pp. 111-160

KLANICZAY, Gábor. **The Uses of Supernatural Power. The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early-Modern Europe.** Princeton: Princeton University Press, trad. Susan Singerman, 1990.

KRAUSE YORNET, María Cristina. "Las ánimas: un subsistema autónomo de la religión popular", IN: **Mitológicas** n.9, Buenos Aires, 1994. Pp. 65-72.

KRAUSTOFL, Elena. "Religiosidad popular e identidad. El culto al Gauchito Gil". IN: **AVÁ**. N. 3. Posadas, 2001 .Pp. 121-132.

KUSSROW, Alicia Quereilhac de. **La fiesta de San Baltasar. Presencia de la cultura africana en el Plata.** Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, 1980.

LAFÓN, Ciro René. "Fiesta y Religión en Punta Corral (Pcia. De Jujuy)." IN: **Runa. Archivo para las Ciencias del Hombre.** Vol. X, partes 1 y 2. Buenos Aires, 1967. Pp 256- 289.

LAPORTE, Luis Nicolás. "Las redes de trueque en Argentina: racionalidades, conflicto y proyectos alternativos". **Jornada Nacional: Trueque y Economía Solidaria.** Buenos Aires: Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)/ Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2002.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** Rio de Janeiro. Editora 34, 1994, (1991).

____. "Another take on the science and religion debate". Paper given in Santa Barbara, for the **Templeton series of Science, religion and human experience.** 2002.

____. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(it)iches.** Bauru/SP: EDUSC. 2002 [1996]

LEMISH, Dafna. "Spice World: Constructing Femininity the Popular Way" **Popular Music and Society** vol.26, n. 1, 2003. p. 17-29.

LEMOS, Carolina Teles. **Religiao, Genero e Sexualidade. O lugar da mulher na familia camponesa.** Goiania: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2005.

LEVER, Janet. **Soccer Madness.** Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

LEWGOY, Bernardo. **Os Espíritas e as Letras: um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade no Espiritismo Kardecista.** Tese de Doutorado. Sao Paulo: PPGAS/USP, 2000.

LEWIN, Hugo (1994): "Siga el baile. El fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo", IN: MARGULIS, Mario et. all.: **La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires.** Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994. Pp. 211-234.

LLACH, Lucas & GERCHUNOFF, Pablo. **Entre la equidad y el crecimiento. Ascenso y caída de la economía argentina, 1880-2002.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

LÓPEZ MATO, Omar. "Entierros, velatorios y cementerios en la vieja ciudad", IN: **Todo es Historia** n. 424, Buenos Aires, 2002. p. 6-16.

LOSADA, Flora. "Discurso religioso andino. Retórica y visión del mndo", IN: GUZMÁN, Flora, ALABÍ, Alberto, LOSADA, Flora & ESPÍNDOLA, Miguel: **Entre el cielo y la Pachamama**. San Salvador de Jujuy: Unidad de Investigación Lingüística y Literatura (UILL)/ Universidad Nacional de Jujuy, 1996. Pp. 85-108.

LOZANO, Claudia. "Memoria, historia oral e identidad: una etnografía de las canonizaciones populares en la provincia de Catamarca". Ponencia presentada en las **VII Jornadas de Historia de las Mujeres/ II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género**. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, 24-27 de julio de 2003.

____. "La vida es un racimo de ilusiones". IN: Revista **Mora** N.10, 2004.

MALLIMACI, Fortunato. "Estudios sobre el catolicismo argentino", IN: **Sociedad y Religión** n. 3. Buenos Aires, 1986. Pp. 45-52

____. "El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar", IN: VV. AA.: **500 años de Cristianismo en Argentina**. Buenos Aires, CEHILA y Centro Nueva Tierra, 1992.

____. "Catolicismo integral, identidad nacional y nuevos movimientos religiosos" IN: FRIGERIO, Alejandro (comp.): **Nuevos Movimientos Religiosos y Ciencias Sociales**. Tomo II, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

____. "Diversidad Católica en una Sociedad Globalizada y Excluyente. Una mirada al fin del milenio desde Argentina", IN: **Sociedad y Religión**. Nº. 14/15. Buenos Aires, 1996 a. p. 71-94.

____. "Catolicismo y militarismo en Argentina (1930-1983). De la Argentina liberal a la Argentina católica", IN: **Revista de Ciencias Sociales**, Nº. 4, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1996 b.

____. "Iglesia, Estado y Sociedad en la argentina: desde la caída del peronismo hasta la caída del peronismo (1955- 1976)", IN: SONEIRA, Abelardo (compilador). **Sociología de la Religión**. Buenos Aires, Fundación Hernandarias/ Editorial Docencia, 1996 c. p. 167-182.

____. "Catolicismos en sectores populares ante el quiebre del Estado de Bienestar". Paper presentado nas **VIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina**, São Paulo, 1998.

____. "Prólogo", IN: ESQUIVEL, Juan, GARCÍA, Fabián, HADIDA, María Eva & HOUDIN, Victor: **Creencias y religiones en el Gran Buenos Aires. El caso de Quilmes**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2002. p. 13-31.

MAMOU, Yves. "**A culpa é da imprensa!**" **Ensaio sobre a fabricação da informação**. São Paulo, Marco Zero, 1991.

MARCHETII, Dominique. "Les révélations du 'Journalisme d'investigation'". **Actes de la recherche en sciences sociales** 131-132, mars 2000, pp.30-40.

MARIZ, Cecília & MACHADO, Maria das Dores. "Pentecostalism and Women in Brazil", In CLEARLY, E & GAMBINO, H. (eds.) **Power, Politics, and Pentecostals in Latin America**. Colorado: Westview Press, 1997.

