

REMIXANDO TEIXEIRINHA —
uma análise antropológica sobre a
construção da imagem pública do
"Gaúcho Correção do Rio Grande"

PAR AVION

Nicole Isabel dos Reis

encontre
eles troc
ujo já sã
er recer
to e do b
o da San
eo se
madregid
32
re gildo
unde esta
a falta
o poro
to vier mais do
os se debicando
elos de ideia
certar as platera
como imitações de
nde a obra am
nunca eu esq
nos queremos
er bem doo teu
e artistas com
tes de eudere
cristo tu te
do chegar mi
dre gildo apar
Ti



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ANTROPOLOGIA SOCIAL

Remixando Teixeira

Uma análise antropológica sobre a
construção da imagem pública do
“Gaúcho Coração do Rio Grande”

Nicole Isabel dos Reis

Porto Alegre, 2010

Remixando Teixeira

Uma análise antropológica sobre a construção da imagem pública do “Gaúcho Coração do Rio Grande”

Nicole Isabel dos Reis

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor(a).

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

Porto Alegre, Maio de 2010.

Remixando Teixeira

Uma análise antropológica sobre a construção da imagem pública do “Gaúcho Coração do Rio Grande”

Nicole Isabel dos Reis

Tese de Doutorado em Antropologia Social

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Carmen Silvia Rial – PPGAS – UFSC

Prof. Dr. Benito Schmidt – PPGHIST – UFRGS

Prof. Dr. Bernardo Lewgoy – PPGAS – UFRGS

Prof. Dr. Ruben George Oliven – PPGAS – UFRGS (orientador)

Agradecimentos

Penso que os mais de quatro anos que se passa fazendo um doutorado em Antropologia podem muito bem ser comparados a uma longa jornada em uma ilha estranha e desconhecida. Enfrenta-se toda a sorte de situações, provas e desafios – idas e vindas, encontros com os Outros, viagens no tempo e no espaço, a descoberta de tesouros, o desvendamento de (alguns) mistérios, e para alguns, imagino, até o enfrentamento de monstros de fumaça. Ao final, emerge a constatação de que talvez se abriu mais portas do que se podia fechar, e talvez se colocou mais questões do que seria possível responder.

Meu primeiro agradecimento vai aos principais responsáveis pela permanência de Teixeira enquanto ídolo popular – seus fãs. Foram muitos, e cada um deles me ajudou a entender melhor o papel e a importância desse artista na atualidade. Muitos nomes aparecem ao longo do trabalho. Os outros tantos que não citei nominalmente, mas com quem conversei pelo caminho, minha mais sincera gratidão.

Outro agradecimento especial vai às pessoas que confiaram no meu trabalho e literalmente abriram portas e gavetas para me receber – toda a família Teixeira. Dona Zoraida, me recebendo em todas as minhas visitas com café, biscoitos e carinho de avó, tornou a difícil tarefa de garimpo e organização do acervo de Teixeira muito mais prazerosa. Agradeço profundamente sua generosidade e disposição para responder perguntas e mais perguntas em nossas conversas durante os cafezinhos. Betha Teixeira depositou uma confiança gigantesca na minha pesquisa e manteve, o tempo todo, as portas da Fundação Vitor Mateus Teixeira abertas. Dispensável dizer que sem isso, esta tese não teria sido possível.

Meu orientador, Ruben Oliven, aceitou com muito entusiasmo a ideia dessa pesquisa, desde seu início. Certamente nem ele nem eu sabíamos, naquela época, o rumo que ela eventualmente acabaria tomando. O agradeço profundamente por ter confiado nas minhas escolhas e na minha intuição de pesquisadora, mesmo quando elas pareciam apontar para caminhos meio “não-convencionais”. Também o agradeço por sua imensa preocupação com meu futuro profissional e por ter aberto tantas portas nesse sentido.

Agradeço ao CNPq, pela bolsa de doutorado ao longo da maior parte do curso. Sou também muito agradecida à CAPES, que me proporcionou uma bolsa de doutorado

durante o primeiro ano, e posteriormente, uma bolsa de doutorado-sanduíche. O ano que passei em Nova York estudando na Columbia University, graças a essa bolsa, foi fundamental em incontáveis aspectos. Tive a oportunidade de passar este período em um Centro de Etnomusicologia, o que foi uma experiência sem parâmetros, e sou profundamente agradecida a todas as pessoas imensamente generosas que me receberam por lá. Meu orientador “adotivo”, Aaron A. Fox. Aaron sempre se mostrou bastante interessado e entusiasmado pelo meu projeto, e suas contribuições e sugestões se mostraram muito relevantes. Também recebi a atenção, a generosidade e a amizade de Ana Maria Ochoa e de Ellen Grey, professoras do Centro de Etnomusicologia, que me receberam em suas aulas e se interessaram pelo meu trabalho. Sou imensamente grata por tudo.

Em Nova York, tive um anjo-da-guarda. Gabriella Coleman fez absolutamente tudo para que minha chegada e minha estadia na cidade fossem o mais tranquilas possível. Graças a ela conheci meu colega de apartamento, Lucas Graves, a quem também não tenho palavras para agradecer a acolhida, a generosidade, e a parceria.

Sou imensamente grata a todos que me receberam em suas casas ao longo da pesquisa, e a três informantes em especial: Mary Terezinha (a quem não tive ainda o prazer de conhecer pessoalmente); Brás Baccarin, essa figura tão importante na história da indústria fonográfica no Brasil; e Antônio A. Fagundes, conhecedor tão profundo da cultura do Rio Grande do Sul. Agradeço também a Alice Urbim por ter possibilitado a pesquisa nos arquivos de vídeo da RBS.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, que guiaram meus passos desde o início da minha formação como antropóloga, e em especial ao meu amigo e professor Bernardo Lewgoy, que esteve ao meu lado durante todo o percurso e que tenho o privilégio de ter agora na banca de defesa desta tese. Agradeço também aos outros membros da banca, prof. Benito Schmidt e profa. Carmen Rial, por terem aceitado o convite.

Agradeço profundamente aos meus “Oceanic Six” – Márcio, Simone, Alinne, Chico, Márcia e Cristian, por terem sido verdadeiras *Constantes* ao longo de todo esse tempo do doutorado.

Também agradeço a compreensão, o apoio e o carinho dos meus pais, Célia e Eugênio, dos meus familiares, e todos os amigos, colegas e pessoas que de uma forma ou outra fizeram parte da minha vida durante esse tempo. Esta tese é pra vocês.

Resumo

Esta pesquisa trata das maneiras pelas quais a imagem pública do artista popular gaúcho Vitor Mateus Teixeira, conhecido como Teixeirinha – que morreu em 1985, depois de uma longa carreira de sucesso no Brasil e no exterior na música e no cinema – é construída, percebida e colocada em circulação. Através de uma etnografia das manifestações de seus fãs no cemitério da Santa Casa, das correspondências dos fãs, dos discursos da imprensa escrita e televisiva sobre o artista, e dos projetos de vários agentes dedicados à gestão de sua imagem pública, especialmente aqueles conduzidos por sua família, representada pela Fundação Vítor Mateus Teixeira, eu tento mostrar como a imagem de um ídolo popular pode se tornar um objeto de disputas. Além disso, argumento que a trajetória de um “herói” do povo pode, através de um viés antropológico, ser tomada como uma espécie de lente através da qual se pode colocar em evidência muitas dimensões do imaginário e da memória coletiva da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Teixeirinha, fãs, música popular, imagem pública, correspondência.

Abstract

This research is about the ways through which the public image of gaucho popular artist Vitor Mateus Teixeira, known as Teixeirinha – who passed away in 1985, after a long successful career in Brazil and abroad in the music and cinema business – is built, acknowledged and placed into circulation nowadays. Through an ethnography of his fans' manifestations at the Santa Casa cemetery, of fan mail, of the discourse from the press about the artist, and the projects of the various agents dedicated to the management of his current image, especially the ones conducted by his family, represented by the Vitor Mateus Teixeira Foundation, and the press from Rio Grande do Sul, I try to show how this image of a popular idol can become a disputed object. Besides that, I argument that the trajectory of a popular "hero" can, through an anthropological bias, be taken as a type of lens, which is able to place in evidence many dimensions of the imaginary and of the collective memory of the Brazilian society.

Key-words: Teixeirinha, fans, popular music, public image, fan mail.

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Introdução	10
Prelúdio	11
Unindo as pontas do círculo	20
Uma breve história de pesquisa	23
Construindo Teixeira como objeto de pesquisa	31
Capítulo 1 – “Ia gritando bem alto: o Teixeira não morreu!”	42
A morte como porta de entrada	43
2 de Novembro de 2005	47
2 de Novembro de 2006	52
2 de Novembro de 2007	66
4 e 5 de Dezembro de 1985	83
Capítulo 2 – Eis aí o Teixeira	93
“Minha música é popular e é brasileira”	94
Primeiros passos no campo musical	98
Barquinhos, flores e corações de luto	117
Capítulo 3 – O domínio dos fãs	138
De fã para fã	139
Fãs como objeto de estudo acadêmico	142
Escrevendo para o ídolo	148
“Quando ser povo envergonha”	170
Capítulo 4 – Enquadrando Teixeira	190
Um outro viés	191
Olhares sobre o artista gaúcho	194
Discos quebrados	203
Artista-capitalista	209
Levando ripa	217

Vendendo jornais	233
Capítulo 5 – “Nem daqui três mil anos”	245
Herdeiros do Rei do Disco	246
Teixeirinha no samba	249
Teixeirinha, “Memória Nacional”	253
Percorrendo o Rio Grande	258
Contadores de histórias	266
Dança, filme e música: ensinando (e aprendendo) Teixeira	272
“Rua Teixeira”	278
Capítulo 6 – “Engauchando” Teixeira	284
Especial Teixeira, 1985 – Nos braços do povo	285
Um gaúcho que marcou o século XX	303
Gaúcho Coração do Rio Grande	306
Teixeirinha no presente	315
Epílogo	324
Muito longe do pago	325
“Mocinho Aventureiro”	330
Um encontro	337
Considerações Finais	345
Créditos das Imagens	349
Referências	352
Anexo 1 – Cartas de fãs	364
Anexo 2 – CD	384

Introdução –



O “regionalismo gaúcho” versus a “MPB”: Teixeira, Jimmy Pippiolo e Mary Terezinha “encaram” Gal Costa, Gonzaguinha e Jards Macalé, em um encontro em 1973.

“Eu não tenho nada a ver, dentro do meu trabalho, com a tradição. Fora do meu trabalho, eu tenho a ver, porque os meus pais são do passado e eu gosto da tradição e eu gosto de CTG e eu gosto de cantor desse tipo de música, mas eu sou um profissional da minha música. Eu sou o ferreiro que fabrico meus próprios espetos para assar o meu próprio churrasco. Entendam isso. Não precisa nem papo. Eu faço é do jeito que quero. Eu serei folclore daqui a 100 anos.”

Teixeirinha - Jornal Tchê, Abril de 1984.

Prelúdio

I

Subi as escadas da entrada do Cemitério da Santa Casa e, logo ao cruzar o portão, vi uma movimentação que se destacava no corredor central, no meio do cemitério. Era Dia de Finados e o movimento de pessoas era grande por todos os lados. À visão do agrupamento peculiar se somou um som que, a princípio, não consegui identificar. Alguns passos adiante e ficou claro de que se tratava de uma canção, que estava sendo tocada ali mesmo por uma dupla de violonista e acordeonista, um casal vestido com roupas de gaúcho, que eu conseguia enxergar na distância - eles estavam de pé em uma das laterais de um túmulo, em uma espécie de palco improvisado.

Me aproximei ainda mais. Eram cerca de 30 pessoas, reunidas em um semi-círculo em volta de uma sepultura. A maioria estava de pé, mas alguns se sentavam ou se apoiavam nos túmulos ao redor. À primeira vista, não notei um padrão qualquer entre as pessoas - eram homens, mulheres, crianças, jovens e velhos, brancos e negros, muitos deles em grupos familiares. As roupas, os pertences e os semblantes me faziam pensar que talvez existisse um componente de classe ou mesmo de origem social que agregava todas aquelas pessoas, mas que isso podia ser uma generalização apressada da minha parte: ansiedade de antropóloga em classificar.

O centro da atenção era o local onde Teixeira havia sido enterrado, em dezembro de 1985: um túmulo de granito marrom, com um pedestal e uma estátua do artista, trajado de gaúcho e empunhando um violão. Observei que (assim como nas outras vezes em que eu estive ou voltaria ali) as pessoas haviam colocado várias flores entre as cordas do violão que ainda sobravam - várias já haviam arreventado por conta dessa prática.

O casal da gaita e violão tocava e cantava uma música de Teixeira, que me soava vagamente familiar mas que, na época, eu ainda era incapaz de identificar. Várias pessoas do público cantavam junto. Algumas simplesmente olhavam. No meio do maior corredor de passagem do local, o aglomerado era todo o tempo atravessada pelas pessoas que iam e voltavam de outras partes do cemitério, algumas das quais paravam diante da cantoria por alguns minutos.

Eu sabia que esse tipo de coisa acontecia diante do túmulo de Teixeira. Era apenas a segunda vez que eu presenciava a aglomeração, no entanto, e não podia deixar de sentir uma certa satisfação – de haver novamente encontrado o que estava procurando. Pelas horas seguintes, com a trilha sonora das homenagens prestadas à beira do túmulo, fossem tocadas ao vivo ou em um CD *player* improvisado, deixei aquelas pessoas me guiarem nas histórias sobre a vida e a morte de Teixeira. Para alguns, fiz perguntas. Outros se aproximaram e mesmo sem minha expressa solicitação, compartilharam suas histórias de vida que os ligavam a Teixeira, seus sonhos com o artista, suas músicas favoritas, o sentido do ídolo para eles. Nessa, como em todas minhas outras idas ao cemitério, pude perceber algumas das diversas maneiras como Teixeira circula na atualidade, e começar a compreender o verdadeiro quebra-cabeça formado por todos os discursos que tentam dar conta do artista. O cemitério da Santa Casa, no entanto, é apenas um dos lugares onde essa circulação acontece e onde partes desses discursos são formados.

Sentada em um dos túmulos em redor, com meu caderno e máquina fotográfica e ouvindo de uma fã um relato sobre um sonho com Teixeira, aceitei o fato de que para compreender aquele relato e o que acontecia ao redor da sepultura naquele momento, eu também teria que me aventurar por outros domínios.

II

Centro de Porto Alegre, 2006, camelôs da Praça XV. Sempre que passo, os vendedores me seguem com os pregões de CD DVD!, CD DVD!

Já tenho quase todos os filmes de Teixeira. Apesar de não ter pessoalmente comprado eles em camelôs, eles chegaram até mim através de pessoas que haviam conseguido por estes meios a produção cinematográfica do artista, que até o momento jamais havia sido oficialmente lançada em formato digital.

- - Tem alguma coisa do Teixeira? – pergunto para o vendedor que me aborda.
- - CD ou DVD? – ele pergunta.
- - Tanto faz. – respondo. (Não vou comprar mesmo. Mas me interessa saber o que ele tem.)

O vendedor faz sinal pra que eu o siga pelo meio das barracas. Saímos fora da praça.

Em uma esquina, um rapaz toma conta de duas grandes bolsas de viagem. Ele abre uma delas, e vejo que está abarrotada de envelopes com filmes e discos.

Olho em volta. Me sinto fazendo algo altamente ilegal e arriscado. Depois de alguns segundos que pareceram uma eternidade (uns policiais andavam por ali, o que aumentou a emoção da empreitada), ele me mostra alguns envelopes. São filmes: “Carmen, a cigana”; “Motorista Sem Limites”; “Meu Pobre Coração de Luto”. Resolvo pedir um que eu sei que não tem.

- Ah, mas eu queria o “Na Trilha da Justiça”.

Ele olha mais um pouco dentro da mala. Não encontra outro filme, mas me mostra vários CDs da coleção Gauchíssimo – várias capas diferentes, que eu nunca havia visto em lojas. Não compro nada, apesar da insistência (e frustração) do vendedor, que me avisa que eu certamente não vou encontrar aqueles filmes com mais ninguém, só com ele mesmo.

Mas voltei a ver DVDs e CDs de Teixeira nas bancas de camelôs que se formavam de noite na rua dos Andradas, ou carregados pelos ambulantes nos seus “mostruários”, expostos no chão na rua Voluntários da Pátria. Apesar de todos os avisos da filha do artista, Betha Teixeira, em seu programa de rádio, para que os fãs não comprem material pirata, a obra de Teixeira circula com vigor por estas redes “ilegais”, um fato que atesta sua popularidade apesar de tanto tempo ter passado desde seu falecimento.

Outras redes “ilegais” também tomam forma. Na Internet, passo a monitorar as comunidades dedicadas ao artista. Em várias delas, as pessoas interagem com o propósito de fornecer ou pedir músicas em MP3. Sites de *download* com discos de Teixeira são divulgados, assim como pedidos de envio de canções por e-mail. E o mais relevante de tudo isso – as pessoas por trás destes pedidos e sites parecem ser, na grande maioria das vezes, jovens e adolescentes, muitos deles nascidos muito tempo depois da morte do artista. Circulando por meios digitais, Teixeira parecia ter sido descoberto por uma nova geração, que com certeza não escutava seus programas de rádio matinais décadas atrás.

III

É a primeira vez que vou para esta região da Vila Bom Jesus à noite, e, mesmo

acompanhada, não consigo deixar de sentir medo por estar entrando em, na época, um dos bairros mais violentos de Porto Alegre. Meu destino é o ensaio da Escola de Samba Copacabana, cujo tema do enredo do Carnaval de 2007 seria Teixeira. É também minha primeira vez em uma escola de samba fora da época do Carnaval, e não sei o que esperar.

Ficamos do lado de fora de um pequeno pavilhão esperando que seja aberto pelos responsáveis pela escola. Eles finalmente chegam, e sou apresentada como pesquisadora do Teixeira, interessada em ver a homenagem que está sendo preparada para ele. O pavilhão não é muito grande. É um salão com algumas cadeiras, um pequeno bar na lateral, e banheiros ao fundo. Em uma das paredes, uma sereia, símbolo da escola, pintada com tintas coloridas. Ao longo das paredes, croquis das fantasias para o próximo Carnaval, com o preço de cada uma delas. Meu anfitrião aponta para uma delas – uma espécie de terno estilo malandro carioca – e, afirmando que seria o uniforme dos dirigentes e convidados especiais, sugere que eu também a adquira para desfilar no Carnaval.

O ensaio demora para começar. Vários dos integrantes da bateria trabalham até tarde, e sendo no meio da semana, fica difícil de chegarem na hora combinada. Mas eles chegam aos poucos, e vão se dirigindo aos instrumentos, todos depositados em um canto do salão. Espero sentada, no lado oposto, com um dos meus anfitriões. Ele me relata as dificuldades da escola em conseguir patrocínio, o preço alto de todos os materiais relacionados ao Carnaval, e o preconceito sofrido pelas pessoas do meio, que dificilmente conseguiam ajuda financeira para levar os projetos adiante. A escola precisa de mais de 20 mil reais para conseguir ir para a avenida, e não levantou nada desse dinheiro até agora. A esperança era de que a Fundação Teixeira ajudasse com algo.

Crianças do bairro chegam aos poucos, e brincam de pega-pega correndo pelo salão e ao redor dos instrumentos. Vários são da ala mirim da escola. Logo, algumas travestis também chegam, e são orientadas para que esperem por ali. São a rainha e princesas do bairro, ganhadoras de um concurso apoiado pela escola de samba, e vão ser parte importante do desfile da escola, praticamente o núcleo do bloco das passistas. A bateria começa timidamente a aquecer. São rapazes muito jovens, em sua maioria. Tocam alguns sambas-enredo conhecidos, apertam os parafusos dos pandeiros, verificam com cuidado a pele dos bumbos.

Sou apresentada à porta-bandeira, já trajada e pronta para começar o ensaio. O mestre-

sala chega dali a instantes, esbaforido. Ao sinal da diretoria da escola, o ensaio oficialmente começa. A bateria fica em um dos cantos do salão. O meio é tomado pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira, e pelas crianças da ala mirim, alguns bem pequenos, de quatro ou cinco anos, mas já sambistas “profissionais”. Junto deles, mais ao lado, a “corte gay” do bairro. A rainha usa a faixa conquistada no concurso.

Junto com um dos meus anfitriões, acompanho o samba-enredo em uma cópia xerocada. Poucos já sabem a letra, mas um esforço é feito para que ele seja cantado por todos. Nele, Teixeira é descrito como uma pessoa que, apesar de ter passado fome, passado frio, havia se tornado um vencedor. É justamente a universalidade dessa premissa que me faz compreender a possibilidade de uma figura usualmente ligada ao gauchismo – essa expressão cultural tão local, tão arraigada a certos valores – ser celebrada em um lugar a princípio tão “diferente”. Teixeira também fazia sentido para aquelas pessoas e sua vida dava um samba-enredo. A possibilidade de examinar esse sentido e a maneira como ele era construído se colocou como uma grande chave interpretativa da permanência e da dimensão da presença de Teixeira no imaginário popular como um todo. Estar no ensaio e participar do início dessa construção – afinal ainda era Setembro, vários meses antes do Carnaval – se afigurou como minha grande chance para começar a adentrar esse imaginário.

IV

Surpresa pelo frio impiedoso que fazia em Pelotas, a última das cidades visitadas pelo Projeto Teixeira Memória Nacional, eu procurava passar a maior parte do tempo possível abrigada dentro do ginásio onde a exposição sobre a vida e obra de Teixeira havia sido montada, e de preferência perto do chimarrão que circulava o tempo todo entre a equipe que trabalhava no projeto.

Depois de dois meses de convivência, e de já ter passado com o projeto por cinco cidades do interior do Rio Grande do Sul durante aquele primeiro semestre de 2007, eu já me sentia “parte” da equipe. Eles, por sua vez, haviam entendido o que eu buscava ali – conversar com pessoas que tinham alguma história para contar sobre Teixeira. Assim, não foi surpresa quando, no meio de um mate, Sérgio, encarregado da projeção dos filmes do artista, me apresentou um casal de meia-idade, moradores de uma cidade das redondezas, Capão do Leão. Eles haviam lido sobre a exposição no jornal e dirigido até ali para matar as saudades de Teixeira.

Seu Adão parecia uma criança, de tanto entusiasmo pelos painéis que contavam a vida

do ídolo. Me contou histórias dos shows de Teixeira que viu ao vivo, mostrou santinhos do ídolo que carregava na carteira, tirou fotos e se emocionou ao ser apresentado a Teixeira Filho, que faria um show no Projeto aquela noite. Sua mais importante relíquia, no entanto, seu Adão guardava no porta-luvas do carro – uma fita de um show de Teixeira em Capão do Leão, gravada por ele mesmo em um gravador caseiro, no longínquo ano de 1982.

A possibilidade de ouvir um show de Teixeira ao vivo se afigurou como uma chance imperdível de análise da performance do artista, já que todo o material em áudio que eu tinha dele até então era de músicas ou shows “produzidos”, em estúdio ou nos seus filmes. Ouvir Teixeira de forma espontânea, no trato com os fãs, em um show no interior, era uma oportunidade inédita para a pesquisa. Meus olhos – e os de Chico, meu parceiro de pesquisa, que havia chegado a Pelotas para acompanhar aquela etapa do projeto – brilharam diante dessa perspectiva.

Mas o toca-fitas do carro de Seu Adão estava estragado, e se quiséssemos escutar o show, a única alternativa era meu gravadorzinho portátil. Com a fita em mãos, e todo o cuidado, coloquei-a no gravador. Uma pequena roda de espectadores havia se formado ao meu redor – Seu Adão, sua esposa, Chico, Sérgio. Apertei *play*. A fita começou a rodar, mas nenhum som saía dela. Parei, e dei *play* novamente. A fita continuou a rodar – de um lado só, como fui perceber. *Stop*. Abri o gravador. Para meu horror, a fita havia se enrolado nos cabeçotes, e preenchido todo o interior do aparelho. Chico estava do meu lado, e me olhava, lívido. Tentando disfarçar meu pânico, retirei o cassete com mais cuidado ainda. A fita foi se desenrolando, e eu tentando garantir que isso “nunca havia acontecido antes” com aquele gravador, e que isso deveria ser porque a fita estava há muito tempo sem tocar. Seu Adão me garantiu que, na casa dele, em seu aparelho de som, ela tocava sempre. Que cada pouco ele escutava esse show.

Suando frio, consegui tirar o último pedaço de fita preso no cabeçote do gravador, e imediatamente, com o dedo mindinho e uma caneta, comecei a enrolar ela de volta para dentro do cassete. Alguns pedaços haviam amassado. Não só eu não havia conseguido escutar o show, havia provavelmente estragado uma relíquia alheia, e queria que um raio me fulminasse naquele momento.

No dia seguinte, seu Adão voltou à exposição. Disse que havia escutado a fita em casa, e que estava tudo certo com ela. Aliviada, pedi que ele tentasse fazer no seu aparelho de som uma cópia, quando pudesse. Apesar da vontade imensa de escutar o tal show, o medo de estragar a fita falou mais alto, e eu não iria arriscar novamente.

V

Seu Emílio, o caseiro da família Teixeira, resolveu levar a mim e o Chico para conhecer todo o terreno da “chácara” de Teixeira, um pedaço grande de terra numa das encostas do morro da Glória, no caminho para a zona Sul de Porto Alegre. Ali o artista construiu a sua casa em meados dos anos 60, e ainda residiam alguns de seus familiares. A parte de cima do terreno, recém roçada, havia sido um pomar bem variado na época em que o artista estava vivo, e dava uma vista interessante da parte de trás da casa, do quintal, e da sua famosa piscina em formato de cuia.

No canto esquerdo do quintal havia uma casinha branca. Seu Emílio disse que estava sem as chaves, mas que se tratava do escritório onde Teixeira compunha, e que ele iria nos mostrar. Enquanto ele buscava as chaves, eu e Chico tirávamos fotos da piscina. Quando seu Emílio abriu a casinha, ficamos impávidos – do chão ao teto, o antigo escritório estava abarrotado de coisas que eu supunha que não existissem mais: pôsteres dos filmes feitos pela Teixeira Produções Artísticas; latas com os filmes e seus negativos; caixas e caixas abarrotadas de correspondência dos fãs; caixas com fotografias, negativos e slides; documentos da Teixeira Produções e das gravadoras onde havia sido contratado; rolos de fitas; borderôs de salas de cinema; revistas com letras de músicas do cantor; a correspondência da Teixeira Produções; objetos pessoais do artista; e inúmeras outras coisas que, naquele primeiro momento, na emoção de ter encontrado um “tesouro”, não conseguimos identificar.

Depois de ter o aval da Fundação Teixeira para que começasse a salvar a documentação do estado deplorável em que se encontrava na casinha, coloquei as mãos à obra. Passei inúmeras manhãs e tardes daquele ano de 2008 no vai-e-vem entre a casinha e o porão da casa principal, limpando, separando, anotando, catalogando. A partir de Março, Chico passou a me ajudar na empreitada. Até seu Emílio participou, construindo prateleiras no porão para que pudéssemos reacomodar as coisas e protegê-las da umidade. Além da sujeira e do pó, o material tinha um cheiro muito forte, obra dos ratos que freqüentavam a casinha e que também já haviam roído muita coisa, o que me obrigava a usar uma máscara e luvas o tempo inteiro.

Quanto mais eu mergulhava nos documentos, mais facetas de Teixeira fui conhecendo, e mais me convencia da importância do que estava ali para relatar a trajetória de Teixeira e sua carreira como artista. Alguns documentos em especial forneciam provas de coisas que até então, ao menos para mim, haviam ficado no nível

de especulação na vida do artista. Entre estes, contratos para Teixeira se apresentar na África do Sul no início dos anos 1970 (o que acabou nunca acontecendo); uma carta para a esposa de Gildo de Freitas, Carminha, oferecendo ajuda para o tratamento de saúde do trovador; uma carta para sua irmã Geni, relatando o falecimento de seu irmão Oswaldo, e aconselhando-a a pedir pela intercessão da mãe Ledurina, que supostamente estaria fazendo milagres; uma carta pedindo ao apresentador Carlos Manga uma nova chance no programa “Quem tem medo da verdade?”, onde havia sido “condenado”; uma carta pedindo que a gravadora Copacabana tomasse providências em relação aos discos piratas que estavam sendo comercializados nos Estados Unidos. Várias “lendas”, passagens da vida do artista sobre as quais se tinha informações confusas ou desconhecidas, ali, confirmadas ou negadas por aqueles documentos.

Durante minhas jornadas de trabalho no porão, várias vezes almocei com Dona Zoraida, viúva do artista. Em outras ocasiões, ela me chamava para tomar um cafezinho com biscoitos no meio da tarde. Aproveitava esses momentos para conversar muito sobre Teixeira. Estar ali, na casa dele, junto de suas coisas, de sua família, me permitia enxergar um lado do artista quase sempre muito difícil de apreender, usualmente escondido sob camadas e camadas da vida pública de um astro – sua faceta como homem de família, zeloso pelos filhos, apreciador de uma boa comida caseira e de uma pescaria, e sempre desejoso de horas de descanso e lazer entre os seus.

Algumas tardes Dona Zoraida escutava os LPs de Teixeira na sala, em um volume tão alto que eu conseguia ouvir do porão. Às vezes fazia comentários sobre determinadas músicas, indicando as de sua preferência ou relatando algum fato que havia inspirado Teixeira a compor aquela canção específica. As conversas com ela e as coisas que eu separava, limpava, catalogava no porão, iam se entremeando e formando novas interpretações sobre a figura de Teixeira e sua importância – que, ao mesmo tempo que dessacralizavam o mito, me fazendo perceber o homem comum por detrás de tudo aquilo, valorizavam ainda mais as conquistas e a dimensão que este homem comum havia conseguido atingir.