MARTÍN, Alicia. "Carlos Gardel en el mito", In: **El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones**. Temas de Patrimonio 7. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2003. p.197- 207

MARTÍN, Eloísa. "La Virgen de Luján: el *milagro* de una identidad nacional católica". In: **Revista Imaginário**, n. 6, São Paulo, 2000. p. 136-158.

_____. "**Genuinamente correntina**" **Um estudo antropológico da experiência católica na festa da Virgem de Itatí**. Disertación de Maestría (Antropología Social). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

_____. "De Marias e Luizes: experiências devocionais e de gênero numa festa mariana". **Civitas**. Ano 3, n. 4. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003. p. 207-222.

_____. "*Aguante lo' pibe'!*": Redefinitions of "youth" among popular sectors in an impoverished Argentina. In: **Sephis e-magazine**, vol 1, n. 2, December, 2004.

_____. "*Cumbia, birra, faso*". Em torno das possibilidades políticas de um gênero musical na Argentina contemporânea. In: Fonseca, Claudia & Brites, Jurema (eds). **Etnografias da Participação**. Santa Cruz do Sul: Editora EDUNISC, 2006.

McDANNELL, Colleen. **Material Christianity. Religion and Popular Culture in America**. New Heaven & London: Yale University Press, 1995.

McKEVITT, Christopher. "San Giovanni Rotondo and the shrine of Padre Pio", In: EADE, John & SALLNOW, Michael (orgs). **Contesting the sacred. The Anthropology of Christian Pilgrimage**. Londres, Routledge, 1991. Pp. 77-97.

McLAREN, Darcee. "On the Edge of Forever. Understanding the Star Trek Phenomenon as Myth" IN: PORTER, Jennifer & McLAREN, Darcee (eds). **Star Trek and Sacred Ground. Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture**. New York: State University of New York Press, 1999. Pp. 231- 243.

MEDEIROS, Bartolomeu T.F. **Entre Almas, Santos e Entidades Outras no Rio de Janeiro: os Mediadores**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ, 1995.

MENEZES, Paulo. "Representação. As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento". **Revista Brasileira de Ciências Sociais** vol. 18, n. 51, 2003. Pp. 87- 98.

MENEZES, Rentada de Castro. **A dinâmica do sagrado: um estudo antropológico de um "santuário" católico no Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado (Antropologia Social) PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

MERKLEN, Denis. "Vivir em los márgenes: la lógica del cazador. Notas sobre sociabilidad y cultura en los asentamientos del Gran Buenos Aires hacia fines de los 90". IN: SVAMPA,

Maristella (ed) **Desde abajo. La transformación de las identidades sociales**. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/ Editorial Biblos, 2000. p. 81-119.

MERLINO, Rodolfo & REBEY, Mario. “Resistencia y hegemonía: cultos locales y religión centralizada en los Andes del Sur”, IN: **Sociedad y Religión** n. 10/11. Buenos Aires, 1993. Pp. 113-127.

MIGUEZ, Daniel. “La vida religiosa de las subculturas delictivas”. Trabajo presentado no **51° Congreso Internacional de Americanistas**. Santiago de Chile, 2003.

MIGUEZ, Daniel & SEMÁN, Pablo: “Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales: hacia un concepto de cultura popular”, In: _____. **Mas allá de los piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.

MINUJIN, Alberto & KESSLER, Gabriel. **La nueva pobreza en la Argentina**. Buenos Aires, Planeta, 1995.

MIRANDA, José (1963): “San La Muerte”. IN: **Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas** n. 4, Buenos Aires, 1963. Pp 81-93.

MONTEIRO, Rodrigo Araujo de. **Torcer, lutar, ao inimigo massacrar: Raça Rubro-Negra! Uma etnografia sobre futebol, masculinidade e violência**. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003.

MONTENEGRO, Silvia. “Discursos e Contradiscursos: o olhar da mídia sobre o Islã no Brasil”, IN: **Mana** 8 (1), 2002. Pp 63-91.

MOREIRA, María Verónica. **Honor y Gloria en el Fútbol Argentino: el caso de la Hinchada del Club Atlético Independiente**. Tese de Licenciatura (Antropología). UBA. Buenos Aires, 2001.

MORLEY, David. **Televisión, audiencias y estudios culturales**. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1996.

NOGUEIRA, Silvia García. **Facetas do Rádio. Uma etnografia das emissoras de Ilhéus (Sul da Bahia)**. Tese de doutorado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: PPGAS/ MN/ UFRJ, 2005.

OLIVEIRA, Pedro Ribeiro de. “Adeus à Sociologia da Religião Popular”, IN: **Religião e Sociedade** vol. 18, n. 2. Rio de Janeiro, 1997. Pp. 43-62.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. “As sacerdotisas do sol: imagens sagradas e profanas do feminino nas crônicas espanholas do século XVI”. **Cadernos Pagu** n. 19, 2002. p. 145-169.

ORSI, Robert. **Between Heaven and Earth. The religious worlds people make and the scholars who study them**. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2005.

ORTNER, Sherry. “Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna”, IN: **Etnografías contemporáneas** año 1, n.1, Buenos Aires: UNSAM, 2005. Pp 25-54.

OTTO; Rudolph. **Lo santo. Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios.** Madrid: Alianza, 1998, (1917).

PARÍS, Marta de. **Corrientes y el santoral profano.** Buenos Aires: Plus Ultra, 1988.

PARKER, Cristian. **Animitas, Machis y Santiguadoras en Chile.** *Creencias religiosas y cultura popular en el Bio Bio.* Santiago de Chile, Ed. REHUE, Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea (CERC) Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 1992.

____. "Sociología de la religión en América Latina: ¿Sociología o Religión?" IN: FRIGERIO, Alejandro & CAROZZI, María Julia (orgs.). **El estudio científico de la religión a fines del siglo XX.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994. p. 167-191.