VI

Estou em Nova York. É a manhã do dia 8 de dezembro de 2008. Fazem 3 graus. Pego a linha B do Metrô no bairro onde estou morando, o Lower East Side, até a estação da rua 72. Vou em direção ao Central Park. Na esquina da avenida Central Park West com a rua 72, várias pessoas tiram fotos na frente do edifício Dakota. Entrando no parque –

numa seção chamada de *Strawberry Fields* – vejo na distância uma pequena multidão em volta de um círculo na calçada, um mosaico de ladrilhos pretos e brancos, de mais ou menos dois metros de diâmetro. No centro do círculo, a palavra “*Imagine*”, coberta de flores, cartas, cartões, e fotos de John Lennon, morto naquele mesmo dia, 28 anos antes, há poucos metros dali, na frente do edifício Dakota.

Dois homens com violões, um senhor de cabelos brancos e chapéu de cowboy, com uma guitarra elétrica e um mini-amplificador – assim como um rapaz bastante jovem e de aparência hispânica, com os mesmos apetrechos (com certeza nascido muito depois da morte do ex-Beatle) cantam e tocam músicas dos rapazes de Liverpool. As cerca de 100 pessoas que se mantêm ao redor do círculo, em pé ou sentadas nos bancos em volta cantam junto com os violeiros. Várias pessoas chegam e se revezam tirando fotos junto da homenagem ao músico. Peço a uma moça que tire uma minha. Me ajoelho junto ao centro do círculo, ao lado das flores.

Cinegrafistas e repórteres andam em meio ao evento, entrevistando pessoas, filmando a cantoria. Entre a multidão, pessoas das mais variadas raças, origens, idades, nacionalidades. Um trio de meninas japonesas se emociona aos primeiros acordes de “*In my life*”. A música seguinte – “*Help*” – é sugerida por alguém da multidão. Várias pessoas usam broches alusivos aos Beatles ou ao próprio Lennon. Alguns usam broches com imagens do próprio mosaico de ladrilhos, o “memorial” de John Lennon, uma das imagens mais famosas da própria cidade de Nova York – basta ver a quantidade de quadros, fotos, camisetas, e *souvenirs* em que ela é reproduzida.

Eu estava em pleno Central Park, em Nova York, mas me sentia de maneira muito semelhante a como me sentia quando ia ao Cemitério da Santa Casa em Porto Alegre. A única diferença é que talvez, agora, estando no “culto” de um dos *meus* grandes ídolos, eu talvez podia compreender melhor o que sentiam os fãs de Teixeira com os quais eu conversava no Dia de Finados. De resto, o que acontecia nestes dois lugares do planeta era extremamente parecido: manifestações de amor, respeito, devoção, saudade, preocupação em se manter uma memória de um artista cuja trajetória e obra fizeram sentido na vida dos seus respectivos fãs.

Lennon e Teixeira poderiam, por um ponto de vista, ser quase uma imagem em negativo um do outro: Lennon, o ídolo da geração *baby boomer*, um ícone da vanguarda e da esquerda, celebrado mundialmente como gênio há décadas, mesmo antes de seu assassinato. Teixeira, um astro “local”, “regional”, saído de um rincão perdido no Sul do Brasil, ídolo de trabalhadores e pessoas de origem rural, criticado pelas suas

posições políticas conservadoras, considerado de mau-gosto e alienante. Experimentar a semelhança desse ritual me fez compreender o quanto, por mais diferentes que fossem, ambos os artistas haviam se entremeadado nas trajetórias e no imaginário dos seus fãs, tornando-se portadores de sentidos muito maiores do que um olhar superficial é capaz de desvendar.

Unindo as pontas do círculo

Como que saída por encomenda para ser usada nesta tese, uma polêmica tomou conta de alguns veículos de imprensa do Rio Grande do Sul no início de 2010. De um lado, o cantor do estilo que se convencionou chamar música urbana porto-alegrense, Nei Lisboa. De outro, defensores do Tradicionalismo gaúcho.

Nei, em uma entrevista para o jornal Zero Hora em 25/01/2010, fez comentários a respeito da música gaúcha que desagradaram bastante alguns setores mais ligados ao Tradicionalismo, gerando repercussão e comentários em blogs, sites, na própria Zero Hora, e culminando com um programa de TV, o *Conversas Cruzadas*, da TV COM, pertencente à RBS¹. Na entrevista que iniciou a discussão, Nei afirmava:

“A música da minha terra, que eu ouvia de criança, o Teixeira, por exemplo, nunca me seduziu a ponto de eu profissionalmente produzir alguma coisa com ela. Tudo em torno dela me parece muito ruim, estética, ideológica e musicalmente. Isso inclui sobretudo o que o tradicionalismo tem feito com a música do Rio Grande do Sul nas últimas décadas. (...)”

A música gaúcha se torna intragável para qualquer pessoa mais esclarecida. Não é só o fato de não me representar. Eles foram absurdamente reacionários, a música começou a ser tutelada em termos do que vestir e não vestir em cima do palco, um absurdo. Qualquer adolescente urbano mediamente esclarecido, hoje em dia, se coloca a quilômetros de distância disso².”

Tais comentários desencadearam uma onda de réplicas e críticas. A fala do cantor foi interpretada como um ataque contra a música gaúcha como um todo, ou contra o Tradicionalismo como um todo, ou pior – contra a *Cultura Gaúcha* como um todo. Neste sentido, defensores destas instituições se puseram a bradar contra o que

¹ Rede de comunicação afiliada a Rede Globo do Rio de Janeiro, que abrange os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul através de emissoras de rádio, TV, jornais (como a própria Zero Hora), e portais de Internet.

² ZH, 25/01/2010. Disponível em:

<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2787593.xml&template=3898.dwt&edition=13976§ion=999>

Último acesso: 27/02/2010.

havia sido dito, angariando uma série de defensores entre os leitores do jornal, que passaram a se manifestar nos comentários do blog Roda de Chimarrão, do jornalista Giovani Grizzotti, um dos primeiros a criticar a postura de Nei Lisboa³.

Ali estavam todos os elementos de uma discussão que parece se arrastar por décadas na paisagem rio-grandense, ressurgindo e ganhando novos elementos conforme o tempo passa, e que se desenrola no mesmo *script* de defesa apaixonada da cultura local hegemônica contra qualquer voz dissonante. Os textos e os comentários de leitores apontavam um sem-número de tensões e oposições – entre o que é autêntico ou “fabricado”; tradicional ou moderno; rural ou urbano; o que era de dentro ou de fora; de bom ou de mau gosto; reacionário ou engajado; popular ou elitizado; do interior ou da capital; velho ou novo; ignorante ou esclarecido; local ou nacional; e principalmente, entre o que é gaúcho ou não-gaúcho.

O fato de uma discussão nestes moldes ainda fazer sentido e engajar tantos participantes significa que se trata de uma questão ainda em aberto, que sensibiliza e traz à tona sentimentos fortes. E que, assim como afirma Oliven, a música é uma das “arenas privilegiadas para estudar os conflitos que existem em torno da construção da identidade gaúcha na medida em que são o ancoradouro de posições antagônicas que se combatem” (2006, p.181).

Embora Nei Lisboa tenha qualificado a música de Teixeira de Freitas como muito ruim esteticamente, musical e ideologicamente, não foi essa a colocação que mais ofendeu quem aderiu à discussão, e sim a de que a música gaúcha se tornaria intragável para pessoas mais esclarecidas. Os contra-argumentos enfatizaram a beleza e complexidade da música gaúcha ao longo do tempo, louvando seus grandes expoentes, suas construções harmônicas e sua importância folclórica e identitária, colocando como falta de esclarecimento justamente a postura que não enxergava isso.

O cantor se defendeu dessas críticas argumentando que não se referia à tradição, e sim ao regimento, aos preconceitos e aos estereótipos propagados pelo Movimento Tradicionalista, com relação aos quais, segundo a sua opinião, as gerações atuais não conseguiriam compactuar⁴. Ele coloca que, no espaço visível da mídia, só o que se enxerga, atualmente, é uma “nebulosa monotemática, sempre pilhada a rigor e exaltando aquele Rio Grande que, sabe-se bem, nunca existiu”⁵. Embora talvez Nei

³ Para acessar o blog e os comentários, <http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=268321&blog=66&coldir=1&topo=3951.dwt>
Último acesso: 27/02/2010.

⁴ Na verdade, essa mesma crítica em relação ao Movimento Tradicionalista Gaúcho já existia no final da década de 1970 e início da década de 1980. O interessante é que, naquele momento, ela era proferida pelos adeptos da música nativista, uma vertente “modernizada” e “jovem” da música regionalista gaúcha surgida naquele período. Estas questões serão retomadas posteriormente.

⁵ ZH, 16/02/2010. Para sua réplica completa, ver

tenha razão, já que é bastante visível a adesão atual da imprensa do Rio Grande do Sul à celebração dessa cultura local, é preciso salientar que nem sempre foi assim, como veremos em breve.

Sinto que esta polêmica “une as pontas do círculo” desta tese porque foi justamente a posição da rede de artistas na qual Nei Lisboa surgiu, no início dos anos 80, em relação a Teixeira, que me despertou interesse a respeito dele a ponto de escolhê-lo como objeto de estudo. Essa tese, portanto, tem início ainda em 2004, época em que eu elaborava minha dissertação de mestrado. A dissertação (REIS, 2005) tratava de jovens universitários de classe média e seus feitos artísticos na cidade de Porto Alegre entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 nas áreas de música popular, cinema e teatro – sendo um dos principais informantes, justamente, Nei Lisboa.

Teixeira era retratado por meus interlocutores naquela pesquisa como alguém em relação ao qual era uma obrigação se opor. Ele era considerado grosso, brega, careta, conservador, cafona, direitista, alienante, tosco, enfim, possuía uma série de características extremamente negativas para a rede social que eu pesquisava. Para aquela geração e classe social, ele não fazia sentido enquanto artista – era o “Outro”⁶. Embora Teixeira encarnasse todas essas características negativas mais explicitamente, elas também eram projetadas no que aquela rede social definia como o gaúcho “falso”, que cultivava e vivia, em uma capital com pretensões de ser moderna, uma tradição inventada⁷.

No momento em que essa geração estreava na sua carreira artística, o final da década de 1970, o Tradicionalismo e seu conservadorismo eram bastante associados ao momento político que estava sendo vivido, dos estertores da Ditadura Militar iniciada em 1964. O panorama social e político eram alvos de crítica e comentário por estes jovens, e, em um nível local, o Tradicionalismo – que naquele período passava por uma

<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2810507.xml&template=3898.dwt&edition=14121§ion=999>

Último acesso em 27/02/2010.

⁶ É interessante perceber, no entanto, que com o passar do tempo, a visão daquela geração de jovens de classe média universitária sobre parece mudar em alguns aspectos, e ele passa a ser “homenageado”. Um exemplo de uma homenagem desse tipo, embora sutil, é a inclusão de uma cena de um filme de Teixeira – uma cena famosa de “Teixeira a Sete Provas”, em que ele “pula” da ponte do Rio Guaíba, em Porto Alegre – como parte do cenário de fundo de uma cena do filme “O Homem Que Copiava” (2003), de Jorge Furtado, outro dos meus informantes da dissertação de mestrado.

⁷ Em uma entrevista concedida a mim em Abril de 2001, Giba Assis Brasil, cineasta, definiu o que membros da rede social da qual participava percebiam como o gaúcho “falso”: “O Nelson Coelho [de Castro, músico] conhecia o cara e dizia, pô, o cara tá lá, trabalha o dia inteiro numa firma, numa repartição lá e uma vez por semana ele bota, ele assume a identidade secreta... sabe o Clark Kent? Ele pega e bota aquela pilcha dele, começa a falar com aquela voz tremida e tal, e pensa que tá a cavalo no interior, e ele não tá, ele passa o dia inteiro na cidade, entende? Esse gaúcho, a idéia é assim, esse é o gaúcho falso, o gaúcho verdadeiro, sabe... ele não dizia assim, o gaúcho verdadeiro sou eu, mas ele dizia assim, eu tô procurando uma coisa que tem a ver com o que a gente vive, não com o que a gente imagina que possa ter sido o passado heróico, e tal. E isso foi fundamental pra gente definir o que queria fazer.”

espécie de repaginação e *revival*, com a ascensão da música nativista – era visto como partidário e representante de uma série de valores com os quais se queria romper.

Teixeirinha e o Tradicionalismo eram intimamente associados nessas críticas feitas pela “Geração 80”. Que, como se pode perceber, são debates que retornam nos dias de hoje, embora com novas roupagens. Mas será Teixeira, da maneira como é visto hoje, igual ao Teixeira tal como era retratado no passado?

Uma análise sobre a construção da imagem de Teixeira no presente e no passado deve levar em consideração uma série de discursos e lugares de onde as posições dos que participam destes discursos são enunciadas. E, para tanto, deve levar em consideração todas aquelas oposições mencionadas anteriormente – entre o autêntico e o fabricado; o tradicional e o moderno; o popular e o elitizado; o rural e o urbano; o que é de bom e o que é o de mau gosto; o reacionário e o engajado; o ignorante e o esclarecido; o que é do interior e o que é da capital; o local e o nacional; o centro e a periferia. É na tensão entre todas estas oposições que será possível desvendar o lugar de Teixeira ao longo do tempo, e compreender as forças em andamento na construção de sua imagem. Como alerta Bourdieu, o valor das artes, gêneros, obras e autores depende das marcas sociais que lhes são conferidas a cada momento (2007, p.83).

Antes de iniciar o percurso por estas várias camadas de sentido, no entanto, é necessário voltar no tempo. Retomar a história desta pesquisa é um modo de entender a desconstrução das minhas idéias iniciais e também a maneira como o objeto desta tese foi sendo construído para chegar no ponto em que se encontra atualmente.

Uma breve história de pesquisa

Como relatei anteriormente, foi o retrato veemente de Teixeira como o “Outro” para a rede social que pesquisei durante o mestrado o primeiro fato a me chamar atenção a seu respeito. No jogo de espelhos que é a construção do conhecimento antropológico, fui atraída pela imagem *negativa* que me havia sido passada sobre o artista.

Eu sabia pouquíssimo sobre Teixeira até então. Minha família prestigiava alguns estilos de música gaúcha, mas não especificamente sua música, e assim seu repertório jamais fez parte da minha educação musical. Eu conhecia apenas uma das suas composições mais famosas – “Querência Amada” – e trechos de outras de suas músicas. Ouvia algumas anedotas de familiares de amigos, referentes à forte devoção

dos fãs por Teixeira, à movimentação no dia de Finados no Cemitério da Santa Casa onde ele está enterrado, à lenda de que ele teria uma piscina em forma de cuia. Estes meus primeiros informantes tinham uma origem de classe popular, e minha referência era de que este era, primordialmente, o público do artista, e talvez justamente por isso ele não pertencesse nem ao universo dos meus informantes da dissertação e nem ao meu, com minha origem familiar de classe média da região serrana do estado.

Ainda em 2004, quando escrevia minha dissertação de mestrado, assisti no Cine Santander, em Porto Alegre, com dois amigos, ao filme "Meu Pobre Coração de Luto", produzido por Teixeira em 1978. Era uma sessão gratuita, e mesmo assim não tinha mais do que 15 pessoas presentes. Tudo no filme nos pareceu tão surreal, tosco, absurdo, que gargalhamos a sessão inteira, provocando o descontentamento de alguns dos outros presentes (embora vários tenham se juntado ao nosso riso). Não tínhamos idéia de como seria um filme de Teixeira, e o que vimos nos chocou. Passamos a falar sempre no filme, imitar algumas cenas, cantar algumas das músicas, e planejávamos fazer outras sessões, assim que conseguíssemos os filmes, o que era difícil, já que os poucos que havia naquele momento existiam apenas no então decadente formato de vídeo VHS.

Além disso, difundimos o cinema de Teixeira entre nossos amigos e colegas – a maioria pessoas do próprio PPGAS – e fundei uma comunidade no Orkut (que era, naquela época, uma novidade na Internet brasileira) que homenageava Teixeira e Mary Terezinha, sua parceira acordeonista. A descrição da comunidade era séria, mas continha algumas das ironias que nós próprios fazíamos ao trabalho do artista: "Comunidade Oficial Teixeira e Mary Terezinha: a primeira comunidade do Orkut dedicada ao culto da memória do casal e discussão acerca de sua valiosa contribuição musical e cinematográfica para a cultura popular brasileira".

Apesar dessa primeira reação histórica ao cinema de Teixeira (ou talvez justamente por conta dela) – que hoje eu vejo como resultado do estranhamento gigante que nos acometeu aquela primeira sessão de "Meu Pobre Coração de Luto" – comecei a pensar seriamente na possibilidade de pesquisar algo relacionado à trajetória do artista como tema de doutorado. Meu principal interesse naquele momento era na característica de "artista de massa" de Teixeira, o que contrastava, também, profundamente, com os artistas de classe média universitária que pesquisei para o mestrado, cujo público era muito específico e, talvez por isso, bastante reduzido em comparação com este artista. O outro "artista de massa" que me era familiar era Roberto Carlos, mas uma pesquisa sobre ele, embora desejada, implicaria em um sem-número de gastos, deslocamentos, e mesmo interdições e impossibilidades com as

quais eu não me considerava preparada para lidar⁸. Além disso, pesquisar Teixeira seria, de certo modo, uma retomada das pesquisas antropológicas sobre o regionalismo gaúcho, que pareciam um pouco deixadas de lado no PPGAS naquele momento.

Conversei sobre a idéia de pesquisar Teixeira com meu orientador de mestrado, prof. Bernardo Lewgoy. Ele apoiou a idéia imediatamente, colocando várias questões que talvez pudessem ser respondidas através dela – como em relação à imagem do estado e da cultura do Rio Grande do Sul conforme vista pelos olhos de quem está fora daqui e conhece estes elementos via Teixeira. Mas, por aquele momento, permaneceu só uma idéia, já que, para ingressar no doutorado, havia o processo seletivo e a necessidade de um projeto mais formal, e o processo final de escrita da dissertação de mestrado tornava isso um pouco difícil de ser realizado. Assim, o plano foi adiado. Além do mais, eu me sentia “crua” demais em relação a Teixeira para propor um projeto.

Entre meados de 2004 e o início de 2005, no entanto, a comunidade Teixeira e Mary Terezinha, no Orkut, começou a “funcionar”. O que, no início, era uma brincadeira entre amigos, cresceu e virou um ponto de contatos e informações que me levou a conhecer melhor o artista e seus fãs.

O próprio nome da comunidade serviu como ponto de reflexão e revelações. A proposta era, explicitamente, homenagear a dupla de artistas. Logo depois da fundação da comunidade, no entanto, em Junho de 2004, surgiu uma comunidade “rival”, intitulada “Teixeira Official”. Essa comunidade imediatamente congregou um número muito maior de membros que a minha, o que fez com eu e meus amigos, os membros mais ativos da comunidade na época, questionássemos seu caráter de “oficial” – afinal havia sido fundada depois da nossa comunidade, e além disso referia-se só a Teixeira e não a sua parceira.

Não entendíamos o porquê de termos menos membros e não sermos “oficiais” se havíamos sido os primeiros. Acabei descobrindo que o dono da outra comunidade era o *webmaster* do site da Fundação Teixeira, uma instituição criada pela família do artista para divulgar sua obra e memória, e com a qual eu ainda não havia tido contato. Na descrição da comunidade “Teixeira Official” havia referência ao site da Fundação e à possibilidade de contato com a família de Teixeira. Provavelmente isso fazia uma grande diferença quanto à legitimidade ou não da comunidade. Além disso, havia o problema da referência à Mary, um ponto que incomodava muitos fãs de Teixeira, como fui posteriormente perceber. No entanto, a comunidade Teixeira

⁸ Eu estava certa em relação às interdições, como me provou o episódio do processo judicial contra Paulo César Araújo, o biógrafo de Roberto Carlos. O que eu não sabia no momento é que eu poderia correr o mesmo risco pesquisando Teixeira – o que descobri depois, já no trabalho de campo.

e Mary Terezinha permaneceu congregando membros aos poucos – mesmo assim, sem nunca se aproximar, numericamente, da "Oficial"⁹.

Durante 2004, realizei uma pesquisa intensiva no arquivo do Museu da Comunicação Hipólito da Costa em Porto Alegre, em busca de material para a dissertação de mestrado, analisando minuciosamente os Cadernos de Cultura do jornal Zero Hora de 1976 a 1984. Localizei inúmeras referências a Teixeira em no jornal nesse período. Esse material foi posteriormente digitalizado, juntamente com outras referências mais antigas, da época do filme *Coração de Luto* (em 1966/1967) e da aparição de Teixeira em programas de TV nacionais, como o de Flávio Cavalcanti (em 1971). Outras matérias de revistas e jornais me foram enviadas, ao longo do tempo, por fãs e colecionadores, assim como coletadas na Fundação Teixeira e entre arquivos do artista. Embora certamente não dêem conta da totalidade do que foi publicado na imprensa sobre o artista, juntamente com as críticas sobre os filmes de Teixeira compiladas por Miriam Rossini (1996), formam um conjunto importante de documentos para interpretar a maneira como a mídia e os próprios críticos retratavam Teixeira ao longo de sua carreira, e são uma parte central dessa pesquisa.

Ainda em 2004 fiz minha primeira visita ao túmulo de Teixeira no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. O cemitério acabou se tornando um lugar fundamental de realização da etnografia e de contato com os fãs, para onde retornei incontáveis vezes desde então. Um capítulo inteiro desta tese é dedicado a esmiuçar o que acontece no cemitério todos os anos.

A comunidade do Orkut também serviu, como mencionei anteriormente, como um ponto importante para a realização de contatos. Foi através da comunidade o meu primeiro contato com um membro da família de Teixeira, com sua filha mais nova, Liane. Desde nossa primeira conversa, Liane sempre foi extremamente aberta e prestativa em todos os momentos que lhe pedi ajuda, e continua sendo, mesmo à distância, já que mora na Itália há quase quatro anos.

Além dela, conheci Francisco Cougo (o qual me referirei daqui em diante como Chico), um fã de Teixeira da cidade de Rio Grande que forneceu grande parte do material em audiovisual e imagens nas fases iniciais da pesquisa, e que acabou se convertendo, de fã, em pesquisador do ídolo: acaba de defender sua dissertação de Mestrado em História na UFRGS, "*Canta Meu Povo – Uma Interpretação Histórica*

⁹ Atualmente, a comunidade conta com cerca de 760 membros. "Teixeira Oficial" tem cerca de 4000. Várias outras comunidades que mencionam Teixeira foram fundadas mais recentemente, como "Teixeira era Gremista", "Teixeira morreu trovando", "Teixeira naum morreu!!!", "Teixeira, gaúcho barbaridade", "Teixeira Poeta Maior Gaúcho", "Teixeira também era gótico", "Imortal Teixeira", "Eu escuto Teixeira, e daí?", "Eu odeio as músicas de Teixeira", "Teixeira, o 5º Beatle", etc. Também recentemente, foi fundada uma comunidade para homenagear Mary Terezinha, que atualmente conta com 60 membros.

sobre a Produção Musical de Teixeira (1959-1985)", trabalho co-irmão desta tese, com a qual compartilho fontes, referências, entrevistas, e muitos *insights*. Além de ser um interlocutor constante, Chico trabalhou comigo como voluntário da Fundação Teixeira na organização do acervo que se encontra no porão da casa onde Teixeira morava, no bairro da Glória, em Porto Alegre durante 2008 e 2009.

Outro contato importante – apresentado por Chico, e também membro da comunidade no Orkut, foi com Arnaldo Guerreiro, um fã português de Teixeira e dono de uma das coleções mais completas sobre o artista, além de inúmeros outros "Fãs Número 1" espalhados pelo Brasil e pelo mundo. A Internet, portanto, foi um espaço importante, não só em termos etnográficos, já que me permitiu acesso e contato com inúmeras pessoas e materiais; mas também em termos metodológicos e epistemológicos, já que se configura como um dos lugares centrais da circulação atual de Teixeira. Sem a Internet, esta tese, tal como existe agora, não teria sido possível.

Em 2005, por conta das homenagens pelos 20 anos da morte do artista, a RBS TV preparou três programas especiais. Um deles consistiu em um documentário sobre a trajetória de Teixeira, permeado por depoimentos de pessoas ligadas à música e ao cinema gaúchos, alguns dos quais haviam trabalhado com Teixeira. Acompanhei parte das filmagens, e fiz alguns contatos com as pessoas entrevistadas, planejando entrevistas futuras. Foi minha primeira inserção em campo já pensando oficialmente na realização da pesquisa para o doutorado.

Além deste documentário, tive acesso, já em 2007, ao arquivo de imagens da RBS TV, onde pude assistir cerca de 30 horas de imagens em vídeo sobre Teixeira. Uma grande parte deste material consistia de "especiais" no formato de documentários ou programas-homenagem, o que me permitiu perceber grandes mudanças na maneira como o artista foi retratado ao longo do tempo pela televisão, o que acabou gerando um dos eixos de análise da tese. Além disso, pude assistir pela primeira vez imagens raras, como as declarações de Teixeira e Mary Terezinha no programa Jornal do Almoço quando da separação da dupla em 1984, e o funeral do artista, no ano seguinte.

Da metade de 2006 em diante, me aproximei da Fundação Vitor Mateus Teixeira, naquele momento presidida por outra filha do artista, Fátima Teixeira Krapf, e posteriormente por Betha Teixeira. Através da Fundação tive contato com outros membros da família e fiquei a par das ações desempenhadas pela entidade para a preservação da memória de Teixeira, além das ações propostas por outras pessoas e instituições neste mesmo sentido, como a Escola de Samba Copacabana, de Porto Alegre, que propôs o uso de Teixeira como samba-enredo no Carnaval de 2007; e o "Piquete da Agafarma", que homenageou Teixeira durante o Acampamento Farroupilha naquele mesmo ano e no ano seguinte.

A principal ação da Fundação nesse período foi o Projeto Teixeira Memória Nacional, um memorial itinerante de Teixeira que teve lugar no primeiro semestre de 2007 e que passou por seis cidades do Rio Grande do Sul ao longo de quase três meses. Acompanhando o projeto em sua passagem pelas cidades de Passo Fundo, Vacaria, Bom Jesus, Santa Maria, Sapiranga e Pelotas, tive um contato intenso com os fãs de Teixeira do interior do estado, maravilhados diante da possibilidade de “relembrar” o ídolo depois de tantos anos de ausência. Entre estes fãs recolhi histórias, testemunhos, fotos, gravações, e principalmente, pude testemunhar o quanto, para eles, Teixeira continuava fazendo sentido enquanto artista.

Além da oportunidade de etnografar esse projeto, a proximidade com a Fundação permitiu que eu tivesse acesso a um material já meio esquecido – as cartas dos fãs de Teixeira, armazenadas em um pequeno depósito no pátio da já mencionada casa da Glória. As cartas foram a porta de entrada para o universo dos fãs, e também acabaram determinando mudanças importantes nos rumos da pesquisa.

No final de 2007, eu e Chico acabamos descobrindo, meio que acidentalmente, que um verdadeiro tesouro era guardado naquele depósito além das cartas – como latas de filmes, pôsteres, rolos de fitas, fotos e principalmente, documentos da Teixeira Produções. Preocupados com o péssimo estado de conservação do material, exposto à umidade por muitos anos e já bastante danificado, nos tornamos voluntários da Fundação, e passamos a ir semanalmente até a casa da Glória para trabalhar na organização do material. Estas sessões de trabalho me permitiram me aproximar e conhecer melhor outros membros da família, como dona Zoraida Lima Teixeira, viúva de Teixeira, e que se tornou uma fonte insubstituível de histórias, relatos e memórias sobre o “Teixeira” – como ela o chama. Trabalhei intensivamente no acervo por cerca de seis meses, limpando, separando, catalogando. Quando viajei para Nova York para a realização do doutorado-sanduíche na Columbia University, Chico permaneceu trabalhando com o material. Apesar de nossos esforços durante todo aquele ano, ainda há muito a ser feito, e o destino permanente deste material permanece em aberto. A experiência com o acervo acabou se transformando em um artigo escrito em parceria, “Nos porões da Glória; uma reflexão sobre arquivos pessoais, Teixeira e alguns cruzamentos entre História e Antropologia” (COUGO e REIS, 2008).

Ainda em 2008 foram realizadas entrevistas importantes para o andamento da tese. Entrevistei, em São Paulo, Brás Baccarin, diretor artístico da gravadora Chantecler na época do lançamento de Teixeira. No final do ano, Chico Cougo conseguiu realizar uma longamente negociada entrevista com Mary Terezinha, a qual não pude estar presente.

Em Agosto de 2008, fui para Nova York onde passei o ano acadêmico como pesquisadora visitante do Centro de Etnomusicologia do Departamento de Música da Columbia University. Esta experiência foi bastante importante e definidora dos rumos da tese. Orientada pelos professores Aaron A. Fox e Ana María Ochoa, consegui ampliar as possibilidades de interpretação do material já pesquisado, e confrontá-lo com uma bibliografia que me trouxe perspectivas bastante diferentes das que estava seguindo até então. A descoberta de outros “Teixeirinhas” existentes em diferentes partes do mundo foi fundamental para colocar o papel deste artista em perspectiva. E, se a busca por registros da passagem de Teixeira pela América se mostrou infrutífera, assim como a busca por fãs dele que residissem lá – cujos contatos, embora trazidos aqui, infelizmente não deram certo – tive a chance de apresentar, na universidade, uma versão parcial da pesquisa. Ela gerou bastante interesse entre colegas e professores e talvez, pela primeira vez, tenha tornado possível tocar uma canção como “Tordilho Negro” em alto e bom som dentro de uma universidade de elite norte-americana.

Mesmo depois de meu retorno, novos materiais de arquivo continuaram aparecendo, a maioria deles digitalizados por Chico do acervo já catalogado da Fundação. São muitos documentos e que extrapolam as próprias possibilidades de análise desta tese. Como Chico e eu passamos a acreditar, um livro sobre Teixeira que levasse em conta todos eles teria mais de mil páginas, certamente. Assim, inúmeras escolhas, muitas delas dolorosas, foram necessárias. Por uma questão de foco e espaço, acabei deixando de fora questões e informações valiosas para a compreensão da trajetória de Teixeira como um todo. Algumas destas, felizmente, acabaram entrando na abordagem da dissertação de Chico Cougo, complementando o que não consegui abordar aqui. O resto, infelizmente, fica para prosseguimentos deste trabalho. Teixeira foi um personagem extremamente complexo e rico de nuances, e embora isso torne mais difícil o trabalho de pesquisa – já que é necessário, o tempo todo, um cuidado interpretativo muito grande – também assegura descobertas e desvelamentos fundamentais para a compreensão da identidade e da cultura do Rio Grande do Sul na atualidade, e dos lugares onde determinadas figuras são encaixadas dentro desta cultura.

Como se pode perceber pela diversidade de abordagens que me propus, esta pesquisa aproxima-se do que George Marcus chama de uma “etnografia multi-situada” (MARCUS, 1995), na qual se “segue” um objeto para além de fronteiras espaciais e temporais. Ao contrário das etnografias “tradicionais”, situadas em um só espaço ou relacionadas a um só grupo, as etnografias multi-situadas se preocupam em examinar a circulação de significados culturais, objetos e identidades em um espaço-tempo difuso. A própria característica do objeto faz com que não seja possível dar conta dele,

etnograficamente, permanecendo em um só ponto de investigação. Essa etnografia “móvel”, nas palavras de Marcus, acaba tomando rumos inesperados ao traçar/seguir um objeto cultural por vários domínios e lugares diferentes. Neste sentido,

“... a pesquisa multi-situada é realizada ao redor de correntes, caminhos, tópicos, conjunções, ou justaposições de locais no quais o etnógrafo estabelece alguma forma de presença literal, física, com uma lógica de associação ou conexão explicitada e posta entre lugares que em realidade definem o argumento da etnografia.” (1995, p.105, tradução minha)¹⁰

No caso de Teixeira, optei por, “seguir a metáfora” (*idem*, p.108) – ou seja, traçar a presença atual de Teixeira através de diferentes contextos e ao mesmo tempo prestar atenção na circulação presente e passada de discursos sobre ele. O modo “seguir a metáfora”, segundo o autor, envolve investigar “os correlatos e fundamentos sociais de associações que são mais claramente vivos no uso da linguagem e na mídia impressa ou visual”¹¹ (*idem*, p.109, tradução minha). Ao mesmo tempo, realizo o que ele denomina como “seguir a biografia”:

“Histórias de vida revelam justaposições de contextos sociais através de uma sucessão de experiências individuais narradas que podem ser obscurecidas no estudo estrutural do processo como tal. Elas são os guias em potencial para o delineamento de espaços etnográficos dentro de sistemas formados por distinções categóricas que podem acabar os tornando invisíveis.”¹²(*idem*, p.110, tradução minha)

Ao seguir a metáfora e a biografia por diferentes domínios, acabei sendo capaz de compor um panorama da circulação atual de Teixeira e conseguindo pistas para compreender e interpretar aspectos de sua trajetória artística. Iniciei pelo documentário da RBS TV, pelo Orkut e pelo cemitério; o cemitério me levou aos fãs; o Orkut me levou ao contato com a Fundação Teixeira; este contato, por sua vez, me levou ao contato com a família Teixeira e com uma série de projetos realizados em torno de Teixeira. O projeto capitaneado pela Fundação fez com que eu transitasse por várias cidades do interior do Rio Grande do Sul, entrando em contato com fãs. A família me deu acesso às cartas e ao material do acervo no porão. O documentário da RBS, por sua

¹⁰ No original: “Multi-sited research is designed around chains, paths, threads, conjunctions, or juxtapositions of locations in which the ethnographer establishes some form of literal, physical presence, with an explicit, posited logic of association or connection among sites that in fact define the argument of the ethnography.”

¹¹ No original, “the social correlates and groundings of associations that are most clearly alive in language use and print or visual media”.

¹² No original, “Life stories reveal juxtapositions of social contexts through a succession of narrated individual experiences that may be obscured in the structural study of processes as such. They are the potential guides to the delineation of ethnographic spaces within systems shaped by categorical distinctions that may make these spaces otherwise invisible”.

vez, me despertou para a possibilidade de uso do acervo da emissora. Todos estes elementos/lugares combinados formaram meu cenário de pesquisa, múltiplo e contendo inúmeras camadas justapostas e correlacionadas.

Construindo Teixeira como objeto de pesquisa

Meu projeto original para a pesquisa de doutorado, apresentado para a banca de seleção do PPGAS/UFRGS em 2006, propunha, através de um ponto de vista antropológico, associar a trajetória do artista gaúcho Teixeira ao nascimento de uma indústria cultural baseada na cultura regional do Rio Grande do Sul. Eu pensava a articulação destes três grandes conceitos – *trajetória*, *indústria cultural*, e *cultura regional* – como uma possibilidade de interpretação para o sucesso de Teixeira e sua ligação com a cultura gaúcha como um todo.

Eu já tinha um certo conhecimento sobre outras pesquisas que haviam, através de um ponto de vista antropológico, se dedicado à interpretação de trajetórias de personalidades célebres, artistas, religiosos, e me pareceu que a trajetória de Teixeira era peculiar o suficiente para “render” uma tese de antropologia. Naquele momento, vários trabalhos de viés antropológico que tratavam de figuras de destaque na sociedade foram importantes, e serviram, cada um a seu modo, como referências e inspiração para uma abordagem sobre Teixeira. Goldenberg (1996) tratou da trajetória da atriz brasileira Leila Diniz, falecida em 1972 em um acidente de avião. A autora se baseou em entrevistas, reportagens e filmes para traçar um perfil da atriz e delinear os elementos de sua trajetória que a tornaram um ícone feminino no Brasil.

Dois trabalhos de Letícia Vianna sobre artistas também se configuraram em referências importantes. O primeiro deles, um livro sobre a trajetória e obra do sambista Bezerra da Silva (1999) e o segundo, um artigo sobre o músico Luiz Gonzaga (2001). Em ambos os trabalhos, Vianna se utiliza das categorias de *mediação* e *projeto* para interpretar as trajetórias destes dois importantes nomes da música brasileira. Sua intenção, com Bezerra da Silva, era de compreender sua história de vida como uma unidade discursiva capaz de revelar coisas sobre a estrutura e a história social, assim como aspectos da cultura na qual se inscrevia (1999, p.43). Já Luiz Gonzaga é interpretado como um grande mediador, capaz de articular diferentes categorias profissionais, pessoas e domínios, transitando por diferentes mundos (2001, p.64).

Outra referência bastante importante neste primeiro momento foi a produção de Paulo Renato Guérios (2001, 2003), que, ao tratar da trajetória do compositor Heitor Villa-Lobos, enfatizou a ação consciente deste ao “adotar” o uso de ritmos e elementos da música popular brasileira como estratégia de distinção, principalmente quando de seu período em Paris. Essa adoção foi produto de uma série de mecanismos sociais: as opiniões da crítica, as reações dos outros artistas com os quais ele transitava, a reação dos brasileiros que conviviam com ele em Paris, o próprio imaginário que lhe era transmitido a respeito do país. Ou seja – suas grandes escolhas em termos de que tipo de música fazer não diziam só respeito a viabilidade imediata de sua carreira, mas eram baseadas em outros tipos de apostas, como a aceitação pelos círculos musicais europeus.

Outra referência fundamental foi o livro de Norbert Elias (1995) sobre Mozart. Inúmeros pontos importantes deste trabalho serviram para pensar elementos da tese. Talvez o principal deles seja a idéia de que o artista é um produto do seu tempo. A preocupação com o contexto foi algo que atravessou toda a tese, e ganha destaque nos capítulos em que trato especificamente de momentos da trajetória de Teixeira, sempre pensada, desde este início, nos termos propostos por Bourdieu, da trajetória como “como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (1996, p.189). Para o autor,

“Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (de um posto profissional a outro, de uma editora a outra, de uma diocese a outra etc.) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis”. (*Idem*, p. 190).

Estas foram referências e idéias iniciais, e embora tenham relevância na maneira como concebi o trabalho, várias delas acabaram se modificando bastante ao longo do tempo, principalmente com a incorporação de novos materiais e uma conseqüente mudança de ponto de vista engendrada por esta. Depois de mais de quatro anos de um trabalho de campo bastante intenso, através do qual construí um *corpus* de dados dos

mais variados tipos e origens, alguns deles narrados no Prelúdio desta tese – desde etnografias realizadas no Cemitério da Santa Casa até os documentos escritos provenientes do trabalho de acervamento no porão da casa do artista, (passando pelas manifestações a seu respeito na Internet, pelo contato com os fãs, pelas representações veiculadas pela imprensa através dos tempos, por várias cidades do Rio Grande do Sul e mesmo fora dele) aquela proposta inicial de interpretação, ligando identidade regional e indústria cultural, perdeu muito do seu sentido. Em verdade, hoje a vejo como um produto do “senso comum” sobre Teixeira, que procura sempre, para explicá-lo e enquadrá-lo, o relacionar com idéias de massificação cultural e com uma identidade regional (necessariamente) gaúcha.

Antes de adentrar o campo, portanto, eu também possuía essas idéias “de senso comum” sobre Teixeira. Ter consciência disso foi importante na medida em que ajudou a desconstruir determinados discursos e concepções sobre ele. Daquela idéia inicial, de relacionar a trajetória do artista com a indústria cultural e a cultura regional gaúcha, sobrou pouco. Evidentemente, tratar da trajetória de um ídolo popular como Teixeira continua sendo um objetivo, mas relacionando-a com as formas como o artista é *vivido* e *percebido* na atualidade. Durante certa parte da pesquisa, passei a tratar da questão em termos da *construção de uma memória* a respeito de Teixeira, para a qual vários agentes diferentes contribuía e entravam em embates, em determinados momentos. Meu texto de qualificação foi bastante embasado por esta perspectiva.

Uma referência importante neste momento em que pensava a questão em termos de memória foi o trabalho de Delgado sobre Cora Coralina (2000, 2003). Delgado refere-se ao que chama de “batalha de memórias”- uma disputa, entre diversos agentes, em torno da criação de uma biografia e da monumentalização da poetisa goiana. O objetivo da autora foi de desvelar os agentes e práticas – fossem discursivas ou não-discursivas – que se entrecruzavam ou se excluía para construir determinadas versões de Cora Coralina. Dentre estas práticas, a autora afirma que o processo de monumentalização da poetisa teria iniciado, na verdade, antes de sua morte, e que a própria Cora Coralina teve um papel relevante nesse processo – algo que, como veremos, é bastante semelhante ao que aconteceu com Teixeira.

A questão da “batalha das memórias” permanece, na verdade, como uma questão de fundo. Em termos conceituais, no entanto, resolvi, ao invés de tratar como uma questão de memória, pensar no caso de Teixeira como mais relacionado a criação/construção de uma *imagem pública*, na medida em que analiso e interpreto a maneira como ele era visto/criticado/percebido/interpretado em todas as fases de sua carreira, buscando contextualizar essas representações com cada época histórica. Assim, não se trata tanto de perceber apenas as representações atuais sobre Teixeira

– embora estas também entrem no jogo, no qual a memória tem um papel bastante importante – mas de tentar acompanhar, a cada momento de sua trajetória (que inclui também sua trajetória pós-morte), as formas como ele é retratado, por diferentes pontos de vista.

Outras obras se tornaram referências bastante fundamentais para o formato final da tese, principalmente indicadas por meus orientadores e professores da Columbia University. O viés etnomusicológico é predominante por detrás destas referências mais recentes, e embora ele não seja meu meio de abordagem principal, certamente ecoa por toda a tese. A principal contribuição desse viés foi enxergar que o fenômeno que eu identificava entre Teixeira e seus fãs não era, de maneira alguma, exclusivo, mas se repetia em diferentes lugares, épocas e culturas, com astros de todos os tipos e origens sociais.

A coletânea “Afterlife as afterimage – understanding posthumous fame”, organizada por Steve Jones e Joli Jensen, se mostrou uma das referências mais importantes para a questão de pensar as relações estabelecidas com Teixeira após sua morte, por diversos agentes. Foram fundamentais os artigos sobre a devoção a Elvis Presley (CAGLE, 2005; DOSS, 2005); sobre santuários digitais onde mortos famosos são celebrados (ANDSAGER, 2005); sobre Selena, uma cantora mexicana que morreu bastante jovem (BELTRAN, 2005); sobre Karen Carpenter, a estrela de música pop dos anos 70 que morreu de anorexia (BOWERS & GREY, 2005), sobre Tupak Shakur, um ídolo americano de hip-hop, supostamente morto em uma *vendetta* (KAMBERELIS & DIMITRIADIS, 2005); sobre Louis Prima, cantor de jazz (PAULY, 2005) e, claro, sobre John Lennon (MÄKELÄ, 2005), que também funcionou como um ponto de comparação na minha própria etnografia, como demonstrei no Prelúdio. Pontos de comparação e distanciamento, trazidos pelo contato com estes artigos, aparecem ao longo de toda a tese. Sem dúvida alguma, foram essenciais para me ajudar a pensar a delicada dialética entre o universal e o particular representada no caso de Teixeira.

Destaco, entre todas estas referências, o artigo de Doss (2005) sobre Elvis Presley. Doss coloca o foco no fato de que, na atualidade, não há um acordo sobre o que a imagem de Elvis realmente significa – ao contrário, existem inúmeros Elvis diferentes. Ele pode ser interpretado como quem misturou estilos e música branca e negra (abrindo terreno para o Movimento de Direitos Civis americano); como alguém que saiu da classe trabalhadora para virar uma estrela, encenando o mito “*rags to riches*”¹³ (também incorporado pelo próprio Teixeira); como um soldado que

¹³ Esta expressão, “dos trapos à riqueza”, é utilizada em qualquer situação em que a pessoa passa da pobreza/obscuridade, à riqueza/fama. É um arquétipo comum na literatura e na própria cultura popular e onipresente na história de indivíduos de “trajetória excepcional”.

participou de conflitos armados defendendo sua pátria; como um ator de filmes de gosto duvidoso (assim como Teixeira); como pai de família; como filantropo; como direitista (publicamente apoiador de Richard Nixon); ou mesmo como um artista drogado e decadente. São facetas ambíguas e instáveis, por muitas vezes. Mas é justamente essa imagem multi-facetada que importa para os fãs, os grandes responsáveis por produzir culturalmente o significado de Elvis ao longo do tempo – um significado que não é monolítico, e que as vezes chega a ser quase contraditório.

Duas outras figuras foram essenciais para pensar essa dialética particular/universal: o cantor de música country americano Hank Williams e a cantora egípcia Umm Kulthum¹⁴. Além do fato de possuírem fãs que os cultuam ativamente muito tempo depois da sua morte, estes dois artistas possuem outra coisa em comum com Teixeira: uma origem e uma ligação com o universo rural.

Hank Williams, um dos patriarcas da música country americana, falecido de overdose aos 29 anos no banco de trás de uma limusine, no auge da fama, em 1953, ainda é considerado atualmente como um dos mais importantes nomes do estilo, sempre estando presente em listas oficiais e considerado pela revista Rolling Stone como um dos 100 artistas mais importantes de todos os tempos¹⁵. Sua trajetória ou legado não foram especificamente objeto de interpretação antropológica, embora Fox (2004) analise várias de suas canções como ecoando diretamente aspectos do *ethos* e do imaginário de classe da rede de apreciadores de música country que ele pesquisou em Austin, no Texas. Foi justamente Aaron Fox quem me abriu o olhos para uma comparação entre Teixeira e Hank Williams – ambos compartilham uma infância e juventude em condições difíceis, transitando entre vários lugares, exercendo toda a sorte de trabalhos manuais antes da fama (os dois trabalharam em um determinado momento como estivadores, por exemplo), e circulando intensamente por uma rede de pequenas rádios interioranas até adquirir o capital social necessário para gravar pela primeira vez.

Williams, no entanto, morreu jovem e de maneira trágica – o que, juntamente com o fato de ser uma estrela em ascensão, explique o fato de seu funeral ter sido o maior de toda a história do estado do Alabama. No que diz respeito às obras, Williams foi o primeiro a introduzir uma série de elementos modernizantes no estilo country tal

¹⁴ Seu nome é grafado no alfabeto ocidental de várias formas diferentes, incluindo Om Kalsoum; Om Kouloum, Om Kalthoum, Oumme Kalsoum e Umm Kolthoum.

¹⁵ A lista dos 100 maiores de todos os tempos, segundo a Rolling Stone Americana, está em http://www.rollingstone.com/news/coverstory/the_immortals Último acesso em 10/01/2010.

A revista Rolling Stone brasileira também fez sua lista dos 100 mais importantes artistas da música brasileira de todos os tempos. (<http://www.rollingstone.com.br/edicoes/25/textos/3464/>) Último acesso em 10/04/2010. Nenhum artista pertencente a qualquer gênero de música “regional” ou “rural” constou na lista. Ao contrario, foi uma lista que privilegiou, nos termos de Araújo (2003), que discutirei em capítulos seguintes, as vertentes da “tradição” e “modernidade” na música brasileira. Agradeço a Alexander Dent por esta observação.

como ele era – se isso, ao mesmo tempo, “desvirtuou” o que então era considerado música country, aproximou-a do que veio a ser considerado um estilo mais “pop”, e Williams acabou sendo considerado uma influência determinante para o surgimento do próprio rock’n roll. Várias de suas músicas foram gravadas por nomes que posteriormente seriam pioneiros do estilo, como Elvis Presley, Carl Perkins e Jerry Lee Lewis (ESCOTT, 2004). Diferentemente de Teixeira (cuja importância parece ser celebrada no nível local), no entanto, Williams recebe um contínuo reconhecimento público nacional e mesmo internacional, mesmo mais de meio século depois de sua morte, como a lista de 2004 da revista Rolling Stone atesta.

A figura de Umm Kulthum,(1904-1975) analisada por Virginia Danielson (1997) também me forneceu chaves para pensar diversos aspectos da trajetória de Teixeira e da sua permanência no imaginário dos fãs. Umm Kulthum foi a cantora mais famosa do século XX no mundo árabe, com uma carreira de cerca de 50 anos. Durante mais de 40 anos seus shows nas quintas-feiras a noite eram transmitidos ao vivo para todo o Oriente Médio, atingindo milhões de ouvintes. Sua predominância no campo expressivo egípcio acabou transformando-a em uma espécie de líder cultural em um sentido geral, como personalidade pública, presidente do sindicato dos músicos, membro do comitê do governo para as artes, e embaixadora cultural do Egito para outros países árabes. A menina pobre, nascida em uma pequena localidade rural, cujo carreira floresceu coincidentemente com o florescimento das instituições de música comercial, acabou se tornando um símbolo cultural da nação, a voz e o rosto do Egito, e identificada como autenticamente egípcia, associada estreitamente à identidade nacional do país (*idem*, p.1-2).

O funeral de Umm Kulthum, em 1975, foi um dos maiores já registrados no mundo árabe. Contrariando preceitos do próprio islamismo, que pregam que se enterre os mortos o mais rápido possível, seu enterro foi adiado por vários dias para que seus fãs do interior pudessem chegar até Cairo e tomar parte da cerimônia, atendida por chefes de estado. Uma estimativa de 2 milhões de pessoas se reuniram nas ruas para seu cortejo fúnebre.

Suas músicas eram “populares” no sentido mais amplo da palavra, amplamente disseminadas e apreciadas por um grande número de pessoas. No entanto, seu estilo musical propriamente dito era difícil de classificar, contendo elementos de diversos repertórios, como da música popular ocidental, música folk árabe, música religiosa e música árabe antiga – não se encaixando, portanto, nas categorias ocidentais de “arte”, “popular”, “folk”, costumeiramente usadas para se enquadrar e definir o que é tradicional e autêntico.

A proposta de Danielson, de caráter fortemente etnomusicológico, leva em conta a análise de discursos e das “idéias públicas” sobre Umm Kulthum, provenientes de seus fãs, contemporâneos e cronistas. Ela aponta para alguns detalhes importantes, como por exemplo, o fato de que o indivíduo excepcional não opera fora das práticas de sua própria sociedade. Assim,

“Tenta-se dar conta do impacto de performers excepcionais - John Lennon, Elvis Presly, Duke Ellington, Carlos Gardel, Ravi Shankar, Joseph Shabalala, Edith Piaf, Umm Kulthum, e outros – na cultura de suas sociedades sem perde-los de vista enquanto participantes influenciados pelas suas próprias sociedades”.¹⁶ (*Ibidem*, p.15, tradução minha).

Umm Kulthum era uma participante da sociedade a qual ela afetava com suas performances. Ela experienciava e respondia à sua audiência e às forças políticas, artísticas e sociais que a cercavam. Sua carreira, seu fazer artístico e sua presença dominante na cultura oferecem uma entrada privilegiada na cultura expressiva árabe (*Ibidem*, p. 2).

De certa forma, essa é a mesma idéia que trago a respeito de Teixeira. Ele pode não ter sido alçado à figura de ídolo nacional, como Umm Kulthum; ou ter tido uma participação ativa em configurações políticas do campo artístico de sua época, como a cantora; mas certamente sua vida, trajetória e obras são uma porta de entrada importante para várias dimensões do imaginário relacionadas ao lugar social do artista na sociedade brasileira; a identidade rio-grandense; os afetos e demandas do povo em relação aos artistas que lhe representam; e ao próprio lugar da música, da imagem e dos ídolos na vida das pessoas. Nos termos de Raymond Williams (1979), Teixeira pode ser uma chave para diversas “estruturas de sentimento”, ou seja, de forma simplificada, a experiência do vivido em um tempo e espaço particulares.

Apesar do número crescente de trabalhos de pesquisa que se utilizam justamente de biografias de indivíduos como uma porta de entrada para outras questões da sociedade, ainda há uma certa resistência em determinados campos. A própria Virginia Danielson trata dessa questão.

“Há muito os antropólogos reconhecem que as vidas de indivíduos oferecem caminhos de entrada para as sociedades. Mas a reconstrução acadêmica de histórias de vida tem frequentemente desapontado e, como muitos observaram, revelado mais sobre o estudioso do que sobre o indivíduo cuja vida é representada. Etnomusicólogos raramente

¹⁶ No original: “One wants to account for the impact of exceptional performers – John Lennon, Elvis Presly, Duke Ellington, Carlos Gardel, Ravi Shankar, Joseph Shabalala, Edith Piaf, Umm Kulthum, and others – on the culture of their societies without losing track of them as participants affected by their society”.

estudaram indivíduos (embora seu trabalho de campo possa depender primariamente do contato com uma pessoa ou um pequeno número delas); talvez esta tendência represente um esforço para evitar interpretações da cultura baseadas nas obras de “grandes homens”, há tanto tempo em voga na história da música clássica europeia. Quando indivíduos aparecem no primeiro plano de estudos etnomusicológicos ou folclóricos, raramente eles são estrelas famosas. Nos estudos de música popular, o performer bem-sucedido tem se tornado, ao invés disso, o sujeito de uma biografia na qual sua sociedade é amplamente ignorada, ou o objeto de uma diminuição na qual o seu sucesso é atribuído ao “marketing”¹⁷.” (*Ibidem*, p. 14, tradução minha).

A questão parece ser levar em consideração o sujeito examinado e ao mesmo tempo descentrá-lo, olhando para o cenário ao seu redor. Não examiná-lo só nos termos de suas escolhas e trajetória, mas também para a maneira como ele era visto por outros, como sua obra era recepcionada, como era interpretado, como circulava, e de que forma continua circulando, sendo re-interpretado e re-utilizado depois de sua morte. Segundo Richard Middleton,

“O compositor, o performer e outros agentes produtores não são nem totalmente “manipulados” nem totalmente “críticos” ou “livres”; sua subjetividade – ou as posições sendo continuamente construídas para tal subjetividade – é atravessada por uma turba de diferentes linhas de influência social, às vezes conflitantes, os puxando para identidades e coletividades múltiplas, às vezes até sobrepostas. Nem para eles nem para sua música as categorias simples de “massa” ou “indivíduo” são apropriadas¹⁸.” (MIDDLETON, 1990, p.45, tradução minha)

Mantive ao longo de toda a tese essa preocupação com o cenário exterior, tendo as considerações de Danielson e Middleton em mente. Longe de desviar do foco, no entanto, essas idas e vindas em relação a um panorama mais amplo tentam evitar uma espécie de “Teixeirinhocentrismo”, justificando o artista pelos seus próprios termos. Ao mesmo tempo tentei evitar a armadilha contrária, de mostrar Teixeira como um brinquedo perdido entre forças maiores, apenas cumprindo um destino predestinado. Sua agência se faz fortemente presente ao longo de toda a narrativa.

¹⁷ No original: “Anthropologists have long recognized that the lives of individuals offer inroads into societies. But the scholarly reconstruction of life stories has often fallen short of its mark and has, as many have observed, revealed more about the scholar than the individual whose life is represented. Ethnomusicologists have rarely studied individuals (although their fieldwork may depend primarily on contact with one or a small number of people); perhaps this tendency represents an effort to avoid interpretations of culture based on the works of “great men”, so long in vogue in the history of European classical music. When individuals appear at the forefront of ethnomusicological or folkloric studies, they are rarely famous stars. In studies of popular music, the successful performer has become alternatively the subject of a biography in which his or her society is largely ignored, or the object of a diminution in which his or her success is attributed to “marketing”.”

¹⁸ No original: “Composer, performers and other productive agents are not either wholly “manipulated” or wholly “critical” and “free”; their subjectivity – or the positions being continually constructed for that subjectivity – is traversed by a multitude of different, often conflicting lines of social influence, bringing them into multiple, often overlapping identities and collectivities. Neither for them nor for their music are the simple categories of “mass” or “individual” appropriate.”

O caleidoscópio formado pelos diversos “campos” que adentrei para conseguir interpretar Teixeira, somado a todas essas referências, acabou por formar um panorama específico de questões e preocupações. Uma série de escolhas foi necessária. A complexidade e as inúmeras camadas de sentido presentes não só na trajetória de Teixeira em si, mas no que é feito dela hoje, poderiam ser interpretadas por vários prismas. Uma abordagem puramente histórica, e preocupada em reconstituir essa trajetória factualmente, por exemplo, teria sido uma das possibilidades. Amparada pelos documentos e pelo próprio uso da história oral (o que cheguei a pensar como uma possibilidade no início do trabalho), se poderia esmiuçar elementos de sua história de vida que certamente ajudariam a explicar sua importância na cultura expressiva do Rio Grande do Sul.

Outra abordagem, da análise de suas obras, já foi realizada, em duas obras que são referências importantes: o livro de Miriam Rossini (1996) sobre o cinema de Teixeira e a dissertação de Francisco Cougo (2010), sobre seu cancionero. Embora eu discorde de alguns vieses interpretativos de Rossini (o que será tratado no Capítulo 3), reconheço imenso valor nessa primeira tentativa acadêmica de explicação do “fenômeno Teixeira.”

Cougo (2010) demonstra como as canções de Teixeira, além de revelarem elementos importantes da trajetória do artista em um sentido auto-biográfico, fornecem pistas para se entender a situação e os conflitos vividos por segmentos da população brasileira no período em que foram criadas. Assim, além de revelar um Teixeira bastante afinado com os dilemas e problemas vividos pelo povo – do qual ele se considerava parte – mostra como o próprio artista foi alvo de críticas e “pichações” de uma espécie de extrema-direita, representada pelo apresentador de TV Flávio Cavalcanti, durante o auge do regime militar no país. O próprio caráter “gaúcho” do artista é relativizado, em vista da flutuação do uso da temática gauchesca em seu cancionero – uma questão que também analiso ao longo da tese, e mais especificamente no último capítulo.

Sou bastante ciente de que outras abordagens poderiam privilegiar vários aspectos que se mostraram latentes durante a pesquisa: questões de gênero – presentes tanto na obra quanto na trajetória pública do artista; questões estéticas e relacionadas ao gosto, que poderiam ser esmiuçadas por uma perspectiva mais bourdiana; questões de performance, relacionadas à voz, à postura no palco, à interpretação das canções em situações variadas; questões relacionadas à definição e aplicação do conceito de popular tendo como pano de fundo a figura de Teixeira; questões relacionadas à gestão presente de uma memória de grande vulto, relacionada, entre outras coisas, à propriedade intelectual, à pirataria, ao uso da imagem, à criação de arquivos, e a

diversas disputas sobre uma certa “posse” de Teixeira. Reconheço a possibilidade e a importância de se seguir também por estes caminhos (e vários outros), e espero que trabalhos posteriores os desbravem.

Meu foco nesta tese, no entanto, se configura e se distingue por privilegiar o que chamo de “imagem pública” de Teixeira. Entendo por “imagem pública” os diversos retratos de Teixeira – sejam visuais, textuais, fílmicos, orais, musicais – formados por discursos que, proferidos por uma série de diferentes agentes, se justapõem, se complementam, se excluem e se tensionam, em uma dinâmica e circulação permanentes. A proposta da tese é buscar desvendar alguns mecanismos de construção dessa imagem pública, jogando luz sobre alguns agentes e seus respectivos discursos, de modo a conseguir interpretar os modos e os lugares nos quais Teixeira é enquadrado, classificado, avaliado. O próprio artista tem sua parcela de *agency* nesse processo. Longe de mero espectador de uma construção externa, ele aparece a todo momento como uma espécie de *bricoleur* – juntando elementos, histórias e discursos – que apontam para eternização de uma trajetória e um registro compatíveis com sua ideia de *self*.