PASQUARELLI Jr, Vital. **A história de Dona Doninha. A trajetória mística, social e cultural da Santa que apareceu no sítio de Tanque Novo e sua intermediária.** Dissertacao de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ, 1996.

PEREZ, Diego Martín. **La cumbia e Argentina, de 1989 a 2003.** Tese de licenciatura (Música). Mendoza: Universidad Nacional de Mendoza, 2004.

PETIT, Michéle. **Lecturas del espacio íntimo al espacio público.** México: Fondo de Cultura Económica.

PITLUK, Mario Roberto. "La celebración de San Roque en Rodeo Colorado". IN: **Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XX.** Buenos Aires, 1995. Pp 69-80.

PITT-RIVERS, Julián. **Antropología del honor o política de los sexos: la influencia del honor y el sexo en la vida de los pueblos mediterráneos.** Barcelona: Crítica, 1979.

PORTER, Jennifer. "To Boldly Go. Star Trek Convention Attendance as Pilgrimage" IN: PORTER, Jennifer & McLAREN, Darcee (eds). **Star Trek and Sacred Ground. Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture.** New York: State University of New York Press, 1999. Pp. 245-270

POUCHELLE, Marie Christine. "Sentiment Religieux et Show Business: Claude Francois objet de devotion populaire". In: SCHMITT, Jean-Claude (org). *Les Saints et Les Stars. Le texte Hagiographique dans la Culture Populaire.* Paris: Beauchesne, 1983. p. 277 - 297.

PRASAD, Madhava (n/d). "Human and Divine: The Mythological Film". Mimeo.

PRAT, Joan. "Los santuarios marianos en Cataluña: una aproximación desde la etnografía", In: SANTALÓ, Carlos, BIXÓ, María Jesús & RODRIGUEZ BECERRA, Salvador (coords.), **La religiosidad popular**, vol. III Barcelona, Antrophos, Editorial del Hombre y Fundación Machado, 1989. p. 211- 252.

PRELORÁN, Mabel. " 'A Dios rogando y con el mazo dando': grupos de oración en La Matanza". IN: **Revista de Investigaciones Folclóricas** vol. 9. Buenos Aires, 1994. Pp 41- 46.

RATIER, Hugo. **El cabecita negra.** Buenos Aires: CEAL, 1971.

RIBEIRO, Ana P. Goulart. "A mídia e o lugar da história", IN: **Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia** n. 11, Rio de Janeiro: NEPCOM-RJ, 2000. Pp. 25-44

RICHARDS, Jeffrey, WILSON, Scott & WOODHEAD, Linda. **Diana, The Making of a Media Saint**. London & New York: I.B. Tauris Publishers, 1999.

RODRIGUEZ BECERRA, Salvador. "Formas de religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico", In: SANTALÓ, Carlos, BIXÓ, María Jesús & RODRIGUEZ BECERRA, Salvador (coords.), **La religiosidad popular**, vol. I Barcelona, Antrophos, Editorial del Hombre y Fundación Machado, 1989. p. 123-134.

RODMAN, Gilbert. **Elvis after Elvis. The Posthumous Career of a Living Legend**. London/New York: Routledge, 1996.

ROMÁN, Carolina & SORIA, María Teresa. "Religiosidad popular: exvotos, donaciones, subastas", In: SANTALÓ, Carlos, BIXÓ, María Jesús & RODRIGUEZ BECERRA, Salvador (coords.), **La religiosidad popular**, vol. III Barcelona, Antrophos, Editorial del Hombre y Fundación Machado, 1989. p. 353- 368.

ROMERO, Luis Alberto. **La crisis argentina. Una mirada al siglo XX**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

SANCHIS, Pierre "O futuro da 'Igreja Popular' no Brasil". **VIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina**. São Paulo, 1998.

SANSONE, Lívio. *Funk* baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Telles dos. *Ritmos em trânsito. Socio-antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial, Salvador: **Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A**, 1997. Pp. 219-240.

SEGRÉ, Gabriel. La communauté des fans d'Elvis Presley. De la fraternité électorale au 'groupe religieux'. **Socio-Anthropologie** n. 10. Sem data. Disponível em <http://revel.unice.fr/anthropo/document.html> Acesso em 24 fev. 2006.

SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo. "Rock chabón. The Contemporary National Rock of Argentina", IN: CLARK, Walter Aaron (comp.): **From Tejano to Tango. Latin American Popular Music**. New York & London: Routledge, 2002. Pp. 70- 94.

____. **A "fragmentação do cosmos": um estudo sobre as sensibilidades de fiéis pentecostais e católicos de um bairro da Grande Buenos Aires**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2000.

____. "Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea", IN: **Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião** n. 3, año 3. Porto Alegre, 2001. p. 45-74.

____. "Escritura, lectura y alquimia. A propósito de los lectores de Paulo Coelho", IN: **Apuntes de Investigación** año VIII, n.9. Buenos Aires, 2004. p.127-139.

SILLA, Rolando. "La gracia de los débiles. El poder sobrenatural del soldado Carrasco como una concepción nativa de la justicia." IN: **Revista de Investigaciones Folclóricas**. Vol. 13. Buenos Aires, 1998. p 23-30.

____. E contrabandistas: a nacionalização de São Sebastião e a fronteira austral argentino-chilena. In: **Mana** vol. 9, n.2, p. 153-181. 2003.

SIRACUSA, Jacques. "Le montage de l'information télévisée" **Actes de la recherche en sciences sociales** 131-132, mars 2000. Pp.92-106.

SONEIRA, Jorge & LUMERMAN, Juan Pedro. **Iglesia y Nación. Aportes para un estudio de la historia -contemporánea- de la Iglesia en la comunidad nacional**. Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1986.

SONEIRA, Jorge. "Sociología y Pastoral en el Catolicismo argentino", IN: FRIGERIO, Alejandro (comp.): **Ciencias Sociales y Religión en el Cono Sur**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. Pp. 31-45.

SPERA, Enzo. "A 'presença' dos personagens nos exvotos fotográficos do sul da Itália", IN: **Cadernos de Antropología e Imagem** n. 7, vol. 2, Rio de Janeiro: UERJ-PPCIS-NAI, 1998. Pp. 71-91.

SRINIVAS, S.V. "Devotion and Defiance in Fan Activity". **Journal of Art and Ideas** n. 29, January, 1996. Pp. 67-83.

STARK, Rodney. "Reconceptualizing Religion, Magic, and Science", IN: **Review of Religious Research** 43 (2): 101-120, 2000.

STEIL, Carlos Alberto. O sertão das Romarias. Um estudo antropológico sobre o Santuário de Bom Jesus da Lapa, Bahia. Petrópolis: Vozes, 1996.

____. "Catolicismo Popular Tradicional e Ação Pastoral: Desafios e Perspectivas no Contexto da Cultura Contemporânea", In: **Teocomunicação** vol. 28, n.119, Porto Alegre, 1998. p. 87-104.

STEIN, Louisa Ellen. "Subject: 'Off topic: Oh my God, US terrorism!' *Roswell* fans respond to 11 September". **European Journal of Cultural Studies** vol. 5, n.4, p 471-491, 2002.

SZULIK, Dalia & KUASÑOSKY, Silvia. "Los extraños de pelo largo. Vida cotidiana y consumos culturales", IN: MARGULIS, Mario et. all.: **La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires**. Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994. Pp. 211-234.

TARDUCCI, Mónica. "Pentecostalismo y relaciones de género: una revisión". IN FRIGERIO, A (org.) **Nuevos movimientos religiosos y ciencias sociales (I)**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. Pp. 81- 96.

THEIJE, Marjo de & JACOBS, Els. "Genero e aparicoes marianas no Brasil contemporaneo", IN: STEIL, C, MARIZ, C & REESINK, M (orgs.). **Maria entre os vivos. Reflexoes teóricas e etnográficas sobre aparicoes marianas no Brasil**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2003. Pp. 37-49.

THEIJE, Marjo de. “‘Sao metade macho, metade femea’: sobre a identidade de genero dos homens católicos”, IN: **Anthropológicas** ano 6, vol. 13(1), Pernambuco: UFPe, 2002. Pp. 47-56.

THOMAS, Lyn. **Fans, Feminism and ‘Quality’ Media**. London & New York: Routledge

TOLEDO, Luiz Henrique de. **Torcidas organizadas de futebol**. Campinas, SP: Autores Associados/ ANPOCS. Coleção educação física e esportes, 1996.

TONKONOFF, Sergio. “Desviación, diversidad e ilegalismos: comportamientos juveniles en el Gran Buenos Aires – un estudio de caso”, IN: **Delito y Sociedad** n. 9, Buenos Aires, 1991.

TURNER, Stephen. “Charisma Reconsidered”. **Journal of Classical Sociology** vol 3 (1): 5-26, 2003.

VAN DIJK, Teun. **La Noticia como Discurso: Comprensión, Estructura y Producción de la Información**. Barcelona: Paidós, 1990.

VANNINI, Philip. “The Meaning of a Star: Interpreting Music Fans’ Reviews”. **Symbolic Interaction**, vol 27, n. p. 47-69. 2004.

VELASCO, Carmiña Navia. “Mujeres místicas”, IN: **Mandrágora**, ano 7, n. 7/8, São Bernardo do Campo: UMESP, 2001/2002. p. 52-55.

VELHO, Otávio. "O Cativo da Besta Fera" In: **Religião e Sociedade**. vol. 14, n.1 pp. 4-27. 1987.

____. "Religião e modernidade: roteiro para uma discussão." In: VELHO, Otavio. **Besta Fera: recriação do mundo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995. p. 207-219.

____. "Globalização: Antropologia e Religião" In: ORO, Ari & STEIL, Carlos (Orgs.) **Globalização e Religião**. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 43-62.

____. “De Bateson a Ingold: Passos na constituição de um paradigma ecológico”, IN: **Mana** vol. 7, n. 2. Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 2001. p. 133- 140.

____. Is Religion a Way of Knowing? Conferência proferida no seminário *Ways of Knowing: Perspectives on the Generation of Knowledge and Forms of Engagement*. Universidade de St Andrews (Escócia). Departamento de Antropologia Social e Centre for the Anthropological Study of Knowledge and Ethics (CASKE). 13 a 15 de janeiro de 2005.

VESSURI, Hebe. “Brujos y aprendices de brujos en una comunidad rural de Santiago del Estero”. IN: **Revista Latinoamericana de Sociología** vol VI, n. 3 Buenos Aires: Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Torcuato Di Tella., 1970. Pp. 443- 458.

VESSURI, Hebe. “Aspectos del Catolicismo Popular de Santiago del Estero: Ensayo en Categorías Sociales y Morales”, IN: **América Latina** año 14, n. 1-2. Rio de Janeiro, 1971.Pp. 40-68

VEYNE, Paul. **Acreditaram os gregos nos seus mitos?** São Paulo: Edições 70, 1987.

VILA, Pablo. "Rock Nacional, crónicas de la resistencia juvenil", IN: LEIS, Héctor (org.): **El movimiento por los derechos humanos y la política argentina**. Vol. I. Buenos Aires: CEAL., 1989. Pp. 83- 148.

____. "Tango to Folk: Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina", IN: **Studies in Latin American Popular Culture**, n. 10, 1991. Pp. 107- 139.

VILA, Pablo, SEMÁN, Pablo & BENEDETTI, Cecilia. "Neoliberalism and Rock in the Popular Sector of Contemporary Argentina," In: Deborah Pacini Hernandez, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov (orgs). **Rockin' las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America**. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2004. Pp. 261-289.