Minha narrativa é complementada por imagens (cujos créditos se encontram no final do trabalho) e por trechos em áudio – canções, gravações, “achados” de arquivo, que complementam, ilustram e aprofundam o olhar sobre a trajetória e obra do artista. A indicação das faixas está apontada ao longo do texto, e o CD, incluído nos Anexos.

No **Capítulo 1**, proponho uma abordagem da figura de Teixeira através do viés da morte e do luto. Primeiro cenário da minha pesquisa, o cemitério abriu as portas para uma interpretação do artista a partir de sua relação com os fãs. Através da etnografia das atuais práticas dos fãs no cemitério e de uma interpretação da temática da morte enquanto presente na obra de Teixeira desde seu primeiro sucesso, a canção “Coração de Luto”, busco alguns dos significados condensados nessa circulação do artista em um espaço pertencente ao domínio do sagrado.

No **Capítulo 2**, parto para uma contextualização histórica da trajetória de Teixeira, desde seu nascimento até o final da década de 1960, quando inicia sua carreira no cinema. Baseado em entrevistas, material biográfico e documentos, este capítulo busca retratar Teixeira como um produto de seu tempo, participando do

campo musical e direcionando sua carreira de determinadas formas que o distinguem de outros artistas da mesma época.

Os fãs são os protagonistas do **Capítulo 3**. Através de uma análise da correspondência dos fãs que escreviam para os programas de rádio de Teixeira dos anos 1960 aos anos 1980, apresento alguns aspectos da relação entre ídolo e seguidores, além de realizar uma contraposição entre as críticas feitas pela imprensa para os filmes de Teixeira e a maneira como eles eram avaliados pelos fãs, tal como é revelado pelas cartas.

No **Capítulo 4**, retomo a trajetória de Teixeira a partir de 1967, ano de lançamento do filme de longa-metragem *Coração de Luto*. O foco desse capítulo é sobre a maneira como a imagem de Teixeira é transmitida pela mídia de 1967 até o ano de sua morte, 1985. Assim, baseia-se principalmente na análise do material de imprensa a respeito do artista, coletado de diversas fontes, mas principalmente de seu arquivo pessoal.

O **Capítulo 5** trata das maneiras como a figura e imagem de Teixeira sem sido colocada em circulação pela principal instituição guardiã de sua obra e memória, a Fundação Vitor Mateus Teixeira. Além de diversos projetos e iniciativas relacionadas ao artista, capitaneados pela Fundação, trato de seu principal conjunto de ações para a preservação do nome e imagem de Teixeira, o Projeto Teixeira Memória Nacional, um memorial itinerante que transitou por várias cidades do Rio Grande do Sul ao longo do primeiro semestre do ano de 2007, no qual realizei trabalho de campo. Lugares de encontro com fãs e com relíquias de Teixeira, o Projeto também apontou para uma direção em termos da imagem de Teixeira que está sendo construída no presente.

Para encerrar, o **Capítulo 6** aborda manifestações televisivas e comemorativas que tiveram lugar depois da morte do artista. Tais manifestações e celebrações apontam para determinados vieses no processo de construção e solidificação de uma imagem específica do artista, que, à luz de sua trajetória, mostra-se como só uma entre diversas facetas assumidas por Teixeira. Ao final da jornada, apresento algumas formas através das quais Teixeira é vivido, lembrado e imaginado na contemporaneidade pelos seus fãs, reafirmando a multiplicidade de significações de sua figura.

Capítulo 1 –

“la gritando bem alto: o Teixeira não morreu!”



“Televisões e rádios vocês estão ouvindo
Também vêem minha foto em todos os jornais
Dizendo que eu morri e é pura verdade
O dono desta voz já não existe mais”

Teixeirinha, “A Morte não Marca Hora” (1984)¹⁹

¹⁹A morte não marca hora (Teixeirinha). Gravação de Teixeira. LP “Quem é você agora”, Chantecler, 1984.

A morte como porta de entrada

Neste capítulo proponho uma entrada ao universo de Teixeira e seus fãs por meio da temática da morte, com o objetivo de mostrar que, de maneira alguma, o falecimento do artista Vitor Mateus Teixeira significa o seu “fim”. Ao contrário, o cemitério onde ele está enterrado é um dos lugares onde o artista é celebrado e lembrado na contemporaneidade – onde sua imagem se faz presente e onde histórias, canções e diferentes formas de devoção circulam e se justapõem.

Para tanto, apresento uma etnografia realizada entre os anos de 2005 e 2008, além de analisar a presença da temática da morte em algumas de suas composições e na sua própria trajetória. A partir destes dois focos, busco estabelecer alguns pontos para se refletir sobre as relações existentes entre o artista falecido e aqueles que participam dos processos de preservação e “salvamento” de sua imagem do esquecimento.

O destaque e a importância que são dadas no discurso dos fãs a determinados aspectos de sua biografia e obra em detrimento de outros apontam para a solidificação de uma imagem específica de Teixeira neste espaço – em um processo que possivelmente se mistura com a construção dessa imagem em outras instâncias. Segundo Jensen (2005, p. XVIII), a reputação póstuma é continuamente negociada com ou sem a mediação dos meios de comunicação de massa. No cemitério, como se poderá perceber, há uma interação entre diferentes *agências*, algumas das quais oriundas justamente de veículos da imprensa.

A morte e os rituais que a envolvem sempre foi um tema clássico para a Antropologia. Claude Lévi-Strauss, em “Tristes Trópicos”(1996), ao tratar das relações entre vivos e mortos entre os índios Bororo, afirma que provavelmente não existe nenhuma sociedade que não trate seus mortos com consideração. Ele aponta dois extremos nas relações estabelecidas entre os vivos e os falecidos. Em algumas sociedades, deixa-se que os mortos descansem, oferecendo-lhes visitas periódicas, em troca das quais se ganha deles proteção.

“Tudo acontece como se tivesse sido firmado um contrato entre os mortos e os vivos: em troca do culto sensato que lhes é voltado, os mortos ficarão em seu lugar, e os encontros temporários entre os dois grupos

serão sempre dominados pela preocupação com os interesses dos vivos.”
(LÉVI-STRAUSS, 1996, p.218)

Em outras, no entanto, os vivos não deixam os mortos descansarem. Os mobilizam, tanto literal quanto simbolicamente, e sentem-se perturbados por eles. Tanto em um caso como no outro, a idéia dominante é de que há uma comunicação entre os dois lados.

Roberto Da Matta (1991) divide as sociedades entre aquelas que tratam *da morte* e as que tratam *dos mortos*. Nos sistemas modernos, individualizados, permeados pela técnica e pela razão prática, fala-se abertamente e tranquilamente da morte através de uma perspectiva filosófica ou científica, racionalizante. Falar dos mortos, no entanto, é considerado mórbido, sentimental, até patológico. Nos sistemas mais tradicionais, que ele chama de relacionais, onde o sujeito social não é o indivíduo mas as relações entre indivíduos, há um silêncio profundo sobre a morte enquanto evento ou problema filosófico, enquanto os mortos em si são sistematicamente invocados, chorados, lembrados e homenageados (*idem*, p.147).

Para o autor, o Brasil, enquanto sociedade relacional, encaixa-se na segunda categoria: fala-se muito mais dos mortos do que da morte, o que, na sua visão, é uma forma de negá-la, fazendo prolongar a memória de quem se foi e dando a esta pessoa uma forma de realidade. Ao mesmo tempo, a relação entre vivos e mortos é intensa e múltipla, manifestando-se por visões, sonhos, presságios, sinais, acidentes, coincidências, homenagens, devoção, pagamento de promessas, rezas, pedidos. São mundo separados, mas que se comunicam permanentemente. Embora estas idéias não sejam generalizáveis para o todo da sociedade brasileira, elas fazem muito sentido para interpretar a relação dos vivos com os ídolos populares falecidos²⁰.

No caso de Teixeira, a comunicação entre os diferentes domínios se dá de várias formas. Sua manifestação mais pública e visível acontece diante da sepultura do artista no Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre, especialmente em três datas significativas para os que o visitam: 3 de março, a data de seu aniversário; 2 de novembro, o Dia de Finados; e 4 de dezembro, data de sua morte, ocorrida em 1985²¹.

Minha primeira visita ao Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre foi no final de 2004, acompanhada de uma amiga e bolsistas de Iniciação Científica do prof. Ruben Oliven. Na ocasião, fizemos um extenso “tour” por alguns dos vários cemitérios localizados nos altos do bairro da Azenha, quase todos na

²⁰ Para Andsager (2005), o luto pela morte de celebridades nos Estados Unidos vai contra um movimento mais geral daquela sociedade que busca racionalizar e desritualizar a morte – e que a colocaria no primeiro tipo descrito por Da Matta.

²¹ Cada artista morto parece atrair seus fãs em dias específicos. Para Carlos Gardel, a data é 24 de Julho; a cantora argentina Gilda, todo dia 7 de cada mês; Jim Morrison, 3 de Julho.

Avenida Oscar Pereira: além da Santa Casa, o Cemitério São Miguel e Almas, o Cemitério São João e o Cemitério Evangélico. Nesta primeira visita, além de encontrar túmulos de "pessoas famosas", foi possível observar as diferenças entre os vários cemitérios. O da Santa Casa, o primeiro cemitério extra-muros de Porto Alegre,²² é o mais antigo do local. Reúne, nos seus corredores centrais, algumas das peças mais importantes de arte cemiterial da cidade – principalmente túmulos de vultos históricos, figuras importantes na política do estado e mesmo do Brasil, e foi, durante muito tempo, o cemitério da elite da cidade. Isso é facilmente constatado pelos sobrenomes que ocupam suas alamedas centrais, com túmulos e mausoléus imponentes e belíssimos, atestando a importância, em vida, de seus ocupantes.

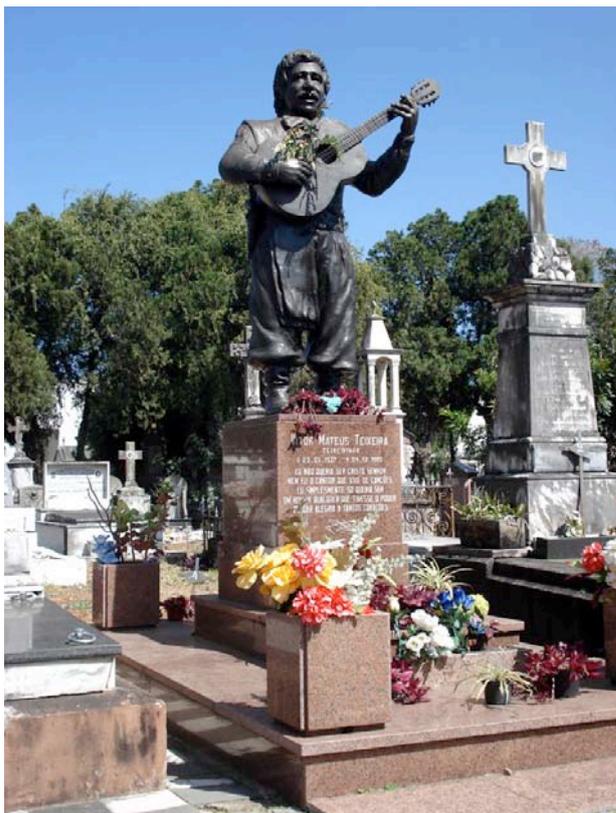
As várias quadras do cemitério são divididas e cercadas por paredes de nichos ou "catacumbas". É também uma dessas galerias, com dois andares, que separa a parte "nobre" do cemitério de uma parte bem mais modesta, com túmulos simples, rasos, ou mesmo montes de terra marcados com cruzes. Um pouco mais além fica um grande terreno pontilhado de cruzes, onde são enterrados os indigentes, natimortos e pessoas carentes que morrem no Hospital da Santa Casa e não tem condições de pagar por um túmulo. É um cemitério de contrastes, onde as camadas mais altas e as mais baixas da cidade, de certo modo, compartilham o espaço.

Teixeirinha é um dos únicos artistas no panteão dos "famosos" do cemitério da Santa Casa. A maioria das figuras importantes para a cultura do Rio Grande do Sul, como o escritor Érico Veríssimo, o compositor Lupicínio Rodrigues e o poeta Mário Quintana, repousam do outro lado da rua Oscar Pereira, nos nichos do São Miguel e Almas, o maior cemitério do estado²³. Seus túmulos não são tão facilmente

²² O Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre foi inaugurado em 1850 nos Altos da Azenha, após um decreto das autoridades da cidade que proibia os enterramentos dentro da zona urbana da época, devido às preocupações com higiene e possibilidade de epidemias. Na época, o lugar escolhido localizava-se longe dos muros da cidade, que há muito tempo já espalhou-se para o entorno e além da zona dos cemitérios. A primeira metade do século XX foi o apogeu da arte cemiterial no espaço, de forte inspiração positivista e almejando o culto das grandes personalidades cívicas da época, como o governador Júlio de Castilhos e o senador Pinheiro Machado. Os mausoléus imponentes e carregados de símbolos da ideologia positivista eram pensados como lugares de culto à memória dos grandes líderes. Para uma análise do contraste entre a imponência dos túmulos das celebridades políticas e o espaço destinado aos anônimos e indigentes no mesmo cemitério, ver MENEGHEL et al, 2003. O artigo foca nas personalidades cívicas do início do século XX, deixando de lado túmulos mais recentes como o de Teixeira e Iberê Camargo.

²³ São Miguel e Almas é a mais antiga irmandade religiosa de Porto Alegre, fundada em 1773. O foco principal de atuação e investimento da irmandade são os enterros e proteção da Almas através da intercessão de São Miguel, segundo a crença católica, aquele que recebe as almas e as leva ao paraíso. Após o decreto de obrigatoriedade de enterramentos fora dos muros da cidade de Porto Alegre, em 1850, no então recém inaugurado Cemitério da Santa Casa de Misericórdia nos Altos da Azenha, a confraria passou a almejar uma parte exclusiva do terreno para enterrar seus irmãos, conquistada em 1867 (TAVARES, 2007a; 2007b). A relação com a administração do cemitério sempre foi tensa, culminando com a separação dos espaços e fundação do Cemitério da Irmandade São Miguel e Almas. Como o terreno era extremamente acidentado, foi feito um projeto com a utilização de catacumbas em diversas galerias e pavimentos sustentados por colunas, inaugurado em 1930 como o primeiro cemitério vertical da

encontráveis entre as milhares de catacumbas numeradas do cemitério - um espaço muito diferente da Santa Casa, uma espécie de prédio, com inúmeros corredores, galerias, e diversos andares – embora sejam ocasionalmente visitados por fãs que deixam pequenos mimos: rosas vermelhas para Lupi, cataventos de papel para Quintana. Nesta primeira visita com os colegas, encontramos os túmulos no São Miguel graças à ajuda de um funcionário do local, que nos indicou os números que deveríamos procurar.



centralizado no túmulo, que tem uma tampa de mais de dois metros de comprimento por um e meio de largura, e vasos do mesmo material nos quatro cantos.

Na frente do pedestal, em letras brancas em baixo-relevo, o nome do artista, as datas de seu nascimento e morte, e uma estrofe de uma canção sua:

Vitor Mateus Teixeira
Teixeirinha
*03/03/1927 + 05/12/1985

“Eu não queria ser Cristo Senhor
Nem eu o cantor que vive de canções
Eu simplesmente só queria ser

América Latina. Embora a grande maioria de túmulos seja concentrado nas galerias, também possui uma parte com mausoléus, onde se encontraram importantes obras de arte cemiterial.

²⁴ Componente da indumentária gaúcha, uma espécie de cinturão de couro com bolsos para guardar pequenos objetos e, muitas vezes, encaixe para o coldre do revólver e balas.

Um homem qualquer que tivesse o poder
De dar alegria a tantos corações²⁵.

Uma reprodução da assinatura do cantor completa o quadro. Segundo Bowers & Grey (2005, p.97), túmulos e memoriais são com frequência lugares onde leituras da história são formadas e solidificadas na mente pública, ao se resguardar indivíduos célebres dentro de uma moldura que os torna legíveis para as gerações futuras, e também ao se criar um espaço no qual o luto pode acontecer.

Na ocasião desta primeira visita, em 2004, a idéia de pesquisar Teixeira ainda era um projeto distante. Quando, em 2005, comecei a preparar este projeto de pesquisa para ingressar no doutorado, resolvi retornar pela primeira vez ao cemitério em um dia de Finados, para acompanhar a movimentação em torno do túmulo do meu objeto de estudo.

2 de Novembro de 2005

Como relatei anteriormente, uma das primeiras informações que eu tive sobre Teixeira era de que seu túmulo era uma espécie de local de “peregrinação” popular no Dia de Finados. Foi isso que me fez eleger o cemitério como lugar-chave para começar o trabalho de campo. O que acontecia lá poderia me dar pistas para entender Teixeira também em outras dimensões.

Três trabalhos acadêmicos foram fundamentais para guiar minhas observações e preocupações ao longo dos anos em que frequentei o cemitério: a tese de Heloisa Martín (2006) sobre as práticas de sacralização da cantora argentina Gilda, morta em um acidente de carro em 1996; a dissertação de Hannah Skarveit (2004), também sobre Gilda e sobre Rodrigo, outro ídolo popular argentino morto recentemente, e a faceta de “anjos da guarda” que ambos assumem para seus fãs e devotos; e a tese de Eliane Freitas (2006) sobre santos populares em um cemitério no nordeste do Brasil.

No dia 2 de novembro de 2005, me dirigi ao cemitério da Santa Casa com o intuito de etnografar o que acontecia no local pela primeira vez. De antemão, eu já tinha algumas suposições a respeito do que tinha lugar no túmulo de Teixeira: a principal delas, de que não se tratava de uma peregrinação religiosa; na minha primeira visita, no ano anterior, eu não tinha visto nenhum ex-voto, placa, ou

²⁵ Um mundo de amor (Teixeirinha). Gravação de Teixeira. LP “Lindo Rancho”, Copacabana, 1975.

agradecimento, e supunha que as pessoas que se reuniam ali não iam para fazer promessas ou agradecer por graças alcançadas, e sim para homenagear o artista falecido. Uma colega havia me dito que, na sua visita ao cemitério no ano anterior, havia ouvido falar que uma filha de Teixeira vendia CDs piratas do pai na sepultura. Até então, eu não havia feito contato com absolutamente ninguém da família do artista, e não sabia se tal fato poderia ou não ser verdade. A idéia que eu tinha na época era de que ele havia morrido com uma boa condição financeira, e que os filhos deveriam ter ficado com uma boa herança. Assim, a idéia de uma de suas filhas vendendo CDs sobre a sepultura do pai – ainda mais piratas – me parecia, no mínimo, estranha. Esta questão, entre várias outras, se colocava como instigante naquele momento.

Cheguei ao cemitério logo após o meio-dia. Logo ao subir os degraus da entrada e cruzar os portões do cemitério, ouvi um som diferente do que se espera encontrar num lugar como este, ainda mais em um dia de Finados. Me aproximando, percebi que era música, e que vinha do túmulo de Teixeira.

Aproximadamente quinze pessoas cercavam o túmulo, decorado com muitas flores. Algumas flores, principalmente de plástico, estavam encaixadas na mão da estátua e nas cordas do violão, algumas destas já parcialmente arrebitadas. Uma dupla de gaúchos cantava, um deles tocando um mini-acordeom, e outro com um pandeiro. Não consegui identificar quais músicas eram cantadas. A segunda música depois da minha chegada tinha uma letra de cunho religioso, e não me pareceu ser de Teixeira. Sentei no túmulo da frente e fiquei tentando ter uma primeira idéia do que estava se passando. Atrás do túmulo do artista, sentados sobre outro jazigo e protegidos do sol forte por um enorme guarda-chuva, um grupo de cerca de 6 pessoas fazia um lanche. Voltei minha atenção para uma menina de cerca de 11 anos com uma camiseta com a foto de Teixeira, e imaginei que o grupo era formado por pessoas da família do artista.

Um outro homem trajado de gaúcho estava ali por perto, carregando uma pilha de CDs, que no início imaginei serem os tais CDs piratas do Teixeira mas depois vi que eram dele mesmo, Paulinho da Gaita, cujo instrumento estava ali do lado, encostado no túmulo. Sobre o tampo de granito havia um papel, uma espécie de cartaz, mas não consegui ler o que estava escrito até depois, quando fui para a lateral do túmulo. Em um primeiro momento, o cenário não mudou muito, com exceção das pessoas que passavam pelo local. Muitas ficavam por ali alguns minutos, ouvindo a música ou olhando para o túmulo. Outras se aproximavam pela mera curiosidade de ver o que estava se passando, e logo seguiam adiante.

Fiquei atenta em relação a quem colocaria flores no túmulo e logo nos primeiros minutos em que eu estava lá uma senhora subiu no tampo de mármore para pendurar um galho de plástico com uma flor azul na mão da estátua de Teixeira. Durante todo o tempo em que fiquei ali não parecia haver um cuidado especial com o túmulo. Pessoas pisavam, sentavam, subiam nas laterais para tirar fotos, passavam por cima, e vários objetos eram colocados ao seu redor, como a gaita, um rádio, bolsas e sacolas.

Me aproximei para ler o cartaz. Era uma cartolina verde, escrita com canetinha colorida e com várias fotos do próprio túmulo. Afirmava que Teixeira havia sido o grande músico de outrora e que agora cantava em outras bandas, mas que os fãs não deixavam de lhe homenagear. Embaixo, assinado como “uma homenagem da Gauchinha de Bagé há 20 anos”.

Resolvi me acomodar pelos arredores e fiquei escutando dois senhores de meia-idade sentados num túmulo próximo, e que passaram o tempo inteiro em que eu estive ali falando sobre o Teixeira, sua família, sua casa no bairro da Glória, lembrando alguma música específica, comentando sobre seu dinheiro ou suas mulheres. A dupla gaúcha parou de tocar por um tempo e a menina com a camiseta da foto colocou um CD do cantor, sob os pedidos de uma mulher loira e baixa, vestida de preto e usando óculos escuros, que, vim a saber pelos comentários dos senhores sentados no túmulo, era a tal Gauchinha de Bagé, que havia levado o pôster e que ela era (supostamente) filha de Teixeira. Isso confirmou algumas informações que eu já tinha antes de ir ao cemitério. No entanto, tive a prova de que a venda de CDs não era verdade – quando a Gauchinha estava escolhendo um CD da pilha que tinha numa sacola para colocar para tocar no rádio, um homem se aproximou e perguntou quanto era, e ela disse que não estava vendendo, só expondo.

O número de pessoas em volta do túmulo pareceu aumentar por esta hora, e em alguns momentos calculei cerca de 50 pessoas paradas em frente ao jazigo. Uma senhora se aproximou e perguntou se havia música ao vivo. Logo depois, atendendo ao seu pedido, Paulinho da Gaita tocou seu acordeom, acompanhado na cantoria pela Gauchinha de Bagé. A senhora que pediu a música começou a chorar copiosamente. Várias outras pessoas cantaram junto, inclusive um dos senhores sentados no túmulo ao lado, cuja conversa eu escutava. A música, conforme vim saber depois, era “Triste Madrugada”. Pela conversa dos senhores sentados, fiquei sabendo que a Gauchinha também morava no bairro da Glória; mas que era não era filha de Zoraida, a esposa de Teixeira. Ouvi alguns fragmentos de conversas da Gauchinha com outras pessoas, dela fazendo elogios a Zoraida. Quando um senhor perguntou se era ela a Mary Terezinha, no entanto, sua reação foi bem negativa, algo como “Deus o livre eu ser aquela mulher”.

A todo momento pessoas iam falar com a Gauchinha. Alguns pareciam ser conhecidos, pela maneira como ela cumprimentava. Outros deram a impressão de serem meros curiosos querendo perguntar coisas pra ela. Ela nunca ficava sozinha. Ou falava com alguém, ou falava com os netos (vim a saber que a menina com a camiseta era uma neta dela), ou cantava na frente do túmulo, protegida pelo guarda-chuva gigante. Num determinado momento, a aparição de um homem com uma câmera a fez deixar o guarda-chuva de lado e “posar” na frente da estátua. Nas bolsas que ela carregava, havia inúmeros álbuns com fotos do que pareciam ser pessoas posando na frente do túmulo. Não consegui ver as fotos. Me dando conta de que ela parecia ser uma espécie de “dona da festa” no cemitério, desisti de falar com ela naquele momento, pensando em encontrá-la futuramente. Em um determinado momento a ouvi dizer pra alguém que não “poderia” sair dali, e imaginei que fosse por conta de alguma promessa, ou algo do gênero.

Depois de mais ou menos duas horas, cheia de questionamentos, resolvi ir embora. A movimentação na frente do túmulo continuava forte e vi que provavelmente continuaria assim até o final do dia. Na saída, ouvi alguém dizendo que havia “marcado de encontrar fulano na frente do túmulo do Teixeira”. Logo depois duas mulheres passaram e uma delas falou, “Será que o Teixeira vai cantar?” e ambas riram. Parece que os frequentadores do cemitério, em geral, sabem da existência do túmulo e quem está enterrado ali. À primeira vista, a maioria das pessoas que ficaram ali de pé debaixo daquele sol parecia ser de classe popular, com poucas exceções. Pareciam também, em sua grande maioria, ser de uma faixa etária contemporânea à carreira de Teixeira – principalmente pessoas de meia-idade, e inúmeros idosos. Os jovens e as crianças, quando ficavam ali, estavam acompanhando algum familiar mais velho.

Nos feriados de Finados dos dois anos seguintes, muito do que vi nessa primeira visita se repetiria. Mas, principalmente, ao longo do trabalho de campo, me foi possível desvendar e interpretar vários questionamentos que, nesta primeira visita, haviam me intrigado. Por que ficar (muitas vezes o feriado inteiro) na frente do túmulo de Teixeira? Quem eram aquelas tantas outras pessoas que ficavam horas e horas nas proximidades do túmulo? As pessoas que ali estavam não tinham seus próprios mortos para visitar no Dia de Finados? Se as ações realizadas na frente do túmulo não se relacionavam com aspectos “devocionais”, qual era o sentido daquilo que davam a entender como “homenagens”? A presença de Teixeira na vida dessas pessoas se dava somente naquele momento, no cemitério? Ou ele fazia parte da rotina, do cotidiano? Era possível caracterizar aquelas pessoas como fãs, mesmo que, em um primeiro momento, não havia sido possível descobrir se havia qualquer espécie de

"organização" entre os presentes para a realização da homenagem²⁶? E mais além de tudo isso: o que significa visitar um morto famoso? E como apreender esse(s) sentido(s)?

O cemitério me pareceu, neste primeiro momento, com o um lugar onde manifestações "não-oficiais" relacionadas a Teixeira tinham lugar. Fora a suspeita/boato de que a Gauchinha de Bagé fosse sua filha, nada do que encontrava ali estava abertamente caracterizado como vindo de sua família ou da Fundação Teixeira.

Conforme afirma Mäkelä (2005), as estrelas morrem – mas as imagens das estrelas, não. Comecei a pensar o cemitério como apenas um dos lugares possíveis por onde a imagem de Teixeira circula na atualidade. Segundo Bowers & Grey (2005), enquanto ícones populares, músicos podem frequentemente acabar representando construtos ideológicos mais amplos ao invés de indivíduos.

“Depois da morte, este processo de representação pode ser tornar complexo e revisões na sua narrativa podem ser vistas como ataques aos ideais que eles representam. Deste ponto de vista, a memória se torna um campo de batalhas onde diferentes grupos podem fornecer motivações ideológicas a interpretações particulares”. (BOWERS & GREY, 2005, p. 117)

Os rumos que a etnografia tomou me deram algumas chaves para interpretar estas questões. Outras, talvez devido à própria peculiaridade da configuração estabelecida no cemitério neste único dia do ano, permaneceram me instigando, e tive de desvendá-las em outros territórios. Um ano depois desta primeira observação, voltei ao Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre, munida de uma compreensão bastante diferente da figura de Teixeira. Neste momento, eu já havia me aproximado da Fundação Teixeira, tido acesso a vários documentos, pessoas e contatos relacionados ao artista, e meu foco de pesquisa estava em pleno processo de transição, conforme relatei na Introdução: o projeto original, de analisar a trajetória de Vitor Mateus Teixeira de um ponto de vista antropológico, focando no surgimento de uma “indústria cultural regional”, havia incorporado a preocupação com o lugar que, no presente, o artista possuía no afeto, no imaginário e na memória das pessoas – uma idéia que, com pequenas modificações, manteve-se no centro do trabalho desde então. Nesta segunda visita, meu olhar ficou concentrado sobre todas as manifestações ao

²⁶ Na sua etnografia sobre os fãs da cantora Argentina Gilda, Martin enfoca as atividades do grupo de fãs que frequenta o cemitério da Chacarita, em Buenos Aires, onde a cantora está enterrada. É um grupo de caráter permanente, que se encontra todas as semanas no cemitério e fora dele em outras ocasiões. Assim, existe um componente forte de liderança e organização no grupo, para a realização de todas as atividades envolvendo Gilda. Levando isso em consideração, meu questionamento se deve justamente à questão da ausência/presença de uma organização semelhante nas homenagens a Teixeira.

redor do túmulo do artista, tentando entender o que ele significava hoje para aquelas pessoas. Foi também a primeira vez que levei a máquina fotográfica digital para o cemitério, na busca de imagens daquilo que eu começava a ver como um ritual muito especial de devoção. Como foi possível registrar, desta vez também com imagens, os usos que os fãs faziam do espaço do cemitério estavam bem distantes de sua função principal – o resguardo de corpos (MARTÍN, 2006, p.75).