VILHENA, Maria Angela. "Os Mortos estão Vivos: traços da religiosidades brasileira", In: **Revista de Estudos da Religião** n. 3, 2004 pp. 103-131.

VISHNU VARDAN, T. "The Emergence of New Star Body and the Death of Mythological during the 1970s: Exploring the Film (and) History of Telugu Cinema." Paper apresentado no **XI Cultural Studies Workshop "Cultures of the Body"**. Goa, 23-28 de Janeiro, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, E. B. & ARAÚJO, R. (1977): "Romeu e Julieta e a Origem do Estado" IN: VELHO, Gilberto (org.) **Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1997. p.130-169.

WADE, Peter. **Musica, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia**. Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 2000.

WAINZTOCK, Carla & DERQUI, Felipe. La religión como una forma de racionalidad: el caso de San Cayetano. In: DRI, Rubén. **Símbolos y Fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular**. Buenos Aires: Biblos, 2003.Pp. 35-52.

WEIR, Daniel Raymond. **No Place to Die: The Poetics of Roadside Sacred Places in Mexico**. PhD Dissertation (Anthropology). Dept. of Geography and Anthropology, Louisiana State University, 2002.

WHITE, Hayden. "O evento modernista", IN: **Lugar comum** n. 5-6. Rio de Janeiro: NEPCOM/ ECO/ UFRJ, 1993.

WOODHEAD, Linda. "Diana and the Religion of the Heart" IN: RICHARDS, Jeffrey, WILSON, Scott & WOODHEAD, Linda (eds) **Diana, The Making of a Media Saint**. London & New York: I.B. Tauris Publishers, 1999. Pp. 119-139.

ZEIZER, Barbie. "When Facts, Truth, and Reality Are God-Terms: On Journalism's Uneasy Place in Cultural Studies", IN: **Communication and Critical/ Cultural Studies** vol. 1, n. 1. London: Routledge, 2004. Pp. 100 – 119.

ZINNI, Julián. **Memorial de la Sangre: aporte para el esclarecimiento de nuestra identidad**. Mercedes, Corrientes, Editorial Payubre, 1984.

Fontes

Imprensa

A GILDA no la dejan descansar en paz, In: **Impacto** año 1, n. 45, 16/07/1998. p. 46-47.

ALMI, Gabriela. “La bailanta, un negocio que produce millones”, In: **Clarín**, 1999. <http://www.clarin.com.ar/diario/99-02-08/e-03001d.htm>.

ALVAREZ, María: Sem título. **Astros y estrellas** año 1, n.15 Octubre de 1998 2 p, sem numerar.

AMBRONSINO, Daniel. “Gilda sigue viva en el corazón de su pueblo. In: **Flash Siglo XXI**, Año XVII, n. 903 10/09/1997. P p. 2- 3.

AMBRONSINO, Daniel: Gilda, una herida que sigue abierta. In: **FLASH 1998**, s/f.

ANDRADE, Juan: Gilda, en Argentina, es como Gardel o Maradona. In: **Página 12**, 26/1/01, p. 23. www.pagina12.com.ar/2001/01-11-/01-11-26/pag23.htm (visitado em 28/01/02).

ANIVERSARIO Gilda. **El Álbum de Oro**. Ediciones de Semanario. Editorial Perfil. Septiembre de 1999.

BAILANTEROS. In: **Clarín**, <http://www.clarin.com/diario/especiales/viva99/095.htm> 1999.

CICUTTIN, Jorge. La corte de los Milagros. In: **Revista XXI** n. 9, 09/11/1998. p.100-101.

COINCIDENCIAS. In: **La Nación**, www.lanacion.com.ar/02/09/09/dg_429831.asp 09/09/2002.

DESPUÉS de la cantante, el nacimiento del mito. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/97-10-13/c-00601d.htm (visitado em: 8/10/00).

DICE que la muerte de Gilda fue obra de la magia negra. In: **Semanario**, 15/9/1998. p. 50-51

DOS años sin Gilda, In: **Galería de Estrellas**, número extraordinario, 1998. p. 2-15.

DILLON, Marta: De amor y de muerte. *Musimundo* 4 pags. Sem numerar. S/d

DURÉ, Nancy. Gilda. Todo el país le rinde homenaje. In: **Así**, n. 1061. 11/9/1998, 4 p. sem numerar.

____. Me sé de memoria todas las canciones de Gilda. In: **Así**, n. 1080. 21/01/1999. Pp. 2-5.

EL OTRO altar. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/2000-07-02/s-04202.htm 02/07/2000 (visitado em: 8/10/00).

EL REPORTAJE completo que dio Gilda tres días antes de morir, In: **Impacto** año 1, n. 5, 09/11/1997. Pp. 46-47.

EL SANTUARIO de Gilda, reducido a cenizas. In: **La Gaceta** <http://www.lagaceta.com.ar/net19051999/es2.htm> 19/05/1999.

EL ROMANCE con la TV. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/99-02-08/e-03102d.htm (visitado em: 8/10/00).

EL VALOR del contexto. In: **Clarín**, <http://laguia.clarin.com/diario/2001-08-04/espectac.htm> 04/08/2001 (visitado em 23/02/03).

EN DOS años la hicieron santa. In: **Flash Siglo XXI**. Año XIX, n. 955. 08/9/1998. p. 26-27.

EN EL nombre de Gilda. In: **Así** n. 1014, 17/11/1997. p. 6-9.

FARBER, María. Sorprendentes revelaciones de Gilda en un libro sobre su vida, In: **Impacto**, Año 3 n. 110. 14/10/1999, 2 pags sem numerar.

FERRAZZINI, Angie. Gilda vive en el corazón de su gente. In: **Teleclíc**, n. 376, 15/8/1998 Pp. 11-13.

GILDA es pueblo. In: **La Movida Tropical de Teleclíc** n. 2, 10/9/1998. p.6-8.

GILDA está en el cielo... cuidándome. In: **La Movida Tropical de Teleclíc** n. 2, 10/9/1998. p. 4-5.

GILDA fue un solo corazón. In: **Diario Popular**. 06/09/1998. p. 12-13.

GILDA se convertiría en miniserie. In: **Telediario**, <http://www.telediario.8k.com/0702.html> , publicado em 06/07/2001.

GILDA todo lo puede. In: **La Movida Tropical de Teleclíc** n. 7, 19/11/1998. Pp. 4-8.

GILDA. El mito de la bailanta, a cinco años de su muerte. In: **Yahoo News**, <http://ar.news.yahoo.com/010906/3/c18q.html> 06/09/2001.

GILDA. venerada por todos sus fanáticos. In: **Crónica**, 08/09/2002. p. 18-19.

¿GILDA para todos?. In: **Clarín**, <http://laguia.clarin.com/diario/2001-11-29/espectac.htm> 29/11/2001 (visitado em 23/02/03).

GILDA. El 'milagro' tropical. In: Domingo Popular, Suplemento dominical de **Diario Popular**. 06/09/1998, Pp. 12-14.

GILDA. Historia de un mito. In: **Teleclíc** n. 324, septiembre, 1997.

GILDA. Una pasión que no termina. In: **Album íntimo especial**. Año 1, n. 3, septiembre, 2000.

GILDA: Más allá de la muerte, un sueño que se hizo realidad, In: **Así** n. 1025. 31/12/1997.

GILDA: una ventana al fenómeno de los ídolos sacralizados. In: **El Día**, La Plata 07/09/2001. <http://200.26.107.200/ediciones/20010907/laciudad10.asp>

GORODISCHER, Julián. Pasión bailantera, In: **Tres Puntos**, 21 de Setembro, 2000. <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=231&archivo=168soc01&seccion=archivo>

GRANDONI, Federico. "Quando vi a imagem de Gilda fiquei com um nó na garganta", In: **Revista Impacto**, 21 de janeiro de 1999, s/f.

____. Cuando vi una imagen de Gilda se me hizo un nudo en la garganta. In: **Impacto** Año 2 n. 72. 21/01/1999. p. 44-45.

GUERRIERO, Leila: "La Nueva Fe", In: **La Nación Revista**, em 7 de dezembro de 2003, Pp. 28-36.

HOMENAJE a Gilda, año 1, n. 1 Póster-revista, 1998.

HOMENAJE a Gilda, In: **Latina**, número especial Año 2, n. 7. Póster revista, 1998.

HOMENAJEAN a una cantante. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/97-09-07/e-03903d.htm (visitado em: 8/10/00) 7/9/1997.

LA BAILANTA y un nuevo 'accidente fatal'. In: **Página 12**, www.pagina12.com.ar 09/09/02

LA GENTE le pide trabajo a Santa Gilda. In: **Así**, n. 1004 08/08/1997. p. 2-6.

LA HOJA personal de Gilda. In: **Impacto** 21/01/99. p. 14.

LA INUNDACIÓN arrasó con el santuario de Gilda. In: **Impacto** año 1, n.34 30/4/1998. p. 46-47.

LA INUNDACIÓN no pudo tapar la fe por Gilda. In: **Así** n. 1042. 30/04/1998, 4 p. sem numerar

LA MADRE de Santo Biasatti cuida la tumba de Gilda. In: **Caras** Año XX n. 975 12/09/2000. 1 p. sem numerar.

LO PIDIÓ la gente: Gilda tiene su museo. In: **Así** n. 1012. 03/10/1997, 3 p. sem numerar.

MARTELLI, Ernesto. La bailanta, un negocio difícil que mueve muchos millones. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/2000-06-25/s-05401.htm (download: 8/10/00). 2000

MARTÍNEZ, Sandra. La muerte la convirtió en Leyenda. In: **Así**, n. 1002. 20/09/1997. p. 2-6.

____. Si Gilda viviera, no estaríamos en la miseria. In: **Así**, s/n, 1999. p. 10-11.

MORENO, María. Santos populares. In: **Suplemento Las 12**, *Página 12*, año 3, n. 118, 14/07/2000. p. 2-4.

MÁS de Diez mil Personas se Reunieron en Plaza Once Para Recordar a la Cantante a un año de su Trágica Desaparición. In: **Crónica**, 07/09/1997.

ME CANSÉ de que muchos lucren con Gilda, In: **Ahora**, s/d, 1999. 3 pags sem numerar.

ME HICE fanática de Gilda. In: **Ciudad Internet**, <http://www.ciudad.com.ar/ar/portales/mujer/nota/0,1727,38616,00.html> 04/10/2001

MITOS, millones y milagros. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/99-04-19/c-00601d.htm (visitado em: 8/10/00).

MURIÓ anónima, hoy es leyenda. In: **Teleclic** 327, septiembre, 1997. p. 8- 10.

NO ES mi despedida. In: **Así**, septiembre 1997.

PARA poder llevar a Gilda al cine, ya se desató una guerra entre productores. In: **Semanario**, Año XX n. 1090 15/05/2000. In: **Semanario**, www.semanario.uol.com.ar/edicion_1090/nota_04.htm

PAVÓN, Héctor: Los atajos de la fe. Suplemento *Zona*, Diario **Clarín** 12/11/2000 <http://old.clarin.com/suplementos/zona/2000/11/12/z-00315.htm>

PEREYRA, Adela. Cumplieron su promesa a Gilda. In: **Así**, n. 1066, 15/10/98. 4 p. sem numerar.

PEREYRA, Adela: Gilda no era una santa. In: **Así**, n. 1073. 03/12/1998, 2 p. sem numerar.

PEREZ, Martín. Fuiste, Bono. In: **Página 12**, www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-03-99-03-04/199.htm.