2 de Novembro de 2006

Desta vez, resolvi ir no horário de abertura dos portões do cemitério, às 8:30 da manhã. Quando cheguei, o cenário já estava armado de forma muito semelhante ao que eu tinha visto no ano anterior - era possível escutar o som de uma gaita desde o portão de entrada do cemitério e cerca de 30 pessoas já se posicionavam na frente do túmulo do artista.



A movimentação no Cemitério da Santa Casa no início da manhã.

Quando cheguei na frente do jazigo, a Gauchinha de Bagé, vestida do mesmo jeito que no ano anterior, de calça e blusa pretas e botas de gaúcho e um lenço vermelho, falava para as pessoas presentes. Fui prestando atenção no discurso e percebi que novamente, como uma espécie de mestre de cerimônias, ela apresentava o casal pilchado²⁷ que se posicionava ao lado do túmulo – Valdir Moraes, com um violão, e Vera Regina, sua esposa, com um acordeom. Valdir iniciou uma trova,

²⁷ Trajado com a indumentária típica gaúcha.

improvisada, falando que a Gauchinha de Bagé era sangue e continuação de Teixeira, e o maior orgulho do Rio Grande do Sul. O casal, juntamente com Paulinho da Gaita e outro violeiro, passou a cantar várias músicas do repertório de Teixeira, como “Querência Amada”, “Coração de Luto” e “Xote Soledade” (as quais eu já conseguia então reconhecer e nomear). Gauchinha falava para as pessoas presentes entre as músicas. Se dirigia sempre a alguém em particular, mas em um tom e volume que tornava possível que todos ali em volta escutassem. Comentou que dois anos antes uma emissora de TV de Moçambique havia vindo filmar o túmulo de Teixeira, o que era uma prova de que, mesmo morto, ele era capaz de atravessar fronteiras.

Paulinho da Gaita também ensaiou um discurso. Disse que sua vida era de cantor (descobri, depois, que ele sobrevivia como músico de rua, vendendo CDs seus e de Teixeira em uma banquinha improvisada ao lado do Mercado Público de Porto Alegre), e que Deus havia lhe ajudado, pois empresários o viram e queriam lançar seu disco em todo Brasil. Ele mostrava os seus CDs, mas garantia “Eu não vim vender, vim fazer homenagem”. No tempo em que estive ali, vendeu muito poucos – talvez um ou dois.

Para completar o quadro dos músicos, chegou o gaiteiro com o mini-acordeom do ano anterior, que, vim a saber, se chamava Italianinho da Sanfona. Com todos estes músicos presentes, passaram a se revezar na cantoria, atendendo aos pedidos do público. Como meu conhecimento do repertório neste momento já estava um pouco maior, pude reconhecer várias das canções tocadas, e inclusive perceber alguns erros nas letras cantadas²⁸.

Me posicionei, desta vez, no túmulo da frente, com o caderno de anotações e a máquina fotográfica a mão. Um homem de cerca de quarenta anos, segurando uma camiseta estampada com a letra de “Querência Amada”, e vestindo uma camiseta com outro trecho da mesma música, posou para fotos junto com Gauchinha e os músicos. Ele segurava a camiseta como se fosse uma bandeira, aberta e na frente da estátua. Aproveitei que todos posavam para foto e fiz imagens também com a minha câmera.

Entre os presentes – que se avolumavam a esta hora, cerca de 50 pessoas – havia um senhor de mais de 50 anos segurando um disco, meio escondido, levado junto ao corpo. A capa inteira estava rasgada e riscada com caneta azul, mas pude perceber, pela pequena foto que ainda restava intacta, que era um disco de Teixeira. Além das camisetas com a letra de Querência Amada, o disco era outro objeto presente no cemitério que eu não havia visto no ano anterior. O dono dele conversava,

²⁸ Isso parece assinalar a minha entrada progressiva no imaginário dos fãs de Teixeira, já para muitos dos quais saber as letras de cor é uma questão de honra.

timidamente e em voz muito baixa, com outro homem de cerca de cinquenta anos que ficava na frente da sepultura e que eu lembrava de ter visto no ano anterior. Tentei abordá-lo quando ele estava indo em direção à saída do cemitério. Perguntei se era um disco do Teixeirinha que ele carregava, e se eu poderia ver, que eu era uma pesquisadora e gostaria de conversar com os fãs de Teixeirinha que vinham no cemitério. Ele, sem parar de caminhar, mostrou o disco rapidamente e disse que não poderia falar comigo²⁹.



O disco levado na visita ao cemitério.

Um pouco frustrada pela negativa de conversa, voltei para a frente do túmulo. O rapaz que segurava as camisetas me abordou. Perguntou o que eu fazia com o caderno e a máquina fotográfica. Muitos jornalistas vem ao túmulo nesse dia e entrevistam os fãs presentes, e imagino que ele pensou que eu poderia ser jornalista também. Expliquei rapidamente que era pesquisadora, da universidade, e que pesquisava sobre Teixeirinha e as pessoas que gostavam dele.

Assim, Adolar começou a me contar toda sua relação com Teixeirinha. Adolar Rhoden, 47 anos, trabalha numa fábrica de calçados em Dois Irmãos, uma cidade a 75km de distância de Porto Alegre, mas é natural de Cândido Godoy, na região noroeste do estado, perto da cidade de Santa Rosa. Começou a comprar os discos de Teixeirinha em 1981, e no momento já tinha acumulado 40 discos de vinil, 50 Cds e 3 filmes. Primeiro me disse que tinha percorrido 550km para vir até o cemitério, desde Santa Rosa. Mas depois explicou que na verdade estava de férias na casa da família no interior e antecipou um pouco o retorno a Dois Irmãos, onde morava e trabalhava, para poder passar em Porto Alegre no túmulo de Teixeirinha no dia de Finados, sua rotina há 8 anos.

Perguntei desde quando ele conhecia Teixeirinha e ele afirmou que “desde que se conhece por gente”³⁰ o escutava na Rádio Farroupilha. Contou que, quando jovem, morava no interior de Santa Rosa e por causa disso nunca conseguiu ir em um show de Teixeirinha. Mas os filmes passavam lá, e esses sim, ele não perdia por motivo algum.

²⁹ Ele acabou conversando com Chico no dia de Finados de 2008, quando eu estava em Nova York, quando se identificou como Lineu Lopes. Vim a saber, nas vésperas de entregar a tese, que seu Lineu era visto frequentemente pegando um ônibus da linha T9 carregando o disco debaixo do braço – sem ser dia de Finados. O fato de carregar a “reliquia” em outra data e em outro lugar que não o cemitério parece assinalar uma relação bastante especial com Teixeirinha, sobre a qual infelizmente não pude descobrir mais.

³⁰ Essa foi certamente a expressão que mais ouvi entre os fãs, quando indagava sobre o surgimento do amor pelo ídolo.

Lembrou que nessas ocasiões as pessoas até se penduravam nas árvores para conseguir assistir as projeções feitas no salão paroquial da comunidade. Para ele os filmes do ídolo eram importantes por causa da mensagem que passavam. Neles, o vilão, o ladrão, sempre se dava mal, e era justamente isso que o povo queria ver³¹.

Adolar passou a me contar sobre seu lado “fanático” por Teixeira. Falou que tinha uma foto com Betha, a filha do artista, e que fazia qualquer coisa pelo ídolo, a ponto de ser considerado louco pelos outros. Seus irmãos moravam em outras regiões do Brasil, na Bahia, em Goiás, e Teixeira fez músicas inclusive para divulgar essas regiões – e me cantarola parte da letra de “Centro-oeste Brasileiro”, música que até então eu desconhecia.



Paulinho da Gaita, Gauchinha, Vera, Valdir e Adolar posando em frente ao túmulo.

Sua rotina era chegar em casa do trabalho, fazer um chimarrão e escutar um disco de Teixeira. Me assegurou que fazia isso absolutamente todos os dias – menos quando havia alguma visita, quando então ele tinha que colocar alguma outra música também, para não aborrecer as pessoas com sua preferência exclusiva.

Sua paixão pelo artista é algo público e conhecido pelos vizinhos – que o avisam quando passa algo na TV relacionado ao artista. E Adolar passa a me apresentar as razões de sua paixão e da grandeza de Teixeira. Segundo ele, a música do Rio Grande do Sul é a música de Teixeira, e “Querência Amada” é o verdadeiro hino do estado. Ele levou o Rio Grande do Sul para os outros cantos do Brasil, divulgou a tradição gaúcha em outros lugares. Foi inclusive o primeiro gaúcho a se apresentar nos Estados Unidos, em 1973. Além disso, recomendou que eu assistisse um documentário da RBS chamado “A Conquista do Oeste”, onde gaúchos fora do Rio Grande do Sul falam sobre Teixeira³².

³¹ A opinião de Adolar sobre os filmes de Teixeira combina bastante com a opinião dos fãs registradas nas cartas, como se verá no Capítulo 3.

³² “A Conquista do Oeste”, uma série de 13 episódios em formato de documentário mostrando a migração gaúcha para os estados do Oeste do Brasil e o Paraguai, mostra a gigantesca influência da cultura do Rio Grande do Sul nos locais para onde houve a migração. Um destes aspectos é a proliferação de CTGs e de rádios que tocam músicas gaúchas, nas quais Teixeira é um dos artistas mais pedidos. Imagino que o sucesso do artista nas regiões Centro-Oeste e Norte do país seja muito relacionado a existência desse público de origem gaúcha nas localidades, embora, ele fizesse sucesso em lugares fora do Rio Grande do Sul também devido a outras características de seu repertório, que não se resumia aos ritmos gauchescos.

Adolar passou a falar de suas músicas favoritas, e do porquê da importância delas. Citou o “Desafio do Gre-Nal”, a “Volta do Tordilho Negro”, “Querência Amada”, “Tropeiro Velho”, “Velho Casarão” – todas elas, segundo ele, “falam da nossa terra”. Mas sua admiração pelo artista não se resume só ao seu poder criativo e ao que ele fez pela divulgação do Rio Grande – Teixeira é o seu exemplo de pessoa, e para Adolar, nunca nascerá mais ninguém igual a ele. “Ele não tinha família, nem pai, nem mãe, nem tio. Tinha tudo para ser um marginal, mas pela força do destino não foi, e seguiu o bem, e fez tudo o que fez”.

Seu sonho – ainda não realizado – era conhecer a casa de Teixeira. Sua sala, sua piscina, seus objetos. Já havia conhecido uma filha e tirado foto com o violão do ídolo, e pretendia imprimir essa foto e fazer um pôster. Perguntei se ele havia assistido ao documentário da RBS sobre Teixeira, e ele afirmou que sim, que inclusive tinha comprado o DVD, mas que não havia gostado muito do show, porque as músicas de Teixeira foram muito deturpadas por serem tocadas em outros ritmos³³. Adolar ainda contou que pretendia em breve começar a comprar uma segunda cópia dos CDs, para o caso de ter um extra quando os que já possui arranharem. Depois de nossa conversa ele permaneceu por perto, comentando coisas de vez em quando, me explicando quais eram as músicas sendo tocadas, conversando com outros fãs junto ao túmulo.

Naquele momento do trabalho de campo eu ainda não sabia, mas Adolar sintetiza perfeitamente um dos tipos de fãs de Teixeira, que vim a chamar de “fã-colecionador” – fiel ao artista, tendo ele como preferência exclusiva ou como preferencial dentre outras; conhecedor de suas músicas e de sua biografia; colecionador de sua discografia e de qualquer objeto que tenha ligação com ele; alguém que inclui o artista na sua rotina diária, sendo publicamente conhecido por gostar dele (sofrendo o ônus ou os proveitos disso – como ser tachado de louco pelos colegas, e, por outro lado, dar entrevistas e aparecer na televisão em ocasiões em que o ídolo é celebrado)³⁴; alguém que faz coisas para homenagear o ídolo, revelando sua devoção/ admiração na prática (seja a confecção de camisetas, homenagens, a própria visita ao cemitério ou a outros *lugares da memória* do artista) e, principalmente, alguém capaz de articular e justificar sua paixão pelo artista em termos da vida extraordinária que este viveu. Parecia ser, tal como define Skarveit (2004, p.70), um fã que vê sua identidade de fã como algo central em sua vida, acumulando tanto conhecimento quanto possível sobre o ídolo – um conhecimento que também permite comparar a própria vida com a dele,

³³ Trato deste show no Capítulo 6.

³⁴ Jensen (2005, p.XV) afirma que a relação entre celebridade e fã é frequentemente interpretada como estigmatizada, como patologia cultural – os fãs retratados como “membros iludidos de um culto que celebram ícones comercialmente construídos” (2005, pp. XVII). Trato mais dessa patologização no Capítulo 3.

buscando similaridades que indiquem uma conexão. Embora este tipo de fã seja, talvez, o mais radicalmente devotado, me deparei com várias pessoas ao longo do trabalho de campo que, como Adolar, tem Teixeira como um dos eixos centrais de sua vida, e foi talvez a incidência repetida desse tipo de relação que desviou minha atenção para, além da trajetória do artista em vida, as formas como ele é incluído na vida das pessoas – nos seus afetos, gastos, preocupações, imaginação – depois da morte.

Como acontece todos os anos, a imprensa compareceu para registrar a movimentação. Quando as câmeras de TV do SBT e fotógrafos do jornal Correio do Povo se aproximaram da sepultura, Adolar foi para junto do túmulo e ficou segurando a camiseta com a letra de “Querência Amada” para as câmeras, tal como havia



A imprensa e os fãs compartilhando o espaço.

segurando antes para as fotos. Ao mesmo tempo, Paulinho da Gaita e os outros artistas esmeiravam-se na performance para a televisão. Com a presença das câmeras, o número de pessoas na frente da sepultura atingiu o seu máximo – em torno de 70 pessoas, segundo meu cálculo feito no momento. Fãs e imprensa parecem ter uma relação simbiótica –

eles ganham visibilidade e prestígio, aparecendo nos jornais e na TV; a imprensa, por sua vez, tem nas manifestações que tem lugar em frente ao túmulo de Teixeira sua pauta permanente, em todo o dia de Finados³⁵.

De vez em quando policiais ou funcionários do cemitério passavam. Apesar da aparente desordem realizada no túmulo no dia de maior frequência ao cemitério no ano todo, nunca percebi nenhuma ação repressiva³⁶. Um policial subiu em um dos túmulos da frente para tirar, com o celular, uma foto da movimentação. Segundo Martín, (2006) a situação é bem diferente para os fãs/devotos de Gilda, que foram

³⁵ Nos noticiários do final do dia, as imagens do túmulo de Teixeira são uma constante, assim como de outros defuntos famosos do Estado – como a menina Maria Elizabeth, de Passo Fundo, ou a santa popular Maria Degolada, de Porto Alegre.

³⁶ Em 2007 a situação foi um pouco diferente. No entanto, foram fiscais da SMIC – a Secretaria Municipal de Indústria e Comércio - que intervieram no que acontecia junto ao túmulo, como relatarei a seguir, e não qualquer instância de poder diretamente ligada a administração do cemitério, que, pelo contrário, parece até cooperar com a homenagem.

proibidos de escutar sua música no cemitério ou estender a decoração para além das paredes do túmulo da cantora, o que é interpretado por eles como discriminação, pelo fato de Gilda – ao contrário de seu colega de cemitério Carlos Gardel, por exemplo, ao redor de cujo mausoléu há música e dança todo 24 de junho – não ser uma expoente do estilo de música popular valorizado pelas políticas de patrimônio da cidade de Buenos Aires.

Um CD foi colocado no rádio trazido pela Gauchinha de Bagé. Adolar passou a ir e vir e aos poucos ia me contando fatos sobre Teixeira e explicando cada música que tocava. Comentou que o cemitério estava bem mais *animado* este ano – um termo peculiar para descrever uma celebração de Finados. E contou que no enterro do artista, em 1985, mais de 50 mil pessoas haviam seguido o cortejo fúnebre desde o Estádio Olímpico (que fica a cerca de um quilômetro do cemitério, no mesmo bairro da Azenha) onde o velório aconteceu, até o sepultamento. Naqueles dias, todas as rádios só tocaram músicas de Teixeira. Adolar continuava a me guiar pela trilha sonora. Ao toque dos primeiros acordes, ele me dizia de que música se tratava.

“Essa é uma milonga chamada ‘O Filme Coração de Luto’. Que ele fez para retribuir ao povo que foi assistir o Coração de Luto.” “Essa se chama ‘Não é papo furado’”.

Troquei de lugar, e fui sentar em um túmulo aproximadamente quatro metros atrás do jazigo de Teixeira, de onde conseguia observar as pessoas paradas na frente da estátua do artista. No túmulo ao lado, uma família também observava a movimentação: uma senhora de cabelos brancos; sua filha, de cerca de quarenta anos, e a filha desta, uma menina de 6 anos de idade. A filha - Iracema, conforme ela se apresentou depois, me abordou, perguntando se eu era repórter. Expliquei que não, que estava ali fazendo uma pesquisa sobre os fãs de Teixeira. Ela voltou para junto da mãe e da filha. Alguns minutos depois, o rádio passou a tocar "Cinzeiro Amigo" – informação que Adolar prontamente me deu, assim que a música começou. Iracema voltou e me contou que a senhora sentada ao seu lado era sua mãe, chamada Maria Dolores. Que ela tinha 77 anos e que essa música a fazia lembrar muito da morte do filho. Perguntou se eu conhecia alguém da família de Teixeira e falei que conhecia as pessoas da Fundação - e, rasgando um pedaço de uma folha do caderno, escrevi o endereço para ela e recomendei que procurasse, pois lá ela poderia ver várias coisas relacionadas a ele.

A partir da longa conversa com Adolar e das abordagens eventuais de Iracema, várias pessoas passaram a vir falar comigo. O caderno, as anotações, as fotos, provavelmente me entregavam – eu não era mais uma fã ali, mas poderia ser alguém

do jornal, do rádio ou da televisão, tomando notas para uma matéria. Nas abordagens, eu sempre me identificava como pesquisadora, interessada nos fãs de Teixeira, e a partir daí os relatos surgiam: na maioria das vezes, pequenas histórias, explicando o relacionamento com o artista ou contando sobre algum encontro com ele – uma espécie de justificativa para se estar ali naquele dia e momento. Como o da senhora que, ao som de "Velho Casarão", tocada ao vivo por Paulinho da Gaita - informação de Adolar, novamente - me relatou que havia visto Teixeira ao vivo em um show em Tramandaí, em 1964, junto com Mary Terezinha. Muitas histórias que ouvi no cemitério eram assim: pequenas, relacionadas a um momento do passado que se viveu com o ídolo – instantes da vida onde a trajetória do artista e do meu interlocutor se cruzavam³⁷.



Dois momentos da homenagem prestada por Paulinho da Gaita.

Por volta das 11 da manhã a movimentação em torno do túmulo atingiu seu ápice, com uma transmissão ao vivo realizada pela Rádio Farroupilha. A música parou, as pessoas ficaram em silêncio, e o rádio da Gauchinha de Bagé foi sintonizado na própria transmissão que estava sendo feita dali. Era o cemitério ouvindo o cemitério.

O repórter, falando ao celular com a rádio, afirma que uma multidão se reunia defronte ao túmulo desde as 7 da manhã, e inicia uma entrevista com a Gauchinha de Bagé. Ela afirma que faz 21 anos da morte do ídolo – ao que uma senhora comenta, espantada: “*mas já?*” - e que desde então, todos os anos, no dia de Finados, no dia de seu aniversário e no dia de sua morte, ela vai até o cemitério homenageá-lo, cantando suas músicas. Gauchinha agradece a direção do cemitério, por permitir a homenagem, e a família de Teixeira, em nome da Dona Zoraida (o que me desperta ainda mais dúvidas a respeito da relação dela com a família), e a dois radialistas famosos. Paulinho faz uma trova de improviso para homenagear Teixeira e as pessoas aplaudem. O

³⁷ Essa também foi a tônica da maioria das histórias que ouvi das pessoas que encontrei ao longo das viagens no Projeto Teixeira Memória Nacional, conforme relato no Capítulo 5.

som vindo do rádio amplifica as palmas. O repórter, a guisa de conclusão, afirma: "Até parece que o homem está vivo!" E várias pessoas em volta complementam – "E está, e está!" As pessoas continuam a aplaudir, e Paulinho da Gaita puxa mais uma música, agora transmitida pelo rádio e acompanhada pelo canto e emoção das pessoas presentes.

A transmissão foi encerrada com muitas palmas, e várias pessoas foram até a Gauchinha de Bagé para cumprimentá-la.



Uma fã fazendo sua oração.

Paulinho da Gaita continuava tentando vender seus CDs. Algumas pessoas se aproximavam para tocar a estátua e rezar em silêncio, brevemente. A maneira de tocar – respeitosamente, gravemente – me fez pensar na maneira como se toca uma imagem santa. No entanto, fora esse toque, e as eventuais orações feitas ao pé da estátua, o que era feito ali não parecia demonstrar diretamente que se atribuísse a Teixeira alguma qualidade de santo. Muito diferente do que era feito no túmulo da cantora argentina Gilda e de Rodrigo, por exemplo (MARTÍN, 2006; SKARVEIT, 2004).

Paulinho da Gaita se retirou, e passou a ser a vez de Italianinho da Sanfona. Ele subiu na sepultura e, entre uma música e outra, fez pequenos discursos. Fiquei sentada na sepultura da frente, ouvindo o discurso de Italianinho e a conversa da Gauchinha com algumas pessoas. Ela relatava uma briga com uma mulher que teria estado na sepultura no ano anterior, que havia vindo até ali para falar mal de Teixeira e de sua esposa, Dona Zoraida. Gauchinha afirmou não aceitar que de maneira alguma falassem mal de Dona Zoraida, e não deixaria ninguém fazer isso e sair impune.

Eu anotava o discurso no meu caderno quando ela interrompeu sua fala e veio em minha direção. "Mas o que é que tu tanto anota nesse teu caderninho?" O tom da Gauchinha tinha um tanto de confronto (que quase sempre foi a maneira dela de me abordar dali em diante – principalmente ao suspeitar, no ano seguinte, que eu era

uma "espiã" da Fundação Teixeira) e me pegou de surpresa. Expliquei, rápida e nervosamente, que estava ali pesquisando Teixeira e seus fãs para um trabalho da universidade. Gauchinha acabou fazendo um longo discurso – não só para mim, mas para quem quisesse ouvir, e resolvendo algumas das minhas dúvidas sobre quem ela era e o que fazia ali.

Segundo a história que ela me contou naquele dia, ela era a primeira filha de Teixeira, nascida quando ele teria 20 anos. Sua mãe tinha 19, e ela acabou sendo criada por outro pai. Ela estava casada há 36 anos e tinha vindo com 17 anos para Porto Alegre atrás de seu pai verdadeiro. Afirmava não querer nada dele – que o que ela quis, ela havia ganhado quando ele ainda era vivo. E que adorava a família Teixeira, principalmente dona Zoraida e Vitor – Teixeira Filho – para quem ela constantemente telefonava e sempre dizia o quanto amava. Afirmei que gostaria de conversar com ela com mais calma, fora do cemitério, e ela me deu seu contato. Junto de nós estava o homem que, anteriormente, conversava com o senhor que carregava o disco de Teixeira, que, vim a saber, se chamava Adão. Presenciando nossa conversa e sabendo o que eu estava fazendo ali, Adão também começou a falar sobre Teixeira.



Italianinho da Sanfona e dona Maria Dolores; duas fãs cantando com a apresentação de Italianinho.

Seu discurso sobre o ídolo era articulado, justificado – uma espécie de declaração da importância do valor de Teixeira como pessoa e como artista - e, como vi em ocasiões posteriores, (já que Adão é bastante solicitado pelos meios de comunicação que vão até o cemitério para dar seu relato sobre o ídolo, pois é uma das presenças mais fiéis no local todos os anos) provavelmente repetido, com poucas variações, para todos os que lhe questionam sobre a importância daquele que está ali enterrado.

Para Adão, a morte de Teixeira lhe conferiu uma grandeza que, aos olhos de muitos, ele não possuía em vida. Isso se reflete pelo fato de que pessoas que nunca gostaram dele, agora haviam passado a gostar – haviam prestado atenção ao fato de que ele era uma pessoa que havia estudado somente até o terceiro ano primário e

mesmo assim era capaz de fazer as músicas e as letras que fez. Mas Adão vai mais além na sua reflexão, comparando Teixeira com outros ídolos da música brasileira, e de sua condição *post-mortem*. Ele afirma que “no Brasil, não temos memória”: o túmulo de Chico Alves no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro³⁸, é abandonado, ninguém vai lá no dia de Finados. Fazendo um gesto para as pessoas ali ao redor, ele pergunta: como é que pode um gaúcho conseguir isso? Adão é categórico ao afirmar que muitas pessoas tinham ódio de Teixeira, ou não gostavam dele como artista. E muitas dessas pessoas que não gostavam, com o tempo, passaram a gostar.

Nossa conversa foi interrompida por Gauchinha, que estava prestes a ir embora. Ela contou rapidamente que estava saindo porque não queria brigar com uma outra mulher, a quem ela se referiu como "Gauchinha Divertida", e retirou-se, com seu grupo. Dos músicos, o único que permaneceu era o Italianinho da Sanfona. Como fez anteriormente, ele alternava as músicas de Teixeira e suas próprias, com pequenos discursos e homenagens entre elas.

Apesar dos outros músicos terem ido embora, algumas pessoas chegaram preparadas para participar da homenagem, e passaram a cantar junto com Italianinho. Com o acompanhamento do mini-acordeom do artista, um rapaz de bombacha, boina e botas se colocou ao lado do túmulo e começou os primeiros versos, declamados, da música “O Colono”.

Iracema, que durante o tempo todo havia ficado rondando o túmulo, sentada com sua mãe e sua filha na sepultura próxima, tendo inclusive feito ali um lanche com bolachas e refrigerante, me procurou novamente. Perguntou se eu poderia pedir para Betha tocar uma música para sua mãe no programa de rádio. Me deu seu nome completo, o de sua mãe, e pediu que fosse feita uma dedicatória da música "Cinzeiro Amigo" - a mesma que havia sido tocada antes no rádio de Gauchinha. Iracema explicou que seu falecido irmão gostava demais daquela música, e quando sua mãe a escutava, ela chorava, chutava, esperneava, pela lembrança do filho perdido. (Imediatamente achei o pedido peculiar. Por que querer ouvir algo que causa tanta dor? - Como a senhora, no ano anterior, que havia pedido "Triste Madrugada" a Paulinho, e saído do cemitério chorando).

Com Italianinho no comando da função, as pessoas presentes passaram a participar mais da homenagem, sugerindo músicas e cantando junto. Em um determinado momento, passaram a fazer as dedicatórias para as músicas tocadas ao

³⁸ O cemitério São João Batista, na Zona Sul do Rio de Janeiro, é famoso por concentrar famosos nomes célebres do panorama artístico brasileiro. A maioria dos túmulos, no entanto, parece se encontrar no abandono – como o de Carmen Miranda, Chacrinha, Vicente Celestino, Cazuza, Clara Nunes. Uma curiosidade que vim a saber tempos depois em um bate-papo com Dona Zoraida, foi que Teixeira, na sua primeira ida do Rio de Janeiro, antes de ser famoso, fez questão de ir ao Cemitério João Batista prestar tributo aos seus ídolos falecidos.

vivo pelo acordeonista – “faz uma homenagem bem bonita pro meu pai”; “quero mandar uma para a minha vó”, nos mesmos termos que, muitas vezes, li nas cartas enviadas pelos fãs de Teixeira para serem lidas em seu programa de rádio. Italianinho aproveitou para tentar vender seus próprios CDs – gravados por ele mesmo e vendidos sem caixinhas, em embalagens plásticas – um dos quais consistia de músicas de Teixeira nas quais ele incluiu uma segunda voz – a sua.

Nas pausas entre as músicas, ele continuava entretendo as pessoas, o que inclui até mesmo piadas sobre o próprio morto, justificadas pelo fato de que, segundo ele, a missão do músico é alegrar o pessoal. “Uns dizem que Teixeira morreu de amor” - afirma, suscitando algumas risadas entre o público - “mas ele morreu de caruncho. Uma doença que dá nas guampas!” - finaliza, suscitando mais risadas. “Mulher bonita e melancia graúda um homem só não consegue comer sozinho”.

A tarde já ia avançando e a frequência ao cemitério parecia ir diminuindo. Fiquei bem junto ao túmulo, mas a maioria dos rostos conhecidos, que haviam estado ali desde a manhã, já havia ido embora. Uma mulher de cerca de 35 anos começou a conversar comigo. Ela já estava ali há algum tempo, e havia chamado minha atenção anteriormente porque fumava muito e percebi que flertava com um dos rapazes que também fazia plantão defronte a sepultura. Chamava-se Marinelse. Em tom de confiança, me relatou seus sonhos com Teixeira. Disse que tinha ficado doente certa vez, com febre, acamada, e nessa ocasião ele havia aparecido, sentado na sua cama e falado com ela – o que a havia feito melhorar. Sua família e seus amigos achavam que ela era louca, mas ela não se importava. Ela afirmou que tinha certeza de que tinha algum tipo de ligação com ele, que ela sentia isso, que era verdadeiro. Após uma pausa, em que ficou fitando a estátua do ídolo, e em voz baixa, quase no meu ouvido, me contou seu segredo: “tu sabe que às vezes eu peço pra ele aparecer pra mim de noite...” E encerrou com um sorriso cúmplice. Voltou a fumar e fitar a estátua.