PIRO, Carlos. La fan número uno de Gilda tiene 80 años y es la mamá de Santo Biasatti, In: **Semanario** Año XX, n. 1107, 11/09/2000. s/f.

RABANAL, Rodolfo. "Gilda y el origen del mito". In: **La Nación**, 19/8/1999. p. 10.

SANCHEZ, Nora (1998): Recordando a Gilda. www.clarin.com.ar/diario/98-09-07/c-01201d.htm (visitado em: 8/10/00)

SANTA Gilda. In: *Póster revista*. Buenos Aires, Círculo Editor, enero, 1999.

SANTA Gilda. In: **TV y Novelas**, octubre, 1997. p.67-69.

SE HIZO masiva por su muerte. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/97-10-13/c-0062d.htm , visitado em: 8/10/00.

¿TENÍA Gilda poderes sanadores? Su carta natal nos da la respuesta. In: **Predicciones**, n 146, primera quincena, noviembre de 1997. Pp. 88-91.

TEORÍAS sobre el olvido. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/2001-09-09/c-02002.htm Sección “Espectáculos”, domingo 09/09/01.

TOLLER, Verónica. Un recuerdo para Gilda en la ‘ruta de la muerte’, In: **Clarín**, 1998. www.clarin.com.ar/diario/98-09-08/e-03504d.htm , visitado em: 8/10/00.

UN GÉNERO con ídolos populares perseguidos por un destino trágico. In: **Clarín**, www.clarin.com/s-02901.htm 09/09/02,

UN GÉNERO musical que ya suena en todos lados. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/99-02-08/c-03101d.htm , visitado em: 8/10/00.

UN MINUTO de silencio y una canción para Gilda. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/98-09-06/e-04002d.htm , visitado em: 8/10/00.

UN TRIBUTO a Gilda en video. In: **Clarín**, www.clarin.com.ar/diario/97-10-13/c-00703d.htm , visitado em: 8/10/00.

WULLICH, Mariano (1999): Todo un negocio crece tras el mito de la bailantera Gilda. In: **La Nación**, 13/9/1999. p. 11.

Livros

ADORABLE. Buenos Aires: Colección Ídolos Populares. 2000.

FERNÁNDEZ CICCO, Emilio. **Rodrigo Superstar**. Buenos Aires: Planeta. 2002.

EL PODER sanador de Gilda, el ángel de la bailanta. Libro Latino: Buenos Aires, 1998.

LOS ÚLTIMOS milagros de Gilda. Número especial de la Colección Poderes y Rituales. Buenos Aires: Cuadernos mágicos, 1999.

GHERARDI, Nils. **Gilda. La vida de un ángel**. Primera Parte. Buenos Aires, Ediciones Semanario, 2000 a.

____. **Gilda. La vida de un ángel**. Segunda Parte. Buenos Aires, Ediciones Semanario, 2000 b.

PUMAR, Viviana & BIVORT, Lili. **Un milagro llamado Gilda**. Buenos Aires, edição das autoras, 1999.

ROMÁN, Alma. **Las milagrosas sanaciones de Gilda**. Buenos Aires: Latinoamericana Editora, 1999.

VEGA, Ricardo. **Gilda. Una estrella que aún sigue brillando**. Buenos Aires: Ediciones Utlsen, 1998.

Anexo I

Questionario disponibilizado na Internet

Encuesta sobre Gilda

Hola! Estamos realizando una encuesta sobre GILDA y nos gustaría que participaras. Aquí van las preguntas. Si querés ser detallista, mejor. Si precisás más espacio, usá todo el que quieras. Y desde ya, **MUCHISIMAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN!!!**

1. Cuánto hace que conocés a Gilda?
2. Cómo fue la primera vez que supiste de ella?
3. La viste alguna vez en algún show en vivo? En cuál/es?
4. Después de su muerte, fuiste a alguno de los homenajes que le organizaron? A cuáles?
5. Cuáles son tus tres canciones preferidas de Gilda?
 - 1)
 - 2)
 - 3)
6. Cuál es Motivo por el que te gustan esas canciones?
 - 1)
 - 2)
 - 3)
7. En qué se diferencia Gilda de otras cantantes de cumbia?
8. Coleccionás cosas de Gilda? Marcá con una cruz las que tengas:
 - 1)Fotos.
 - 2)Reportajes o notas en diarios y revistas.
 - 3)CDs o cassettes.
 - 4)Estampitas.
 - 5)Remeras.
 - 6)Banderas.
 - 7)Libros.
 - 8)Otros. Cuáles?
9. Dónde tenés esas cosas en tu casa?

10. Cómo a describirías Gilda a alguien que nunca oyó hablar de ella?
11. Por favor, nombrá los tres cantantes o grupos que más te gusten, además de Gilda.
 - 1)
 - 2)
 - 3)
12. Si querés, contanos por qué los elegiste.
 - 1)
 - 2)
 - 3)
13. Dónde y cuándo escuchás a Gilda, generalmente?
14. Pasan música de Gilda en los lugares adonde vas a bailar?
SI NO
15. Cuáles son esos lugares?
16. Pasan música de Gilda en las radios que escuchás?
SI NO
17. Cuáles son esas radios?
18. Qué es lo que te inspiran las canciones de Gilda?
19. Qué le dirías hoy si la vieras?
20. Querés contarnos algo más que te parezca importante?
21. Cuántos años tenés?
22. Por favor, marcá lo que corresponda: Soy Mujer Soy Hombre
23. En qué ciudad vivís?
24. A qué te dedicás actualmente?
25. Con quiénes vivís en tu casa?

Estarías interesado/a en continuar conversando sobre Gilda? Si es así, por favor dejame tu nombre y un e-mail o un teléfono adonde pueda ubicarte.

Si tenés alguna duda o comentario, podés escribirme a: eloisamartin@hotmail.com

Anexo II

Tabelas

Tabela 1
Distribuição da amostra por sexo e faixa etária, em %

Faixa etária (em anos)	Total	Mulheres	Homens
Menos de 13	12	87,7	21,3
13-19	35,4	69,1	30,9
20-29	26,2	54,1	45,9
30-40	21	38,8	61,2
41 e mais	4,5	42,9	57,1
Total	100%	59,8	40,2

Tabela 2
Como conheceu a Gilda, em %

		Freqüência	%
Válidos	Quando ela vivia	51	10,8
	Música, rádio	197	42,5
	Morte	27	5,8
	Mídia	57	12,3
	Família, amigos	115	24,6
	Outros	19	3,9
	Total	466	100,0

Tabela 3
Como conheceu a Gilda, segundo faixa etária, em %

Faixa etária	quando vivia	música, radio	morte	mídia	Familia, amigos	outros	total
Menos de 13	1,8	33,3	8,8	26,3	26,3	3,5	12
13-19	6,1	42,4	3,6	13,9	30,3	3,6	35,4
20-29	11,5	41,8	7,4	9	25,4	4,9	26,2
30- 40	24,5	43,9	5,1	6,1	16,3	4,1	21
41 e mais	4,8	66,7	9,5	9,5	9,5	0	4,5
Total	10,8	42,5	5,8	12,3	24,6	3,9	100%

Tabela 4
Música favorita de Gilda (primeira preferência, em %)

	Freqüência	%
Válidos Fuiste	73	15,7
Se me ha perdido un corazón	58	12,4
No me arrepiento de este amor	82	17,6
Paisaje	42	9,0
No es mi despedida	39	8,4
Pasito a Pasito	8	1,7
La Puerta	6	1,3
Noches vacías	15	3,2
Corazón Valiente	29	6,2
Todas	16	3,4
Outras	55	11,9
Ns/nr	43	9,2
Total	466	100,0

Tabela 5
Caraterísticas distintivas da Gilda primeira resposta, em %

Caraterísticas da Gilda	Freqüência	%
Válidos		
Única, especial, a melhor	138	29,6
Humilde, simples, doce	48	10,3
Tinha grande coracao, angel magia	20	4,3
Boa cantante	46	9,9
Carisma	32	6,9
Linda	4	,9
Letras das músicas	33	7,1
Boa pessoa	9	1,9
Relação com público	17	3,6
Estilo, modo de cantar	65	13,9
Morreu	5	1,1
Sacrificada, deu tudo	5	1,1
Outros	26	5,6
Ns/nr	18	3,9
Total	466	100,0

Tabela 6
Em quais circunstâncias escuta a música de Gilda

	Frequência	%
Válidos		
Em casa/ enquanto faco outras coisas	241	51,7
Quando me sinto triste/ só	47	10
Quando quero ficar só/pensar	31	6,7
Quando estou feliz	28	6,0
Outras	55	11,8
Ns/nr	14	3,0
Total	466	100,0

Tabela 7
O quê inspiram as músicas da Gilda

	Frequência	%
Válidos		
Sim, inspira muito	49	10,5
Amor, romantismo, paixão	145	31,1
Tranquilidade, paz	49	10,5
Da alegria/força/esperança	78	16,7
Faz pensar, refletir	43	9,2
Tristeza, dor	12	2,6
Emoções	33	7,1
Não posso expressá-lo	7	1,5
Me sinto identificado	10	2,1
Outras respostas	15	3,2
Ns/nr	25	5,4
Total	466	100,0

Tabela 8
Que coisas de Gilda possui, em %

	Sim	Não
Fotos	69,3	24,8
Recortes de imprensa	52,8	41,3
Cds/ Fitas cassettes	87,2	6,9
Santinhos	28,7	65,4
Camisetas, lenços, outras roupas	21	72,9
bandeiras	14,7	79,5
livros	23,3	70,8
Medalhas, rosários, colares, chaveiros	13,4	80,8
Pósters e quadros	12,6	81,6
Cadernos, estojos, bloquinhos	4,3	89,8
Outros objetos	15,1	79
Não tenho objetos da Gilda	5	94, 2

Tabela 9
Onde estão minhas coisas de Gilda, em %

	Frequência	%
Válidos		
No meu quarto	164	35,3
Em outros/ vários cômodos da casa	69	14,9
Guardados com coisas importantes	66	14,3
Num altar	8	1,7
Com os restantes CDs	27	5,8
Outras respostas	10	2,1
Não tenho objetos de Gilda	27	5,8
Ns/nr	93	20,0
Total	464	100,0
Perdidos		
Sistema	2	
Total	466	

Tabela 10

Quais são as características distintivas de Gilda e como a descreveriam para alguém que nunca ouviu falar nela, números absolutos

	Única	Boa pessoa	Coração "angel"	Boa cantora	bonita	santa	Letras	Relação com público	estilo	Todos a conhecem	Precissam ouvi-la	outras	Ns/nr
Única	72	42	11	39	16	17	7	23	3	10	8	7	71
Humilde	21	28	5	30		15	7	7	7	4	5	3	32
Coração "angel"	8	15	4	11		11	3	5	2	0	1	5	13
Boa cantora	14	23	0	29		8	3	5	2	4	3	6	32
Carisma	12	19	3	20		5	6	5	1	4	3	4	11
letras	22	30	4	25		8	11	4	4	1	4	8	28
Boa pessoa	5	8	2	14		5	2	1	3	2	3	5	7
Relação c/ público	8	19	2	16		8	11	6	4	1	2	2	16
Estilo	29	34	2	31		14	3	12	9	4	8	4	36
Outras	17	19	5	14		17	4	2	2	6	5	8	36
Ns/nr	62	39	6	51		24	5	16	9	14	12	14	132

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)