Quando Marinelse fez menção de ir embora, aproveitei para sair também. Infelizmente, não a encontrei mais nas minhas visitas ao túmulo. Seu relato, embora breve, despertou minha atenção para um tipo de relação que até então eu não havia encontrado entre os fãs, cujos relatos, ao menos naquele dia, faziam com que se relacionassem com Teixeira apenas através da admiração pela sua trajetória e suas obras. Ao confidenciar seu sonho/encontro com Teixeira, e o fato de ter melhorado após ter falado com ele, ela abriu a possibilidade para que eu pensasse outro tipo de relação de Teixeira com as pessoas nos dias de hoje – uma relação que, talvez, não pudesse ser caracterizada rigorosamente como religiosa, mas que possuía um aspecto devocional e que talvez pudesse ser enquadrada como algo pertencente a uma “esfera sobrenatural” – um tipo de contato especial com o morto.

Na minha visita seguinte ao cemitério, no dia 4 de dezembro – dia do aniversário de morte de Teixeira – ainda impressionada pelo relato de Marinelse, fui em busca de mais algum sinal que pudesse indicar essa relação "sobrenatural" com o ídolo. Mas para minha decepção, o cenário em nada lembrava o que acontecia no dia de Finados. O túmulo estava arrumado e com flores, mas não havia ninguém ali. Aproveitei para perguntar aos zeladores do cemitério se já haviam alguma vez encontrado algo sobre a sepultura – ex-votos, velas, agradecimentos. Me relataram recolher sempre os cartazes feitos para homenagear Teixeira no dia de Finados quando eles estragam, mas que nada muito diferente disso era depositado sobre a sepultura. Perguntei se havia sido mais comum encontrar coisas logo depois da morte do artista. O encarregado do cemitério, que já trabalhava ali na época do falecimento, afirmou que naquele tempo até era mais comum que o túmulo recebesse visitantes, e que estes até costumavam deixar cartas e velas para o ídolo falecido. Mas que não era uma prática frequente e que foi diminuindo com o tempo.

Em verdade, eu já tinha uma noção de que com Teixeira não aconteciam práticas de devoção normalmente relacionadas ao culto de santos populares, como Gilda, Maria Elizabeth, Jararaca, Rodrigo, e etc.³⁹, se aproximando muito mais do que acontece no túmulo do roqueiro Jim Morrison – sobre cujo túmulo, no Cemitério Père Lachaise, em Paris, os fãs deixam bebidas, cigarros, e tocam violão; ou Paulo Sérgio, um cantor brasileiro da época da Jovem Guarda, que faleceu de aneurisma cerebral aos 36 anos de idade, e era sepultado no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro (Araújo, 2002); o guitarrista Jimi Hendrix, sepultado em um cemitério nos arredores de Seattle, nos Estados Unidos; ou mesmo Carlos Gardel, na mão de cuja estátua, no Cemitério da Chacarita, em Buenos Aires, os fãs se empenham em manter cigarros acesos. Para Andsager (2005, p.28), esse tipo de devoção a celebridades sugere que uma cultura do entretenimento pode imitar uma cultura religiosa – se tornando uma espécie de “religiosidade secular”. A história de Marinelse, no entanto, me fez ficar atenta a possibilidade de encontrar outros tipos de relações das pessoas com ele no presente.

Naquele dia, só encontrei três pessoas no meu plantão diante do túmulo. Duas irmãs, que vim a encontrar posteriormente em todas as datas que estive lá, mas que nunca quiseram conversar comigo e nem me deram seus nomes, e seu Manuel⁴⁰. Ele me abordou, me alertando para não andar sozinha por lá porque estava muito deserto

³⁹ Embora ele fosse comparado a esses nomes: descobri no acervo da RBS um programa chamado Documento: Mito TV Com, exibido em Janeiro de 2006, sobre “pessoas consideradas por muitos como santos” – que colocava Teixeira no rol dos mitos populares (junto com Elvis Presley, Che Guevara, Maria Degolada, o Homem do Saco e a Mulher de Branco).

⁴⁰ Descobri que uma delas se chamava Rosane, e que juntamente com Manuel, haviam sido entrevistados no dia 4 de Dez de 2005 para o programa Teledomingo, quando relataram sua relação com Teixeira. As mesmas imagens foram utilizadas no programa Documento: Mito, mencionado acima.

e era perigoso. Conteí que pesquisava sobre os fãs de Teixeiraíha e fomos sentar na sombra de uma das galerias, onde ele me contou como Teixeiraíha o havia ajudado.

Foi através de um sonho, há mais de 15 anos. Seu Manuel sonhou que estava em um salão cheio de luz, cheio de lâmpadas. Havia uma cama no salão, e Teixeiraíha estava sentado nesta cama. Teixeiraíha lhe falou algo sobre seu filho, mas ele nunca havia conseguido lembrar o que era. Debaixo da cama onde o artista sentava havia um par de sapatos pretos. Lembrando deste detalhe quando acordou, Manuel resolveu apostar no jogo do bicho, apostando na seguinte lógica: o número 7 refere-se a cor preta, e eram dois sapatos pretos; o número 17 significa defunto. 7717 na cabeça⁴¹. A aposta foi feita no mesmo dia do sonho, e a quantia ganha, na época, foi pouco, mas hoje seria bastante, segundo o ganhador.

Para seu Manuel, que naquele momento enfrentava dificuldades financeiras, o fato de ter ganho no jogo do bicho se deu graças a ajuda providencial de Teixeiraíha, que havia dito, ainda em vida, que se alguém precisasse dele, ele sempre ajudaria. Admitiu que, quando jovem, não era exatamente um fã, mas chegou a escutar bastante suas músicas, e sempre procurou defendê-lo de seus muitos críticos, que o desmereciam por ser grosso, por “fazer churrasco da mãe” – e na verdade, ele só havia vencido na vida, e era uma pessoa extremamente inteligente, por conseguir memorizar todas as letras das músicas que criava. Defendeu Teixeiraíha também quando ele foi acusado de ser mulherengo, apesar de admitir não saber muito sobre sua vida particular. “Quem é que não faz coisa errada?” E completa: “Ele não era santo.” Isso vai ao encontro das idéias de Andsager (2005, p.28), que afirma que, quando um astro morre, a admiração vira uma espécie de devoção e são esquecidos os eventos negativos e os incidentes polêmicos de sua trajetória – sobra apenas a moldura do ídolo.

Manuel também comentou que suspeitava que o filho de um sobrinho seu, chamado Vitor e nascido no dia 3 de dezembro, pudesse ser uma reencarnação de Teixeiraíha, por causa da sua musicalidade precoce⁴². Em seguida me surpreendeu falando longamente sobre vários outros ídolos populares falecidos – meu interlocutor sabia tudo sobre os mais variados defuntos famosos. Até mesmo Gilda, de uma forma geral desconhecida no Brasil, era familiar para ele. Me relatou o documentário visto sobre ela na *Direct TV*, comparando a devoção a ela com a devoção a Teixeiraíha, dizendo-a milagrosa, contando da tragédia que a havia vitimado. Acabou identificando a tatuagem que tenho no braço – a capa do disco Help, dos Beatles, e me identificou

⁴¹ Por coincidência, os mesmos números “mágicos” da cantora Gilda e de sua seguidora Sílvia (MARTÍN, 2004). Foi essa história do jogo do bicho que, segundo seu Manuel, lhe deu fama depois de ser apresentada no programa *TeleDomingo*.

⁴² Em vários outros momentos ouvi esse tipo de suspeita de reencarnação do ídolo em alguém conhecido, próximo, ou na própria pessoa com quem conversava.

como uma “fã”⁴³. Contou que havia trabalhado como servente no cemitério São Miguel e Almas por muitos anos, onde ficava o túmulo de outro ídolo falecido precocemente, José Mendes. E falou sobre Luiz Gonzaga, que, segundo ele, também ainda tinha muitos fãs, e um cantor mexicano a quem se referiu como “o Teixeirinha do México”, Miguel Aceves Mejía. Começou a cantar uma música do cantor, falecido no ano anterior, mas vendo que eu não a reconhecia, parou, e afirmou que algumas pessoas ainda se lembram dele. Voltando a falar de Teixeirinha, me contou a história de que ele era um sucesso de vendas na África do Sul, por conta das colônias de Moçambicanos e Angolanos que moravam no país.

Minha longa conversa com seu Manuel, além de me trazer mais indícios da construção da relação com Teixeirinha em níveis que invadem a dimensão espiritual/sobrenatural, (nas questões do sonho, da ajuda, da reencarnação) mas também me fez pensar sobre o “panteão” de ídolos que faz parte de um imaginário popular, e do qual Teixeirinha faria parte juntamente com todos os outros “grandes nomes” citados – ao menos segundo seu Manuel. Sua relação com Teixeirinha parece se enquadrar em um tipo caracterizado por Martin (2006, p.10), no qual, tratando-se da devoção aos santos ou mortos milagrosos, importa menos a biografia ou as características morais que estes possam ser e sim o encontro do ser excepcional com cada uma das pessoas em específico. Não é o santo no modelo católico, com uma hagiografia linear, datada. As histórias narradas referem-se aos “encontros que tornaram-se memoráveis”- quando o viram em um show, na rua, quando falaram com ele, o sonho no qual ele apareceu. São pequenos momentos, mas que se tornam relevantes em função da relação estabelecida com ele – assim como outros interlocutores que encontrei no cemitério me mostraram.

No dia 3 de Março de 2007, dia em que Teixeirinha completaria 80 anos, não pude ir ao Cemitério da Santa Casa. Estava em Passo Fundo, na abertura do Projeto Teixeirinha Memória Nacional, sobre o qual tratarei no Capítulo 5. Meu retorno ao cemitério se deu quase um ano depois dessa última visita, em 2 de Novembro de 2007, depois de um período intenso de trabalho de campo intenso em outras paragens.

2 de Novembro de 2007

Embora a configuração e o cenário fossem basicamente os mesmos dos anos anteriores em que observei, o Dia de Finados de 2007 me trouxe mais elementos para pensar a

⁴³ Trato de *fandom*, fãs-pesquisadores / pesquisadores-fãs no Capítulo 3.

importância de Teixeira na vida das pessoas, nas possibilidades de conflitos que podem surgir na “disputa” pelo ídolo e nas diferentes formas através das quais ele circula na atualidade.

Novos personagens entraram em cena na homenagem, e outros, que eu já havia tido contato nos anos anteriores, não apareceram. Reencontrei alguns “fãs fiéis” que também me reconheceram, e foi possível ter uma idéia melhor da rede de relações que existe ao redor da celebração no cemitério.

Quando cheguei, próximo das nove da manhã, não escutei os acordes de gaita que haviam me recebido desde o portão principal do cemitério nos anos anteriores. Mas havia música, sim. Uma extensão elétrica de mais de 50 metros, que vinha desde a sala da zeladoria do cemitério até o túmulo de Teixeira, alimentava um aparelho de CD portátil, que tocava uma música que eu não conseguia identificar. O som era ruim, e a gravação não me deixava entender a letra do que era cantado naquele primeiro momento. Quando olhei sobre o túmulo, ao lado do aparelho de som, vi que o que estava tocando naquele momento era um CD da própria Gauchinha de Bagé. O túmulo estava decorado da maneira habitual, com flores, um cartaz de cartolina com uma mensagem, e os CDs de Teixeira distribuídos ao redor da mensagem. Nada de Paulinho da Gaita, Italianinho da Sanfona, ou de Valdir Moraes, responsáveis por grande parte da música feita na sepultura no ano anterior.

Embora os músicos não estivessem ali, vi vários rostos conhecidos além de Gauchinha: Adolar, meu “guia” do ano anterior, com suas camisas com as letras de música; Adão; familiares da Gauchinha e outras pessoas cujos rostos eram familiares, que estavam ali nos anos anteriores, mas com as quais eu não havia conversado ainda, como um pai acompanhado da filha adolescente, o dono do disco com a capa riscada, e um motoqueiro acompanhado da mulher, ambos de jaquetas de couro e segurando capacetes.

Alguns minutos depois de mim chegou um menino de 13 anos, pilchado e segurando um acordeom, acompanhado da sua família. Com a iminência da homenagem ao vivo, aumentou o número de pessoas na frente da sepultura. O menino, Artur, justificou sua presença ali – e, falando para o público e empunhando a gaita, disse que iria cantar uma música feita em homenagem a Teixeira, chamada “O Rio Grande Não te Esquece”. Desde os primeiros acordes, algumas pessoas se emocionaram e começaram a chorar, principalmente os familiares do menino. Tudo coincidiu com a chegada da imprensa, e Artur e os presentes foram fotografados e vários fãs entrevistados, para três canais de televisão diferentes.

Na música cantada por Arthur, composta por um professor seu, são exaltados os grandes fatos da vida de Teixeira:



Artur faz sua homenagem, registrada pela imprensa.

“Todos recordam, foi dia 4 de Dezembro
Nosso Rio Grande teve uma triste surpresa
Deus chamou alto nosso cantor Teixeira
E nosso povo se abala com tristeza

Grande cantor do triste Coração de Luto
Teu coração [xxxxxx] para além
E aquela massa pra quem tu sempre cantava
Os corações estão de luto também

Tu que foste um gaúcho tão criticado
Tão adorado por tantas partes do mundo
Nós lamentamos por ter que aceitar a morte
De Teixeira o Gaúcho de Passo Fundo

São 26 anos de grandes sucessos
66 LPs que tu gravou
E 12 filmes que igual tuas canções
Sempre lotaram os lugares que passou

Teixeirinha o patrão do céu te chamou
E nos deixou com a alma entristecida
O que fizestes foi em glória a esse Rio Grande
Canções e filmes eternos em tua vida

O que nos resta é orar por Teixeira
O Rei do Disco como teu povo dizia
Teu corpo descansa no jazigo da Santa Casa
E pra saudades ficou suas melodias”

A letra e a interpretação de Artur mexeram com a emoção dos presentes, que aplaudiram fervorosamente ao final da música. Além das lágrimas, reprimidas por uns e limpadas por outros, a homenagem atraiu todos os flashes e atenções dos jornalistas que passavam pelo cemitério, e inúmeros comentários – como o “É verdade” de Adão, proferido na estrofe “Tu que foste um gaúcho tão criticado.”

Foi o momento de outros fãs presentes darem entrevistas pra a imprensa, como Adolar, Adão, e a própria Gauchinha. Sendo para eles algo prestigioso aparecer no jornal como fã de Teixeira, pude perceber que as entrevistas eram disputadas. A camiseta de Adolar era um diferencial que o destacava entre os outros fãs, o que o fazia ser bastante procurado. Vários repórteres entrevistaram também um senhor trajado de gaúcho, que eu não lembrava dos anos anteriores. Certamente sua imagem “combinava” com a estátua de Teixeira, o que o fazia ser alvo das câmeras⁴⁴.

A estrela do dia, no entanto, foi Artur. Ele e sua mãe e avó deram entrevistas para todos os repórteres, explicando que tinham vindo de Lagoão, uma cidade no interior do estado, distante 4 horas de carro de Porto Alegre, para o menino prestar a homenagem a Teixeira, ídolo que aprendeu a gostar com a avó. A visita tinha um

⁴⁴ Segundo Chico Cougo, no ano seguinte a mesma coisa se repetiu – estar pilchado era uma quase certeza de ser abordado pelos repórteres.

aspecto quase que de promessa – quando menor, ele havia dito que iria de visitar o túmulo do artista falecido para cantar para ele. A mãe contou que Arthur era até devoto de Nossa Senhora de Fátima por causa de Teixeira.



Enquanto Artur continua cantando, outros fãs, como Adão, são entrevistados pela imprensa.

A avó de Artur contou a história da ‘promessa’ do menino para os presentes que a cercavam:

- “Eu sou apaixonada pelas músicas do Teixeira, só que eu nunca imaginei... Daí eu cuido, é uma relíquia pra mim, tudo o que tiver de Teixeira é relíquia pra mim. Aí ele, aos três anos, um dia, daí tem aquela música que ele canta... 'Droga de Vida'. Daí a música tocando e eu chorando. Daí ele chegou e disse pra mim, 'Não chola, vó, não chola. Eu vou crescer – ele falava errado - e vou cantar lá pro Teixeira e pra ti, tá vó” .

- “Que amor, que coisa, né?” – fala uma senhora do nosso lado.

- “Ele aprendeu a tocar sozinho...” – continua a avó.

- “Um menino desses tem força de Deus”, comenta um senhor que também ouve a conversa.

- “Tu vê, ele canta assim num palco, ele é apaixonado pelas músicas do Teixeira. Daí os filmes eu tenho todos, né.”

Várias músicas foram solicitadas a Artur, como “Querência Amada”, “Tordilho Negro”, “Velho Casarão”, “O Colono”. E também um bis da música-homenagem⁴⁵ cantada na sua chegada. Depois de algum tempo, o menino estava visivelmente exausto. Antes de ir embora, consegui trocar algumas palavras com ele, quando ele me contou que escutava Teixeira desde os quatro anos de idade por conta da avó,

⁴⁵ Depois Artur me contou que a música era de um professor seu, Adelar Rosa. Explicou que este já havia homenageado Teixeira em vida e que portanto não poderia fazer a homenagem em morte. E já que Artur havia nascido em 1994 – quase dez anos depois da morte do artista – ele sim, poderia cantar a homenagem para ele.

que ela também gostava de Teixeira desde que era pequena. Como a avó tem os CDs, as fitas, os filmes, “tudo do artista”, ele pode entrar em contato com a obra dele desde muito cedo. Me contou a história de quando Teixeira esteve em Lagoão mas sua avó não pode vê-lo, por causa de um temporal que caiu no mesmo dia. E que seu pai havia apertado a mão de Teixeira numa apresentação de um circo em Soledade.

Perguntei por que ele gostava de Teixeira e Artur se justificou contrapondo seu gosto, ligado à tradição e ao gauchismo, à música da ‘modernidade’ escutada pelos outros jovens:

“Por causa da voz dele... Esses jovens de hoje em dia gostam de hip-hop, de... de rock, dessas porcarias... E eu acho que isso não é certo, a gente tem que ter orgulho de botar um lenço no pescoço e ser gaúcho de sangue herói, sangue farrapo nas veias.”

Ele afirmou nem conhecer bandas de rock. Mas brincando com ele e o provocando, acabei fazendo-o admitir que “algumas bandas” ele até gostava. Mas o principal de sua vida mesmo era a música Tradicionalista e gauchesca. Ele e sua família posaram para inúmeras fotos junto ao túmulo, com alguns dos outros presentes inclusive, e foram embora.

Depois da saída de Artur, Gauchinha recolocou a sua música no CD *player*. Antes de colocar, fez um discurso para os presentes, solicitando a todos que votassem em “Querência Amada” como música número 1 do Rio Grande do Sul numa enquete realizada pela rádio, e que rezassem para que fosse a ganhadora. Que esse era o tipo de homenagem que Teixeira, como maior artista do Rio Grande, necessitava.

Ao som das músicas da Gauchinha, que, apesar de eu não ter conseguido registrar, pareciam quase todas ser sobre Teixeira e sobre a relação dela com ele⁴⁶, conversei um pouco com Adolar, e ele, afirmando que lembrava de mim no ano anterior, contou que viu na televisão que no dia 7 de Agosto havia sido feito um baile na praça de Passo Fundo, quando tocaram uma música de Teixeira, em comemoração aos 150 anos da emancipação da cidade. Comentei que havia estado em Passo Fundo no dia 3 de Março e ele disse que não tinha podido assistir porque estava com o pai doente no hospital, mas que pretendia ir a RBS pra tentar conseguir uma cópia das reportagens feitas naquele dia. Adolar comenta como estava sendo solicitado por outras pessoas para conseguir músicas antigas, e um senhor de mais de 70 anos havia lhe pedido a canção “Terezinha Aparecida”. Perguntei em que CD estava a música e ele foi até o túmulo, procurou entre os CDs da Gauchinha e me mostrou, declamando a letra. Adolar falou sobre os nove discos que estão faltando para a sua coleção, e sobre como era difícil encontrá-los. Me contou sobre a música triste que

⁴⁶ Uma delas tinha um refrão que dizia: “Teixeirinha lutou e venceu, e você também pode vencer.”

havia escutado no dia anterior, chamada “Campo Santo”, e também sobre uma entrevista com Mary Terezinha em que ela havia contado de um episódio acontecido no norte do país quando a cidade inteira foi recepcioná-los no aeroporto. Assim como no ano anterior, ficou claro o quanto, cada vez mais, ele se transformava numa espécie de enciclopédia e uma referência para as outras pessoas no que dizia respeito ao seu ídolo.

O movimento diminuiu na frente do túmulo, e me sentei no jazigo da frente. Fui abordada pelo motoqueiro – Cassiano. Tímido, perguntou se eu era a Nicole, e com a resposta afirmativa, disse que estava com o meu número de telefone na carteira, para me telefonar. Que havia ficado sabendo da pesquisa pelo programa da Betha e também me visto em Sapiranga durante o Projeto Memória Nacional. Mostrou-se bastante irritado pela música que estava tocando. Para ele, a única música que deveria tocar ali era do Teixeira, e não de pessoas que tentavam ‘usar ele para se promover’. Disse que já havia pedido para que fosse trocada, e colocada uma música do homenageado. Sua mulher se aproximou, e me cumprimentou, juntando-se à conversa. Cassiano



Cassiano, Adolar e Arthur: três exemplos de “fan agency”.

mostrou a camiseta que usava, que havia mandado fazer no dia anterior – uma foto de Teixeira na frente, a letra de “Coração de Luto” no verso. Afirmou que tinha estragado seu dia chegar ali no cemitério e escutar aquelas músicas tocando, e não as do ídolo.

Cassiano tem 27 anos, é metalúrgico e tem um filho pequeno (que também já é fanático por Teixeira, segundo ele). Ao longo da nossa breve conversa, me contou sobre sua paixão por Teixeira e suas músicas, sendo interrompido pela mulher de vez em quando, que complementava as informações que ele me dava. Cassiano investe uma grande quantidade de tempo e

dinheiro no seu ídolo. O quarto onde moram na casa de seus pais é, segundo ele, coberto do chão ao teto por pôsteres e reproduções de fotos de Teixeira. Me contou dos pôsteres que tinha e que havia sido citado no livro de Israel Lopes sobre Teixeira. Ele e a mulher me convidaram para conhecer a casa deles, em Carlos

Barbosa. Prometi visitá-los e eles foram embora – ainda tinham uma viagem de duas horas de motocicleta pela frente.

Passei a conversar com Adão, que havia me reconhecido do ano anterior e me identificado como a pesquisadora sobre a qual Betha Teixeira se referia nos programas de rádio feitos durante o Projeto Teixeira Memória Nacional. Ele parecia estar a par das atividades do Projeto, e comentou comigo várias coisas que haviam sido transmitidas pelos programas da Rádio Rural. Afirmou ter contato com Betha e pedir músicas no programa dela com frequência. Desta vez, pudemos conversar melhor, e ele me relatou um pouco de sua trajetória.

Adão tem 59 anos e é natural da cidade de Mostardas, no sul do Estado. Mora em Porto Alegre há mais de 20 anos, e se diz fã de Teixeira desde sua juventude, quando sabia mais de 200 músicas do ídolo de cor. Com ele e Josias, um fã que eu havia visto brevemente no ano anterior, passei um bom tempo discutindo aspectos da vida do artista – como, de certa forma, eu havia visto outras pessoas fazerem anteriormente. Sentados no túmulo atrás de Teixeira, falamos sobre sua morte, sua doença, sobre o Projeto Memória Nacional, sobre os discos, as gravadoras e a falta de relançamentos no mercado, os DVDs piratas de Teixeira vendidos pelos camelôs e sua péssima qualidade, o calor que havia feito no cemitério no ano anterior, sobre a dor de dente de Paulinho da Gaita, que o havia impedido de se juntar a todos no dia, além de comentários gerais sobre os outros frequentadores, a maioria dos quais Adão conhecia há muitos anos das visitas ao cemitério e, claro, sobre o que exatamente, afinal, eu estava pesquisando. Sendo este meu terceiro Finados ali no cemitério, eu, de certa forma, já compartilhava uma grande parte da memória coletiva a respeito do ídolo que era evocada naquele espaço neste dia específico. Assim, podia participar das conversas não só como uma ouvinte, mas compartilhando algumas das coisas que eu sabia sobre Teixeira.

Josias falou sobre o quanto Teixeira era escutado no Paraná, e Adão comentou sobre sua imensa popularidade em outros lugares do Brasil. E passou a refletir sobre o valor dado aos ídolos falecidos no Brasil, novamente mencionando o túmulo abandonado de Francisco Alves no Rio de Janeiro (ele já havia falado sobre isso no ano anterior) e sobre o esquecimento de Carmen Miranda. E colocou sua interpretação sobre a importância do que estava sendo feito ali para Teixeira.

“Aqui no Brasil, gente, se a gente não fizer homenagem pra ele no 4 de Dezembro ou no aniversário dele, morre-se no esquecimento. Porque através disso aí ajuda, né?”

Obviamente, isso não contava com a aprovação de todos, e ele contou sobre uma senhora que passou defronte ao túmulo e xingou os presentes, dizendo que era uma vergonha tocarem música no cemitério. Acabou tendo que explicar que era uma demonstração de respeito, que ninguém estava dançando ou fazendo bobagens – estava-se fazendo era uma homenagem para o artista.

“Isso é inédito no Brasil, sabia? É aqui e o Elvis Presley. O brasileiro não é de manter o cantor, não é esse negócio como o estrangeiro, né. Olha o Elvis Presley... tudo, eles não esquecem os caras... pode passar anos, 100 anos... Nós não, nós esquecemos. Porque essa geração nova tem que saber.”

A comparação trazida por Adão é bastante significativa. Tal como relatado na Introdução, Elvis foi, assim como Teixeira, um artista de inúmeras facetas, cujo significado e imagem são constantes objetos de bricolagem pelos fãs. Ambos tem algo mais em comum, no entanto – essa “interface” com o domínio do sagrado. Se em Teixeira isso não é tão dominante ou evidente, com Elvis atinge proporções gigantescas. Críticos e jornalistas se utilizam constantemente de metáforas de “culto religioso” para retratar os fãs de Elvis, referem-se a sua casa, Graceland, como um local sagrado e local de peregrinação, comparam sua trajetória com a de Jesus Cristo, referem-se aos seus fãs como discípulos, seus objetos como relíquias, e os boatos sobre sua “não-morte” como “evidências de ressurreição” (DOSS, 2005). Para a autora,

“As maneiras através das quais os fãs vêem a imagem de Elvis sugerem que ele é frequentemente percebido como um santo ou salvador – não como um Deus, eles enfatizam – mas como uma figura mística na qual se busca acesso a uma realidade transcendental, um intercessor espiritual o qual eles reproduzem e personalizam na arte e no ritual como um instrumento de alívio terapêutico”. (*Idem*, p.76).

Acredito que, para os que cultivam uma relação de ordem transcendental com Teixeira, a idéia dele como uma espécie de santo/intercessor também é predominante (embora eu tenha ouvido um fã em específico chamá-lo de “meu Deus”, o qual apresento no último capítulo). O próprio artista parece almejar esse papel de intercessor, como relato a seguir.

Além de mencionar Elvis como um paralelo de Teixeira, Adão insiste na necessidade de uma transmissão, quase que pedagógica, da importância do artista. Ele me conta sobre um *funkeiro* que havia conversado com ele no ano anterior e dito que odiava Teixeira quando era criança e seus pais o obrigavam a escutar, mas que agora tinha visto que Teixeira era um gênio – retomando outro tema que já havia me falado no ano anterior, sobre pessoas que se “converteram” ao Teixeira.

Tal como Adolar, Adão coleciona informações sobre o ídolo e sobre tudo o que lhe diz respeito. Assim, é capaz de passar muito tempo falando sobre fatos da vida do artista, além de comentar vários fatos acontecidos durante o ano e que se referem a Teixeira, como as polêmicas sobre a instauração de “Querência Amada” como hino popular oficial do Rio Grande do Sul⁴⁷.

Sua constante presença no cemitério, além de transformá-lo numa referência de fã de Teixeira, o fez depositário de um grande número de relatos das pessoas que passam por ali todos os anos: “Tu te emociona de ver as pessoas falando”. Adão também me contou alguns dos depoimentos que ouviu de pessoas que foram ao cemitério, das muitas pessoas que encontrou ao longo de sua vida de fã, e das vezes que encontrava Teixeira nas *premières* dos filmes quando era mais jovem.

Como eu havia percebido no ano anterior, Gauchinha e Adão se conheciam há tempos e conversavam sobre outros assuntos além de Teixeira. Ela contou sobre um desmaio que teve na rua e ouviu conselhos dele. Com a chegada de Italianinho da Sanfona, que começou a montar caixas de som ao lado do túmulo, ela reclamou para Adão – “Não acredito que Italianinho vai botar aquelas músicas dele ali. Mas o povo quer as músicas do velho, não as dele, né, tchê. É igual a minha, ali, eu boto um pouquinho a minha e já tiro.” Formou-se uma pequena discussão sobre as atitudes de Italianinho, e na falta de outros cantores, Adão sugere que até seria bom ele tocar um pouco da sua gaitinha. Ele afirmou que em 4 de dezembro teria menos gente, e daí dava pra cada um fazer o que quisesse. Que no ano anterior, a RBS havia ido gravar a homenagem mas não havia passado na TV porque choveu no dia, e ele achava que os equipamentos haviam sido danificados. Afirmei que achava que havia ido cedo demais, pois não havia encontrado ninguém naquele dia. Adão afirmou que provavelmente fariam a homenagem as 4 da tarde naquele dia, e que certamente a Gauchinha iria pedir para que fosse anunciado no Gugu⁴⁸. Mas Adão afirmou que pouca gente viria, porque as pessoas trabalham durante a semana. E que em 3 de Março também eles fariam a mesma coisa.

⁴⁷ Este projeto, apresentado pelo Deputado Estadual Giovani Cherini – o mesmo responsável pela instauração do Prêmio Vitor Mateus Teixeira, como veremos no Capítulo 6 – foi rejeitado sob o argumento de que o Estado do Rio Grande do Sul já tinha o Hino Farroupilha e um segundo hino poderia ofuscar o primeiro.

⁴⁸ Um programa na Rádio Farroupilha, muito escutado entre as classes populares e uma espécie de sucessor do programa Zambiasi, que menciono no Capítulo 3. Segundo o site da rádio: “COMANDO MAIOR - O programa de rádio mais ouvido do Rio Grande do Sul. Apresentado por Gugu Streit, o programa é reconhecido pela prestação de serviços à comunidade. Hora Certa, Temperatura, Horóscopo do Dia, Parabéns à Você, Plantão de Polícia, Previsão do Tempo, Sopa de Letrinhas, Loterias, Comentário Esportivo, Tchê Gourmet, Simpatia, Novelas do Dia e Carta do Dia são apresentados de segunda a sábado, das 7h às 13h”.
<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/farroupilha/conteudo,0,2193,Comando-Maior.html> Último acesso em 18/04/2010.

A conversa voltou para o assunto Italianinho, e Gauchinha falou que ele era o único músico que vinha em 4 de dezembro e 3 de março. Os grandes gaiteiros não vem “porque não tem dinheiro envolvido na homenagem”. Adão questionou onde estariam os “grandes amigos” de Teixeira, como Ademar Silva, o Gaúcho da Fronteira, e por que nenhum deles se encarregava de fazer a homenagem. Se iam no cemitério, não era nos dias “certos” quando a homenagem era feita. Contou de um conhecido seu que ia nas festas de aniversário de Teixeira e que havia lhe relatado a presença de todos esses músicos famosos nos tais eventos.

A conversa se desenrolou no tórumulo dos fundos de Teixeira, com os salgadinhos e o refrigerante oferecidos por Gauchinha e sua neta. Eventualmente, o assunto mudou para mim e para o que eu fazia ali com caderno, máquina fotográfica, gravador. Gauchinha sugeriu para os outros presentes que eu podia ser uma “espiã” mandada pela Fundação Teixeira (revelando, finalmente, a animosidade que eu desconfiava existir entre ela e a família do artista). Afirmei que não, que não era espiã de ninguém, que estava ali para fazer uma pesquisa, e que eles já tinham me visto nos outros anos. Diante da minha reação, ela disse que estava brincando, e que eu não me ofendesse. Expliquei novamente sobre a minha pesquisa e sobre como não existiam pesquisas sobre o Teixeira. Josias ficou admirado com isso, mas Adão achou normal.

“Mas o Teixeira foi um cara muito contestado na época. Ele era muito contestado por todo o mundo, era a imprensa falada... Ele era muito criticado pela imprensa, muito criticado. Aquele negócio, sabe como é, entende como é o seguinte: a gente é fã, a gente fica assim de ver o cara falar... Uma vez eu fui no (cinema) Vitória, ele tava no Vitória, ele vinha para o lançamento de um filme dele. Daí botaram na imprensa que o filme era uma bomba, aqueles caras do Correio do Povo, esculachou. O Teixeira ficou nervoso, daí passou por mim no corredor, e nem falou comigo. Vinha ele e o Alexandre, esse gurizinho, filho da Mary. E ele disse, me desculpa, mas eu não quero falar, não me leva a mal. E eu estranhei o Teixeira aquele dia. Mas nem bola, porque a gente sabe que o cara tá numa situação, pô, eu passei por isso. Na minha casa eu via pessoas... Eu tinha um irmão que não gostava do Teixeira... ah, esse cara grosso aí, o que tu quer com esse cara grosso... Meu irmão era jovem, gostava de música de rock... Hoje, casualmente, hoje ele gosta. Hoje ele é gaúcho, também gosta de CTG. Mas assim, e várias pessoas que eu ouvia dizer que metiam o pau no coitado do cara. E enfim, hoje o Teixeira é um dos caras... Hoje o pessoal... Fora essas pessoas, que alguns já morreram, essas pessoas que não gostavam dele, hoje são fã. Hoje tão comprando, tão vendo o que que é... As vezes tu julga uma pessoa, julga um estilo de música... Pode não gostar, mas depois passa um tempo e tu gosta. Pode ver, ele teve que mudar o estilo. Ele começou a gravar tudo o que foi tipo de música. O Teixeira cantava mais música gaúcha, e começou a gravar música popular. Porque a música dele é popular. Começou a gravar bolero, tango, valsa, samba. Ele fez vários sambas. E aí, claro, ele começou a evoluir. O artista tem que evoluir, né. Não pode ficar a vida toda numa coisa só.”

Adão concluiu o pensamento afirmando que a imprensa é assim mesmo, e só depois de muito tempo "reconhece" o valor da pessoa. E se disse feliz por eu estar ali pesquisando, pois Teixeira era um ícone, era lembrado no mundo inteiro, e isso tinha que ser registrado. E rebatendo uma hipótese minha, quando afirmei que imaginei que não haviam sido feitas pesquisas sobre ele anteriormente porque ele era um ídolo da população mais humilde, contou que seu irmão trabalhava para um rico empresário que era muito fã de Teixeira e tinha vários CDs⁴⁹.



Italianinho da Sanfona na sua apresentação.

Adão fez outra correlação interessante em sua fala, opondo uma música “moderna” – o *rock*, no caso – com Teixeira; com a passagem do tempo, seu irmão “torna-se gaúcho”, passa a “gostar de CTG”, e conseqüentemente, de Teixeira. Ele próprio faz uma ressalva, no entanto, admitindo que Teixeira havia gravado “todo o tipo de música popular”, e que isso havia feito parte da própria evolução do artista. Esse tipo de comentário torna visível o fato de que os fãs mesmo hoje tem noção da multiplicidade de facetas do artista – embora acabem se apoiando em uma imagem que, como é possível de se perceber desde este primeiro terreno, parece ser hegemônica.

Minha conversa com Adão e Gauchinha foi interrompida por Italianinho, falando no microfone e sendo amplificado pelas caixas de som. Da mesma maneira que no ano anterior, ele passou a alternar músicas com causos, pequenos discursos e

⁴⁹ Acabei vendo ao longo do trabalho de campo que Adão tinha razão. No entanto, absolutamente todos os “ricos” que conheci que gostavam de Teixeira tinham uma origem social humilde e de raízes rurais. Assim como o ídolo, venceram na vida.

mensagens. Da guaiaca recheada de seus CDs gravados artesanalmente, embalados em saquinhos plásticos, ele coloca para tocar o CD de Teixeira em que colocou a segunda voz.

A partir desse momento, e com a saída de Cassiano, que era quem mais insistia para que se tocasse exclusivamente Teixeira, Italianinho e Gauchinha passaram a disputar, veladamente, o espaço musical do cemitério, alternando entre as gravações de um e outro. Adão me confidenciou que alguém havia falado para Betha que CDs piratas eram vendidos no cemitério, mas que não era verdade. Os únicos CDs para venda ali eram os da própria Gauchinha e do Italianinho. Os outros ficavam só expostos na frente do túmulo como forma de homenagem. Ele afirmou que ninguém seria louco de vender os CDs do homem sobre seu próprio túmulo – me dando a entender que isso seria considerado uma grande falta de respeito.

Por volta de 5 da tarde o movimento no cemitério começou a diminuir e poucas pessoas permaneciam em volta do jazigo, além de Gauchinha, Italianinho e Adão. Adão confirmou que fariam uma homenagem no dia 4 de Dezembro as 4 da tarde, e combinamos de nos encontrar ali na frente da sepultura. Me despedi e saí do cemitério.

Quando cheguei em casa, acessei o site do jornal Zero Hora e, para minha grande surpresa, me deparei com a seguinte notícia:

Geral | 02/11/2007 | 18h10min

Smic apreende CDs piratas em túmulo de Teixeira

Agentes estavam na área coibindo comércio ilegal de flores

O túmulo de Teixeira, no Cemitério da Santa Casa, é o mais visitado no Dia de Finados, em Porto Alegre. Os vendedores de CDs piratas se aproveitaram do fato para comercializar discos do cantor em volta de sua sepultura. Porém, agentes da Secretaria Municipal de Produção, Indústria e Comércio (Smic) estavam no local, fiscalizando a venda de flores, e flagrou a ação. O material foi apreendido.

RÁDIO GAÚCHA

Pela rapidez com que o fato havia acontecido e a notícia divulgada na Internet, imaginei que toda a ação deveria ter acontecido pouco minutos depois da minha saída do cemitério. Pela notícia em si, eu não conseguia entender o que realmente havia acontecido – e imaginei que os CDs expostos da Gauchinha haviam sido interpretados como estando ali para venda e recolhidos. Pensei em ligar para alguém, mas depois imaginei que a melhor solução era esperar até o dia 4 de dezembro e conversar pessoalmente, no cemitério mesmo, para entender o que aconteceu.

No dia seguinte, o Correio do Povo trazia uma página inteira dedicada ao dia



Acima, a foto do Correio do Povo: Adão, Gauchinha, Adolar e Arthur. Também apareço na imagem, nos fundos do túmulo.

de Finados⁵⁰. No segmento "Teixeirinha é ouvido em CDs", os principais personagens do dia eram citados e entrevistados. No segmento ao lado, "Smic totalizou 15 apreensões", a informação sobre os tais CDs piratas contradizia a notícia anterior.

"Quem visitou ontem o Cemitério da Santa Casa, caso passasse perto do túmulo do cantor Teixeira, podia ouvi-lo cantar. As músicas vinham de CDs tocados em aparelho de som portátil junto à estátua do artista gaúcho. CDs e aparelhos foram levados ao cemitério por Sônia Sullivan, que se identificou como fã número um de Teixeira. Para conseguir fazer a voz do ídolo ressoar pelo cemitério, usou 80 metros de fio, para ligar o aparelho à fonte de energia. Sobre o túmulo do cantor, além da fã, estava uma poesia escrita com letras coloridas, resumindo o que motiva, todos os anos, pessoas de diversas partes do Rio Grande do Sul a homenagearem Teixeira no Dia de Finados: "Admirar aprendemos/ ouvindo tuas canções/ hoje estás na sepultura/ mas vives no coração de teus fãs e amigos/ são doces recordações/ muitos homens num homem só/ De andarilho a trovador/ Foste amigo dos amigos/ foste escravo do amor/ tua veia de poeta/ fez de ti um vencedor".

Morador de Santa Rosa, o industriário Adolar Roden é outro fã de Teixeira, e pela sexta vez consecutiva, visitou o túmulo do cantor. No seu acervo, conta com 50 discos, entre vinis e CDs, e sete filmes. Além disso, usa camisetas que manda confeccionar com trechos de letras do ídolo. "A música de Teixeira é limpa, simples e bem regional", afirma, justificando a paixão pela obra do artista e o fato de continuar atual e ganhando admiradores tanto tempo após a sua morte.

Quando Teixeira morreu, Artur Dias da Costa nem havia nascido. Mesmo assim, o menino de 12 anos, pilchado, cantando e tocando gaita, homenageou o cantor do "coração" de luto, cuja sepultura visitou, pela primeira vez, após viagem de 300 quilômetros até Porto Alegre. A paixão pelo gaúcho de Passo Fundo é herança da vó materna Jalma. A avó lembra que Artur, aos 3 anos, prometeu que tocava e cantaria para ela no túmulo do ídolo. "Sonhei com isso a vida inteira", disse.

A notícia ao lado relatava todas as apreensões de produtos com venda irregular feitas pela SMIC naquele dia.

⁵⁰ Pela primeira vez, desde o início da pesquisa, encontrei referência à visita do túmulo de outro artista que não Teixeira na habitual matéria sobre o Dia de Finados. Uma pequena nota no pé da página, com uma foto de uma mão de mulher acariciando um pequeno retrato em porcelana, relatava uma movimentada visita ao túmulo de Lupicínio Rodrigues, no Cemitério São Miguel e Almas.

Além de flores comercializadas irregularmente, os fiscais apreenderam CDs de música falsificados e bebidas alcoólicas.

Os CDs, de acordo com o chefe de fiscalização da SMIC, Fábio Goulart, estavam sendo comercializados sobre o túmulo do cantor Teixeira.

Se a primeira notícia confirmava os CDs de Teixeira como parte da própria homenagem, a segunda não só afirmava que eram falsificados – o que eu tinha certeza que não eram, já que durante o dia vários deles haviam passado pelas minhas mãos, principalmente trazidos por Adolar quando queria me falar sobre alguma música em específico – como que estavam sendo comercializados junto ao túmulo, o que eu também não havia visto acontecer durante todas as horas em que permaneci ali.

No entanto, me dei conta de que os tais CDs que provocaram a confusão poderiam não ser de Teixeira, e sim os CDs de Gauchinha e de Italianinho da Sanfona. O dela estava exposto junto aos de Teixeira, e este sim estava sendo oferecido aos presentes. Italianinho levava uma grande quantidade de CDs seus na guaiaca de pano. Havia inclusive me dado um CD seu de presente naquele dia, de “Contos, Causos e Piadas”.

Só fui entender a situação um pouco melhor quando conversei com os dois, Gauchinha e Italianinho. No dia 4 de dezembro, fui ao cemitério no horário combinado com Adão, esperando encontrar ao menos o grupo dos fãs mais fiéis. Quando cheguei ali, acompanhada de Chico, só havia um cartaz da Gauchinha. Ninguém mais. Resolvi esperar. Depois de um tempo, vimos Gauchinha e Rosane voltando do interior do cemitério. Ao se aproximar, Gauchinha falou, sem ao menos me dar oi, “Tu sabe que eu não pensei que pudesse ter sido tu?” Imediatamente me dei conta de que isso referia-se ao episódio dos CDs e a suspeita dela que eu fosse uma espiã da Fundação Teixeira. Respondi, “E por que eu faria isso? Já falei, estou fazendo uma pesquisa, não sou espiã de ninguém.”

Ela afirmou novamente que de todas as pessoas que poderiam ter “denunciado”, ela não havia pensado em mim em momento algum, e, resumidamente, passou a contar o acontecido. A fiscalização simplesmente apareceu e interpretou os CDs expostos na sepultura como oferecidos para venda. Tentaram recolhê-los, mas ela acabou convencendo-os de que tratava-se de uma homenagem. A mesma sorte não teve Italianinho da Sanfona, que teve todo seu material recolhido. Gauchinha afirmou ter ficado com pena dele na situação, mas não conseguiu ajudá-lo. Indaguei do porquê os CDs terem sido recolhidos, se eram material dele próprio, gravado e comercializado por ele como artista de rua, e portanto não seriam pirataria. Ela não soube me explicar

porque os CDs foram recolhidos assim mesmo, mas imaginou que fosse por causa do CD feito por Italianinho em que ele botava segunda voz nas músicas de Teixeira. Insistiu na existência de um delator, de alguém que pudesse ter chamado a fiscalização, e afirmou até imaginar quem poderia ter sido. Depois, foi embora. Ninguém mais apareceu naquele dia, e a combinada homenagem as 4 da tarde não aconteceu.

No jornal do dia seguinte, o aniversário da morte de Teixeira era novamente lembrado⁵¹, e uma reportagem tratava da homenagem feita para ele em Passo Fundo. Muito diferente do que aconteceu no dia anterior no Cemitério, em Passo Fundo a celebração juntou cerca de 20 músicos, muitos vindos de outras localidades (alguns até de Porto Alegre) que se apresentaram junto a estátua do artista construída no centro da cidade e foram cercados por uma multidão, numa homenagem que durou mais de uma hora. A reportagem citava João do Prado como um dos participantes da função, e imaginei que ele provavelmente teria sido um dos organizadores.⁵² Na foto, reconheci Maria Celoy, que foi acordeonista de Teixeira e com quem eu havia conversado meses antes no Acampamento Farroupilha em Porto Alegre.



Músicos se reuniram em frente à estátua do cantor popular em Passo Fundo para cantar as músicas mais marcantes

Foto do jornal Zero Hora, 5/12/2007, p.40.

A homenagem de Passo Fundo tem semelhanças incontestáveis com o que acontece em Porto Alegre: pessoas reunidas ao pé da estátua, flores, emoção, música e

⁵¹ O caderno Cultura do jornal Zero Hora de 1º de Dezembro de 2007 trouxe uma matéria extensa sobre os 25 anos de falecimento do trovador Gildo de Freitas (que faleceu também no dia 4 de Dezembro, mas três anos antes de Teixeira). Sua trajetória e sua habilidade na trova foram lembrados, assim como sua relação com Teixeira, com quem competia como trovador. No mesmo encarte, uma matéria sobre a morte e o funeral de Teixeira. "Poeta da Grossura" e "Teixeirinha pediu gaita, violão e trova no velório" - Zero Hora, 1º/12/2007, Cultura, pgs. 4, 5 e 6.

⁵² Conheci João do Prado durante minha ida pra Passo Fundo em março de 2007, no Projeto Teixeira Memória Nacional. Em Maio de 2008, retornei à cidade pra entrevistá-lo. Relato sua trajetória de fã no Capítulo 6.

cantoria. No entanto, acontece no centro da cidade, ganhando as atenções da imprensa e da população em geral – e, de certo modo, escapando do estigma do cemitério. Além disso, como a presença de Maria Celoy e o texto da reportagem afirmava, reunia pessoas que haviam sido “próximas” ao artista em vida, vários dos quais tinham inclusive trabalhado com ele – uma diferença bem grande com os principais personagens da homenagem no cemitério da Santa Casa, na sua maioria, fã “anônimos”.

Dois meses depois, em janeiro de 2008, encontrei o Italianinho da Sanfona no Brique da Redenção, no Parque Farroupilha, em Porto Alegre. Pedi que me contasse o incidente e ele confirmou que teve os CDs recolhidos. Mostrava-se bastante decepcionado pelo fato de ninguém tê-lo ajudado no momento em que a confusão aconteceu, e disse que não iria mais lá no cemitério participar da homenagem. Mais uma vez me relatou os percalços da vida de músico de rua, e que esse tipo de situação não ajudava em nada e simplesmente não valia a pena o esforço, embora Teixeira merecesse a homenagem.

Não sei se Italianinho permanecerá fiel a sua promessa, mas ele não apareceu – e nem Gauchinha, Adão, ou Adolar – no cemitério no dia 3 de março de 2008. Ao menos não durante a tarde, nas horas em que fiquei ali de plantão. A única pessoa que chegou perto do túmulo foi Dona Maria, com quem conversei a sós pela primeira vez neste dia. Ela era uma figura familiar para mim, e estava presente em todas as minhas visitas nos dias de Finados anteriores. Muito tímida, falava pouco, permanecendo sentada ao lado do túmulo o tempo todo. Neste dia, me contou de alguns shows de Teixeira que havia assistido, e contou estar sem o número de telefone de Gauchinha, e assim não podia perguntar a ela se haveria alguma coisa ali ou não. Por um momento até achou ter vindo no dia errado, mas assegurei-a que era mesmo o aniversário dele naquele dia. Ela morava no bairro Agronomia, quase uma hora de trajeto de ônibus do cemitério. Infelizmente, parecia ter perdido a viagem.

Talvez minha presença ali tenha inibido Dona Maria de realizar qualquer tipo de ação mais particular junto ao túmulo – mas fiquei intrigada pelo fato dela estar esperando os outros ali para que algum tipo de homenagem acontecesse – como se essa tivesse necessariamente um caráter público e coletivo, que dependia de várias pessoas ali tanto para tomar forma quanto para ser vista e (talvez) admirada. Vendo que ninguém mais viria, ela resolveu ir embora.

Permaneci mais um pouco no cemitério, esperando que mais alguém aparecesse, mas acabei indo embora sem encontrar mais ninguém. Em vista do que havia acontecido no dia de Finados, fiquei pensando se a ação da SMIC não tinha

conseguido, de certo modo, desestruturar a homenagem tal como ela sempre acontecia (ou ao menos espantar seus principais atores).

Embora fosse uma espécie de “ritual” já estabelecido, este tipo de acontecimento poderia ter o poder de interromper o fluxo da tradição, ou desviá-la para outras formas – o que dependeria, quase que inteiramente, no que os fãs resolvessem fazer dali em diante. Será que a cerimônia acontecida em Passo Fundo também acabaria se convertendo em um ritual oficializado e público? Os conflitos ocorridos no Finados no Cemitério da Santa Casa haviam colocado em cheque o ritual tal como acontecia ali?

Uma coisa era clara: tal como afirma Martín em relação a Gilda (2006), depois de três anos de visitas ao cemitério, não parecia haver uma unanimidade sobre o status de Teixeira ou uma definição clara do que acontecia no cemitério – uma espécie de culto, um ritual de devoção popular, a persistência do afeto dos fãs, ou se Teixeira era um morto como qualquer outro, que, por ter sido um artista famoso, era mais visitado.

No caso de Gilda, vários elementos do campo religioso se faziam presentes nas práticas dos fãs-devotos, embora estes negavam-se a considerar o que faziam como pertencente a uma esfera religiosa. Martín afirma que, assim, considerou problemático, tanto etnográfica quanto teoricamente, descrever o que acontecia no cemitério como circunscrito ao conceito de religião (2006, p.2). Para seus interlocutores, não só nem todo que fazia milagres era santo, como nem os milagres possuíam existência restrita ao âmbito da religião. Justamente por isso, a autora coloca seu foco de pesquisa nas práticas de sacralização de Gilda – os modos de se relacionar com ela que a inscrevem em uma textura diferencial do mundo habitado, no domínio do sagrado.

Não fui ao cemitério no dia de Finados de 2008. Chico foi “no meu lugar”, levando uma série de fotos para presentear alguns dos personagens dos anos anteriores e estabelecer contatos. Ele não encontrou quase ninguém, no entanto.

Outros fãs – muitos deles vindos de lugares distantes, protagonizaram a cerimônia naquele ano – que não teve nem a presença de Gauchinha, nem música sendo tocada no cemitério. A presença de atores novos, e mesmo de outras gerações – como Artur em 2007 – revela o quanto o acontecimento é dinâmico, e não depende necessariamente dos contemporâneos de Teixeira para ser levado adiante. Outros fãs podem fazer esse papel.

Ao mesmo tempo, se o cemitério é um lugar forte de memórias, lembranças, e da própria presença de Teixeira, certamente não é o único, como a homenagem em

Passo Fundo demonstra. É importante, porém, voltar à origem desse ritual – e a localizo em um momento bastante específico.

4 e 5 de Dezembro de 1985



Na capa da Zero Hora de 05/12/85, Teixeira empunhando o violão – e sem pilchas.

imagens de um dos seus últimos shows, em Agosto de 1985 na cidade de Gravataí⁵³, era evidente que seu estado de saúde não estava nada bom. Sua aparência estava debilitada, e sua voz bastante fraca.

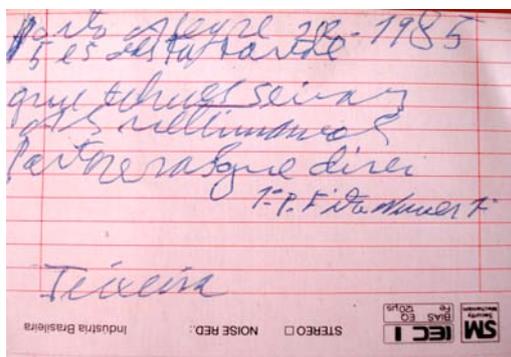
Duas semanas antes da sua morte, ele havia gravado uma fita K7 com mensagens para os familiares e para os fãs. Na gravação, seu estado frágil é bastante evidente. Com a letra bastante trêmula, preencheu a capinha da fita com a data e a

A manchete impressa com letras garrafais da Zero Hora de 5 de dezembro de 1985 fez eco com a notícia que os rádios haviam transmitido incessantemente durante toda a madrugada. Segundo os relatos disponíveis, o artista morreu dez minutos antes da meia noite do dia 4 de Dezembro, no seu quarto, rodeado pela família. Tinha 58 anos, e havia sido diagnosticado com um câncer no pulmão alguns meses antes.

Seus problemas de saúde começaram em janeiro de 84, quando havia tido um infarto, e ficado internado por alguns dias. Recuperou-se, mas logo outros problemas apareceram. Nas

⁵³ Essas imagens aparecem no documentário da RBS "Gaúcho Coração do Rio Grande", de 2005. Foram feitas originalmente para o programa especial veiculado na noite do enterro do artista. Trato de ambos documentários no Capítulo 6.

hora: “Porto Alegre 22 – 1985/ 5 e 5 desta tarde/ que talvez sejam as últimas palavras que direi.”



“Porto Alegre, 1985. Que talvez sejam as últimas palavras que direi. Foi lindo cantar, compor. Sempre me sobrou voz, me sobrou idéia... foi bonito. Agora não posso mais...”

“Não sei mais o que falar. Só o que eu sei dizer que amei muito vocês. E vocês meus fãs, minhas fãs, também vão indo na última lembrança”.⁵⁴

Seu cuidado em deixar uma mensagem para sua família e seus fãs não se restringiu a essa gravação, no entanto. Ainda em 1984, depois de ter sofrido o infarto, Teixeira compôs uma música chamada “A Morte Não Marca Hora”, na qual descreve em minúcias como queria que tudo fosse feito depois de sua morte⁵⁵.

Alô, alô amigos, vamos ser realistas
Sabemos que a morte, ela não marca hora
Aqueles que quiserem falar depois da vida
Terá que escrever antes, fiz isto e canto agora

E como eu queria falar depois da morte
Então estou falando, e eu já sou outrora
Dizendo então amigos, meus fãs, meus familiares
Meu coração parou, já estou indo embora

Televisões e rádios vocês estão ouvindo
Também vêem minha foto em todos os jornais
Dizendo que eu morri e é pura verdade
O dono desta voz já não existe mais

Aqueles que puderem venham em meu velório
Amigos e parentes, meus fãs venham também
O último adeus eu quero de vocês
Será o maior presente que eu levo pro além

Será a última noite que eu passo com vocês
Deitado em minha caixa, junto aos que eu quero bem
Não é preciso choro, sorriam para mim
Respondo em meu silêncio, depois o padre vem

Encomendar meu corpo pra Deus lá no infinito
Depois pegue nas alças, carregue o meu caixão
Me levem, por favor, pra última morada
Cantando a minha música de gaita e violão

[Declamando]

“Quero que as duplas ‘cante’
Em dueto ‘chore’ os ais
Quero um bom declamador
Se não é pedir demais
Quero dois bons trovadores
Em dez minutos de rima
Enquanto o povo me atira
Todas as flores por cima
Não ponham-me na parede
Quero túmulo sobre o chão
Meu busto de bronze em cima
Abraçado ao violão
O busto será mais tarde
Fazer a família mande
Marque o lugar que descansa
O cantador do Rio Grande”

Aqui fica meu corpo, minha alma vai pro céu
Pagar os meus pecados, se eu fui pecador
Se eu puder voltar espiritualmente
Quero fazer o bem ao povo sofredor

Aonde houver crianças cuidando as estarei
Curando as enfermas, amenizando a dor
As que tiverem fome, arranjarei o pão
Me ajude a fazer isto, meu Cristo salvador

Cantores e cantoras também vou proteger
Cantar foi o que eu fiz quando na Terra andei
Chame pelo meu nome quem precisar de mim
Se Deus me der licença, contigo eu estarei

⁵⁴ Fala transcrita do documentário “Gaúcho Coração do Rio Grande”, de 2005.

⁵⁵ **Faixa 1** do CD anexo. Nesta gravação caseira, Teixeira canta a música, recém-composta, para enviá-la ao Maestro Poli, responsável pelos arranjos na gravadora. Ao explicar a música para o maestro, Teixeira conta que foi feita para “depois da partida.”

Trato da letra “profética” desta canção a seguir. Esta não é a única música de Teixeira sobre a morte⁵⁶. Embora seja a que mais claramente trace seus planos em relação a própria morte, essa temática é mencionada, direta ou metaforicamente, em cerca de 150 do seu total de 573 gravações. Antes de analisar o funeral do artista - que eu interpreto como uma *cerimônia fundadora* do ritual que acontece anualmente no cemitério, desde então – proponho um breve olhar sobre a importância da morte na sua obra musical.

Ao longo da carreira, Teixeira tratou de diversas temáticas em suas músicas. Embora uma análise mais profunda fosse necessária, o que foi feito por Cougo em sua dissertação (2010), é possível listar alguns dos temas que mais utilizou em suas composições: amor, saudade, ciúme, tristeza, mulher, jornadas aventureiras, costumes gaúchos, homenagens a cidades e regiões por onde passou, homenagens a personagens do cotidiano e imaginário rio-grandense e brasileiro (como o colono, o carreteiro, o motorista, o canoero, o operário), relatos de acontecimentos (quase em uma espécie de crônica - como o incêndio no circo de Niterói, a eleição da Miss Brasil 63, a morte de Getúlio Vargas), e histórias de sua vida. A temática da morte pode tanto vir sozinha - como na música citada acima ou nas composições "Testamento de um gaúcho", de 1962, e "Vida e Morte", de 1980. Na primeira, Teixeira faz uma citação a “Fita Amarela”, de Noel Rosa.

“Por ser gaúcho, muito homem e mulherego
A ‘minhas’ mão não amarre com uma fita
Eu quero elas ‘amarrada’ com a trança
Da cabecinha duma chinoca bonita

Esta chinoca bonita é uma serrana
Diga a esta china, não quero choro, nem vela
E a maneira da mortalha que escolhi
Eu quero ir enrolado na saia dela”⁵⁷

Na outra canção, na verdade um poema declamado, Teixeira relata uma ocasião em que sentiu-se mal e achou que era a morte vindo para lhe buscar, o que seria uma injustiça, já que tinha ainda filhos pequenos e não estava pronto para partir. Com a ajuda de Mary Terezinha, que lhe deu um remédio e chamou o médico, a crise foi contornada – ainda não era hora da “dita cuja” lhe levar.

Outras de suas músicas de grande sucesso, como "Tropeiro Velho", "Cavalinho Tordilho", “Velho Casarão”, tratam de situações que envolvem morte do personagem

⁵⁶ Se essa canção revela esse desejo de ter “super-poderes” espirituais após a morte, em vida Teixeira sempre rejeitou veementemente a alcunha de ídolo – um termo ao qual ele parecia reservar um sentido profundamente religioso. Dou um exemplo dessa rejeição no Capítulo 4.

⁵⁷ Testamento de um gaúcho (Teixeira). Gravação de Teixeira. LP “Saudades de Passo Fundo”. Chantecler, 1962.

da canção. As suas homenagens a Carmen Miranda e Getúlio Vargas são feitas em decorrência do falecimento destes. Seja a morte corajosa, numa batalha ou briga pela honra, a morte de amor ou tristeza, a morte acidental ou trágica, que gera tristeza e revolta, seja a morte no sentido metafórico e figurativo em algumas situações – todos os tipos de morte são relatados e cantados por ele.

O primeiro grande sucesso de Teixeira, “Coração de Luto”, que o projetou como cantor em todo o Brasil, relata a morte de sua mãe, queimada em uma fogueira, quando o artista tinha 9 anos de idade. A partir de 1961, quando a canção foi a mais vendida no país, Teixeira passou a ser acusado pelos seus críticos de lucrar com a morte da mãe, e a canção ganhou o apelido infame de “Churrasquinho de Mãe”. Um desses críticos era o apresentador de TV Flávio Cavalcanti, que em seu programa, chegou a quebrar discos do artista ao vivo, no ar, acusando-o de mercenário e de lucrar com uma tragédia, usando a mãe morta para progredir na carreira⁵⁸.

Teixeira nunca aceitou essas acusações. Acabou escrevendo várias outras músicas para rebater as críticas, como “Resposta do Coração de Luto”, e “O filme Coração de Luto”. Sempre afirmou que a canção havia sido escrita como uma homenagem para a sua mãe, e que quando a compôs jamais imaginaria que seria capaz de fazer o sucesso que fez. Em sua defesa contra todas as críticas, tinha o povo, que comprava seus discos e se emocionava com a canção, engrossando, alguns anos depois, as filas para assistir ao filme “Coração de Luto”, em que a história da infância trágica do cantor era novamente narrada.

Essa experiência com a morte da mãe marcou a trajetória de Teixeira para sempre. Assim como Elias afirma que a grande questão da trajetória de Mozart era ser amado, a grande questão da vida de Teixeira foi ter se tornado orfão precocemente e assim, ter sido “atirado no mundo”, sem uma família para lhe dar todos os tipos de suporte que precisava. Foi, de certo modo, uma trajetória marcada por este luto precoce – ou seja, sempre muito consciente do peso e da tragédia da morte. Com a mãe morta, Teixeira tinha uma relação de respeito e quase devoção – como fica bastante claro em várias outras canções e em uma carta para sua irmã na qual ele sugere a ela que reze para a alma da mãe e que tudo o que ele havia pedido a esta, ela havia atendido.

Esse papel – de atender aos pedidos de quem fica no plano terreno – é também colocado como um de seus desejos para depois da morte, na canção “A morte não marca hora”, onde ele afirma que, se *puder* voltar espiritualmente, quer ajudar o povo sofrido. Ou seja: mesmo depois da morte, ele queria continuar vivo, e interagindo

⁵⁸ Trato do embate entre Flávio Cavalcanti e Teixeira, tal como veiculado pela imprensa, no Capítulo 4. Cougo analisa o acontecimento, assim como as “pichações” feitas a Teixeira, no Capítulo 3 de sua dissertação, “Língua de Trapo”(Cougo, 2010).

com os vivos. A música é extremamente conhecida e comentada pelos seus fãs, como "aquela em que ele pede como quer que seja a sua morte". Sabendo dessa sua vontade de voltar espiritualmente para fazer o bem e curar os doentes – como um santo – é possível interpretar as ações dos fãs neste sentido como “cumprindo” desígnios do artista.

Segundo a bibliografia que trata de rituais póstumos dirigidos a pessoas “excepcionais”, (MARTÍN, 2006; SKARVEIT, 2004; FREITAS, 2007) o morto, por mais poderoso que seja, não consegue, sozinho, fomentar esse tipo de movimentação. Ela precisa partir do povo – como fica evidente nos casos de Gilda, Rodrigo, Jararaca e Baracho.

Todos estes outros casos tem um componente em comum que faltou a Teixeira: a morte trágica e violenta. Não houve morte trágica/purificadora inesperada, mas não é só esse o caminho possível para que Teixeira fosse inscrito em uma textura diferenciada do mundo – a santidade é algo mais flexível, para a qual não há uma receita específica e imutável. Santos também se formam de outros jeitos. A maneira de morrer é importante para a santificação, mas também não é capaz de determinar sozinha a sua existência.

Mesmo antes de morrer Teixeira recebia cartas de fãs no tom de pedidos religiosos, alguns pedindo àquele homem que lhes parecia tão onipresente e poderoso verdadeiros milagres e intercessões. Isso me parece se relacionar a religiosidades populares que circulam entre as religiões oficiais mas são mais fluidas, híbridas, possuindo interfaces e diálogos com a indústria cultural.

Muitos fãs, até hoje, afirmam que Teixeira teria morrido de amor, ou melhor, de mágoa pelo final de sua relação com Mary Terezinha, que aconteceu no final de 1983, período a partir do qual sua saúde foi lentamente se degradando. Isso fomenta o ódio de muitos em relação a Mary - um sentimento que não tem sido amenizado pelo tempo, como fica claro nas muitas vezes em que mensagens agressivas em relação a acordeonista são deixadas na comunidade do Orkut⁵⁹. Ela foi aconselhada a não ir ao seu velório ou enterro, já que seria perigoso ela ficar em meio a multidão. Em seu depoimento para o documentário da RBS “Gaúcho Coração do Rio Grande” (2005), ela afirma: “Eu ia vir, mas me contaram que eu não viesse. Porque eu ia ser apedrejada. O povo ia me matar. Porque o Teixeira morreu de amor pela Mary Terezinha.”

Teixeira foi velado no Salão Nobre do Estádio Olímpico em Porto Alegre. Uma fila imensa de pessoas se formou para lhe dar um último adeus. O artista foi

⁵⁹ Isso foi uma constante na Internet, mas não em encontros pessoais com fãs. Em muitas conversas que tive com fãs, principalmente durante as viagens do Projeto Teixeira Memória Nacional, pude perceber que, com o passar do tempo, parece que mesmo aqueles que haviam “culpado” Mary, passaram a relativizar seu papel na morte dele.

enterrado usando um terno branco – o mesmo da fotografia da capa da coletânea “25 Anos de Sucessos”, lançada naquele ano. No final da tarde, o caixão foi colocado em um carro de bombeiros e seguiu para o cemitério da Santa Casa, acompanhado, segundo os jornais, de um cortejo de 50 mil pessoas. Muitos já estavam no cemitério desde a manhã, tentando guardar um lugar para poder acompanhar o enterro. Mesmo assim, o que se viu foi uma multidão sem controle, subindo nos túmulos e mausoléus das proximidades, empurrando, e, conforme o desejo de Teixeira, cantando suas músicas. Pude ver as imagens do arquivo da RBS e são muito claros o desespero dos fãs, sua dor, sua ânsia para despedir-se do ídolo. Nos jornais, afirma-se que a cidade não tinha visto tamanha comoção popular desde a morte do senador Pinheiro Machado, no início do século⁶⁰. Embora a música tenha pedido para que ninguém chorasse, essa parte do pedido também não foi cumprida. Porém, todo o resto, a foto em todos os jornais, a música, os trovadores, os declamadores, o túmulo no chão, as flores, a estátua com o violão - tudo foi feito exatamente da maneira que ele havia imaginado e pedido.

Entre as fitas K7 que compõem o acervo do artista, de posse da família dele e guardadas na casa onde mora sua viúva, dona Zoraida, encontrei uma gravação do momento do enterro⁶¹. Os improvisos feitos pelos trovadores ficaram registrados. Devido à má qualidade da fita, não é possível distinguir o número exato de trovadores, mas certamente são mais do que dois. Em alguns momentos, alguns deles disputam a vez da trova, pegando a deixa ao mesmo tempo. O que canta mais alto continua os versos. Não foi possível transcrever tudo o que havia na fita (mais ou menos 8 minutos), mas algumas das homenagens ficaram claras, exaltando principalmente seus dotes de artista, cantor e trovador:

“... e foi cantar com o Gildo
Na estância grande do céu”

“Na estância grande do céu,
Eu peço pra santidade
Você que tanto cantou,
Foi coração de bondade
Hoje tu foste chamado
Pro rancho da eternidade”

“Pra o rancho da eternidade
Tu foi grande trovador
Eu te chamo rei do disco
Por ser o rei dos cantor
Hoje ao lado de outro rei
Que é o Rei Cristo Senhor”

“O cantor regionalista
Nem precisava dizer
Não nasceu igual a esse
E nem nunca vai nascer
Há quem pensou que morreste
Mas tu nunca vai morrer”

“Mas tu nunca vai morrer
E eu me despeço de ti
Meu querido Teixeira,
Te adoro desde que guri
Que deu uma câibra na língua
Dos que falavam de ti”

⁶⁰ Cujos mausoléus se encontra bem próximo ao de Teixeira.

⁶¹ **Faixa 2** do CD anexo.

Em um certo momento, as vozes dos trovadores passam a ser cada vez mais e mais abafadas pelas vozes ao redor e pelo barulho da multidão. É possível distinguir sons de choro, vozes pedindo calma. Um dos trovadores afirma que já passaram os dez minutos que ele havia pedido. As trovas seguintes são quase impossíveis de serem ouvidas, abafadas pelos outros tantos sons acontecendo naquele momento. Um dos trovadores resolve encerrar:

“Vamos encerrar a trova
Porque é assim que a gente faz
Tá chorando todo mundo,
Velho, criança e rapaz
Vamos encerrando os versos
Porque eu não aguento mais.”

As gaitas param, e fica mais claro o som do choro e as vozes dos presentes. Não é possível entender o que estava acontecendo naquele momento específico, mas imagino que tenha sido a chegada da sua filha Líria, que não tinha conseguido voltar a Porto Alegre a tempo para o velório. As fontes que descrevem o momento do enterro afirmam que, com a chegada da filha, o caixão foi aberto pela última vez para ela se despedir. Pelas palavras que se escuta no trecho da fita após o final das trovas, era justamente isso que estava sendo feito, o que talvez tenha aumentado a emoção entre os presentes.



O povo, a imprensa, os músicos e trovadores diante do caixão de Teixeira no cemitério. Fonte: Zero Hora, 1º de Dezembro de 2007. Caderno Cultura, pg. 6.

Mesmo tendo visto as imagens gravadas em vídeo, as fotos, e lido os relatos, considero esses oito minutos de gravação como o registro mais impressionante deste momento do enterro do artista, talvez porque seja o material que mais consiga transmitir a emoção que estava sendo compartilhada pelos presentes.

Embora Teixeira tenha falecido de uma doença que lhe afligia há meses, e já estar “desenganado” pelos médicos, o impacto de sua morte, principalmente entre seus fãs, que não sabiam do seu real estado de saúde, foi algo devastador. Nas cartas escritas para Dona Zoraida no período que se seguiu ao falecimento, são inúmeros os relatos de desespero dos fãs pelo acontecido. Muitos narram o que faziam naquele dia, a maneira como ficaram sabendo da tragédia, garantem que suas preces estão com ídolo.

Em uma carta enviada em Agosto de 1989 para Dona Zoraida, um fã de Teixeira descreve sua participação no velório do ídolo. Foi onde encontrei a frase que dá título a esse capítulo.

“Dona Zoraida eu tive no velório dele e acompanhei o enterro dele até o cimetério e estava bem do lado do caminhão de bombeiro ajudando canta as músicas que eles cantava e ia gritando bem alto o Teixeira não morreu ele era vivo porque não dava pra acredita que ele estava morto lá no cimetério depois que tudo foram embora eu fiquei ainda na sepultura dele triste sem consolo depois já estava escurecendo e vinha vindo embora bem numa equina pra baicho do cimetério tinha um barzinho que já não existe mais ali estava cheio de gente eu ovi um toque de gaita cheguei ali tava um monte de artista e o saudoso Jorge Camargo tocando gaita e fazendo verso pro Teixeira ele e outros artista daí eu fiquei ali até a hora que eles foram embora e por muitos dia eu fiquei não acreditando que Teixeira tinha morrido eu nunca mais vo esquece aquele dia.”

Cerca de um ano e meio depois do falecimento, a estátua ficou pronta e foi colocada sobre o túmulo, numa cerimônia para a qual foram convidados amigos e familiares do artista, seus parceiros de trabalho e autoridades. Completava-se o desejo de Teixeira tal como colocou na canção: “meu busto de bronze em cima/ abraçado ao violão.” Mas desde antes da estátua ser colocada os rituais de homenagem, semelhantes aos que acontecem hoje, já tinham lugar⁶².

Jones (2005, p.5) cita um trecho do escritor Milan Kundera a respeito da imortalidade: “embora seja possível planejar, manipular e orquestrar a própria imortalidade previamente, esta nunca acaba acontecendo da maneira como se pretendia.” Atrevo-me a discordar do escritor tcheco apoiando-me em Teixeira. Levando em consideração a maneira e a forma como se dá esse ritual desde então; os

⁶² Teixeira não especificou se gostaria de estar pilchado ou não na estátua de sua sepultura. Na verdade havia pedido apenas um busto, mas acabou sendo feita uma estátua de corpo inteiro.

elementos usados neste – a música, a trova, a conversa sobre o ídolo e suas façanhas; a familiaridade e o uso constante da temática da morte na obra musical de Teixeira e o impacto desta na sua trajetória desde a infância, proponho uma interpretação que coloca ele próprio, Vitor Mateus Teixeira, como o principal agente criador da homenagem que se repete ano a ano na sua sepultura.

Conforme a sua música-mito "Coração de Luto" relata, sua mãe morreu com imenso sofrimento, foi colocada num caixão simples levado por um carro de boi, coberta com terra fria, no episódio em que o menino Vitor foi "jogado ao mundo". Se Teixeira não tinha o poder de escolher como ou quando morrer, ele podia decidir como os outros conduziram sua morte – e escolheu uma maneira que representasse tudo o que foi em vida: gaita, violão, música, trovadores, sorrisos, em uma cerimônia imensamente diferente do evento triste e trágico que presenciou quando ficou orfão. O que os fãs repetem todo o ano, para homenageá-lo, é uma nova encenação dessa cerimônia fundante que foi seu enterro. Não há o choro desesperado nem o empurra-empurra, mas há a música. E não só a música dele, mas também a dos que pedem sua ajuda para conseguir uma oportunidade na carreira artística, mostrando ao público suas obras junto ao seu túmulo (afinal, ele também afirma que vai proteger os cantores e cantoras).

Pierre Nora (1989) coloca o cemitério como um dos principais domínios da memória⁶³ – onde ela se cristaliza e se desenvolve; seu princípio fundamental é parar o tempo, e assim bloquear o trabalho do esquecimento, immortalizar a morte, e materializar o imaterial. Este conceito proposto por Nora é importante para pensar Teixeira, seus fãs, e as questões envolvendo preservação de uma imagem do ídolo popular porque leva em consideração seu caráter deliberadamente "fabricado", "construído", produto de uma "vontade de lembrar" (NORA, 1989, p.19).

Para alguns fãs é a morte que intensifica a relação com o ídolo, permitindo-lhe uma proximidade que não possuía em vida (SKARVEIT, 2004, p.3). O que tem lugar no cemitério é um tipo de prática cultural que tem a ver com secularização mas que ao mesmo tempo preserva uma espécie de "aura" religiosa. Assim como Gilda, há um reconhecimento de que Teixeira participa de uma textura diferencial do mundo habitado, porém isso se dá de uma forma não-contínua, dinâmica, ativada em momentos específicos – muita vezes, somente diante das câmeras da TV. Isso pode se inscrever no que Martín denomina de práticas de sacralização fora da relação devocional e a partir de recursos alheios ao leque religioso (2006, p. 4).

⁶³ A expressão original é *lieu de mémoire*, e é geralmente traduzida para o português como "lugares da memória". Como o próprio Nora afirma, a palavra "lieu" deve ser considerada em todos seus sentidos: material, simbólico e funcional, razão pela qual optei pela expressão "domínios da memória", correspondente à tradução da sua obra para o inglês – "*realms of memory*". Considero que esta opção é a que melhor dá conta dos três sentidos que o autor coloca como necessariamente coexistentes.

Interpreto os eventos que se desenrolam no cemitério como uma espécie de “trincheira” onde fãs desprovidos de outros capitais se tornam os protagonistas da “batalha de memórias” em relação ao artista. Neste protagonismo, alguns deles assumem certos discursos que apontam para a solidificação de uma imagem específica de Teixeira – a de um ícone da tradição gaúcha. Para o menino Artur, Teixeira é indissociável do “orgulho farrapo” que sente. Adolar avalia a importância e significado de Teixeira em termos de seu pertencimento ao gauchismo. Adão relaciona um gosto “convertido” a Teixeira com alguém que “tornou-se gaúcho”. Entre os que vão prestar sua homenagem, a ligação com o referencial gaúcho também é inegável, presente nas pilchas, nos discursos, nos nomes – Gauchinha, Paulinho da Gaita, Italianinho da Sanfona – e no próprio repertório escolhido para homenagear o artista.

Embora alguns fãs salientem a variabilidade de facetas de Teixeira e seus “outros lados” enquanto artista, neste domínio, sua imagem mais presente é justamente a que está ali, representada na estátua – a de Teixeira enquanto gaúcho. No capítulo seguinte trato da inserção de Teixeira no campo artístico brasileiro, tentando mostrar algumas de suas outras facetas.

Capítulo 2 – “Eis aí o Teixeira”



Teixeirinha se apresentando em uma rádio em Passo Fundo no início dos anos 60.

“Ele é baixinho, gordinho e está longe de ser um “pão”. Quando pega da viola, suas músicas falam de milongas, rasqueados, rancheiras e desafios. Não manda ninguém para o inferno, mas é bem possível que seus discos sejam tocados até lá. Porque Teixeira é cantor da intimidade dos Estados Unidos, Espanha, Uruguai, Argentina, Venezuela, Colômbia, Portugal e Colônias. Senhoras e senhores, fiquem sabendo: o gaúcho Teixeira é o cantor que mais vende discos no Brasil e fora dele – já deixou longe a casa dos quatro milhões. Só uma sua música – “Coração de Luto” – tem carreira igual aos sucessos de Frank Sinatra, com dois milhões de cópias já vendidas por aí. O que qualquer outro cantor brasileiro nunca conseguiu e talvez nunca consiga.”

Revista O Cruzeiro, julho de 1967.

“Minha música é popular e é brasileira”

No primeiro filme da Teixeira Produções, “Ela Tornou-se Freira”, de 1971, uma cena revela claramente as concepções de Teixeira – criador do argumento da película e palavra-final sobre o roteiro – em relação a seu posicionamento no campo musical brasileiro. Na cena, Teixeira e Mary Terezinha (interpretando eles próprios – uma constante nos filmes do artista), vão a uma festa à beira da piscina da mansão de um “grã-fino” recém chegado à Porto Alegre. O casal chega, com roupas chiques, e é apresentado aos outros convidados como representantes da cultura e da arte locais.

Nas seqüências seguintes, Teixeira é indagado por outros freqüentadores da festa a respeito de dados de sua carreira, como, por exemplo, em que países seus discos são vendidos, se arrecada direitos autorais destes países, e qual seu segredo de comunicação com o povo⁶⁴ (ao que ele responde: “Eu também sou povo. Minha linguagem é a deles.”)

A conversa é interrompida por uma madame que pede desculpas mas afirma não gostar da música de Teixeira. “Prefiro a música popular brasileira”, ela afirma. Teixeira rebate: “Não sei o que a senhora quer dizer. Minha música é popular e é brasileira”.

A madame diz se referir ao samba, “samba autêntico”. E dá como exemplo “Chão de Estrelas”, de Noel Rosa. Em uma crítica não muito sutil a um certo “modismo desinformado” da época e se colocando como conhecedor profundo da música brasileira, Teixeira rebate novamente, com um sorriso: “Mas ‘Chão de Estrelas’ não é samba, é valsa. E nem é de Noel Rosa, é de Orestes Barbosa.” E, afirmando também fazer samba autêntico, chama sua parceira Mary Terezinha, que canta o samba “Tristeza”⁶⁵ ao som de gaita e violão. Todos os convidados da festa “caem no samba”, alguns dançando à beira da piscina – e até a madame que afirmava não gostar da música de Teixeira acaba cantando junto com a dupla.

⁶⁴ Este parece ser, segundo os artigos de jornal das décadas de 1960 e 70, o grande “mistério” representado por Teixeira para a crítica que tentava compreender as razões de seu sucesso. Trato de algumas dessas reportagens no Capítulo 4.

⁶⁵ Tristeza (Teixeirinha). Gravação de Mary Terezinha. LP “Carícias de Amor”, Copacabana, 1970. **Faixa 3** do CD em anexo.

Nesta cena do filme, Teixeira demonstra ter consciência do lugar que ocupava no campo musical, e estar bem a par das concepções que a elite, representada pelas madames da festa, tinha a respeito dele. Essa valorização do samba autêntico em detrimento de outros ritmos era um processo já em curso no Brasil desde meados da década de 1950, e que adquiria sentido político e artístico bastante significativo no período do regime militar. Tendo o filme sido lançado justamente em 1971 – período inicial do fortalecimento da Música Popular Brasileira, agora com iniciais maiúsculas, como “instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos”, tal como afirma Napolitano (2007, p.6), é interessante interpretá-lo como tomando parte nos debates “quentes” da época.

De acordo com Lenharo, “... os artistas funcionam como antenas sensíveis do seu tempo, captam as ansiedades coletivas; através deles, a sociedade se vê, se revê, se pensa” (1995, p.102). Nesta cena, Teixeira demonstra não só estar afinado com um debate forte de seu tempo e ser capaz de captar e rebater questionamentos a respeito de sua música, como, ao interpretar a música que fazia como “popular” e “brasileira”, questionando os sentidos dessas classificações – e o próprio sentido do que é “popular” e “brasileiro” – ser também capaz de apontar o caráter construído da legenda MPB, e, esclarecendo a madame, mostrar o quanto as preferências musicais da época estavam fortemente vinculadas a questões de classe e de capital cultural e simbólico⁶⁶. Assim como foi uma surpresa para a “grã-fina” do filme o fato de que Teixeira fazia sambas (e foram inúmeros ao longo de sua carreira – é interessante lembrar que a primeira música que Teixeira cantou no rádio foi um samba – LOPES, 2007) – interpreto essa cena como uma espécie de “mensagem” para a crítica e para setores da opinião pública que o rejeitavam: nela, Teixeira transita em um ambiente de elite, desvinculado da imagem de gaúcho⁶⁷, mas com roupas de gala, e “dando aula” sobre o que é a música brasileira. Se na ficção sua música era capaz de quebrar as barreiras sociais e culturais e colocar todo mundo pra dançar, o mesmo poderia acontecer na vida real?

Neste capítulo, proponho contextualizar a inserção e trajetória de Teixeira no campo musical brasileiro, desde seu início como “calouro” no rádio até a época da realização do filme “Coração de Luto”, 1966, levando em consideração que sua carreira atravessou épocas de intensa mudança nos cânones da música popular no Brasil e no

⁶⁶ Não só necessariamente daquela época, já que essas clivagens se repetem hoje, em relação a vários estilos musicais e artistas.

⁶⁷ Todo o filme “Ela Tornou-se Freira” (1971) e seu repertório musical é bastante urbano. Nenhuma referência ao “gauchismo” do artista é feita, (a não ser na indumentária usada pelo artista na cena final da história, quando se apresenta em um circo) o que vem ao encontro com minha periodização das “fases” da trajetória do artista e de sua inclusão/exclusão do gauchismo – o que será tratado a seguir.

mundo, além de importantes transformações tecnológicas, sociais, culturais e políticas da sociedade brasileira como um todo. Ressalvo que a intenção deste capítulo não é a de construir mais uma versão, mais ou menos verdadeira ou “oficial”, de sua trajetória, mas, nos termos de Bourdieu (1996), buscar as relações objetivas entre os diferentes contextos nos quais ele transitou, circulou e ocupou posições, ao fundo do panorama mais amplo da música brasileira ao longo de boa parte do século XX. Neste sentido, este capítulo funciona como uma espécie de “primeira parte” para uma trajetória que será complementada no Capítulo 4, quando trato da carreira do artista a partir de 1966 até sua morte em 1985. Para ambos, me utilizarei de vários tipos de fontes: desde entrevistas gravadas, realizadas para a pesquisa ou originárias de arquivos diversos; material de imprensa; informações recolhidas na correspondência dos fãs, e a bibliografia relativa à produção musical no Brasil das décadas de 1930 a 1980.

As pertencas e não-pertencas de Teixeira em relação a este pano de fundo são bastante indicativas das dinâmicas de poder internas ao campo e reveladoras, também, do poder dos discursos, tanto dos dias atuais como da época retratada, de oficializar/ autenticar determinadas figuras do campo cultural e não outras. Como já indiquei na Introdução, reconstruir sua trajetória, com todos seus meandros e complexidades, não é a principal preocupação da tese como um todo. No entanto, se torna necessário reportar a aspectos e momentos dessa trajetória para interpretar as construções relativas à imagem do artista ao longo de sua vida e morte.

Buscando interpretar de uma forma geral a maneira como Teixeira era retratado pelos meios de comunicação, dividi sua trajetória profissional, em vida, em duas fases⁶⁸. A primeira fase é a que chamo de “**Pioneiro Regional**”. Conforme já mencionado anteriormente, com a gravação da música “Coração de Luto”, em 1959, Teixeira faz sucesso no Brasil todo, vira fenômeno de vendagem, e é retratado como uma espécie de “prodígio” ou curiosidade pelos meios de comunicação. Sua conquista em termos de vendas e popularidade, naquele momento de início de uma “indústria cultural de massa” no país, é inédita e muito peculiar, gerando várias tentativas de entendimento e explicação. O ápice desta primeira fase foi a realização do filme “Coração de Luto”, lançado em 1967, que por algum tempo alentou as esperanças da transformação do Rio Grande do Sul em um pólo de produção cinematográfica.

A partir do início da década de 1970 tem início o que denomino de segunda fase, “**Artista Kitsch**”, quando Teixeira passa a ser retratado e criticado como grosso, cafona, rústico, tosco, “de mau gosto”, e vira uma espécie de *outsider* para a

⁶⁸ Faço a ressalva de que estas fases referem-se ao seu período de vida porque identifico mais duas fases pós-morte na maneira como ele é retratado, “Ídolo Popular” e “Ícone Gaúcho”, cujas implicações serão esmiuçadas no Capítulo 6.

crítica. Mesmo assim, é uma época fértil e de muito trabalho para o artista⁶⁹. Ele funda sua própria companhia cinematográfica, a Teixeira Produções Artísticas, passa a realizar um filme após o outro, lança uma base de 2 discos por ano e segue com enorme público em seus programas de rádio e seus shows ao vivo, por todo o Brasil e no exterior. Além de críticas cada vez mais ferozes por parte da imprensa, que rejeitava ou ignorava tudo o que dizia respeito às suas produções – desde seu repertório musical e seus filmes, considerados repetitivos e de mau-gosto – Teixeira também passou a sofrer ataques mais pessoais, relacionados a sua maneira de falar e vestir, seu posicionamento político (ou a falta dele) e a sua verve “capitalista”, além da permanente acusação, feita desde o início de sua carreira, de ter usado a morte da mãe para se promover e ganhar dinheiro. Como afirma Vianna (2005) a respeito de alguns estilos musicais que não tem espaço na “grande mídia”, é como se ele fosse *demasiadamente popular* para ser *autenticamente popular*. Essa segunda fase vai até sua morte, em 1985, e será tratada no Capítulo 4.

Como a cena de “Ela Tornou-se Freira” descrita acima demonstra, Teixeira não estava de fora dos grandes debates sobre a música no Brasil naquele momento. A música popular configurou-se como uma das principais peças da discussão, durante as décadas de 1960-70, relativa a questões da identidade nacional e da cultura brasileira como um todo. Apresentando um cenário de disputa marcado pela entrada em cena de novos atores sociais, pela forte presença da mídia – principalmente de um meio em ascensão, a televisão – e pela colocação, no jogo, de capitais simbólicos muito específicos, relacionados com o momento político e econômico do país, quero demonstrar que várias das especificidades da carreira de Teixeira foram produto de forças maiores que estavam em disputa, e que atingiram não somente a ele, mas, ao institucionalizar certos gêneros musicais e invisibilizar outros, criaram autenticidades e oficialidades na música popular (sem letra maiúscula) que marginalizaram legiões de músicos “cafona” (conforme eram chamados nos anos 70) ou “bregas” (a alcunha dos 80), em um processo bastante ligado a questões de classe, da relação entre o rural, o urbano e o suburbano – e que sugere a necessidade de diferentes leituras e interpretações sobre o que efetivamente era *escutado* no Brasil.

⁶⁹ O início dos anos 70 é o período em que a correspondência para o artista parece ser mais intensa, ao menos em relação à amostra pesquisada.

Primeiros passos no campo musical

O ano em que Vitor Mateus Teixeira nasceu, 1927, no Distrito da Mascarada, hoje parte do município de Rolante, região nordeste do Rio Grande do Sul, foi de grandes mudanças tecnológicas e sociais no panorama musical no Brasil: o sistema de gravação elétrico havia sido introduzido no país, e o aumento de qualidade sonora trazido por este fez com que, ao contrário do que havia acontecido até então, começasse um predomínio de discos cantados aos invés de instrumentais no mercado; em um nível mais local, estreava a Rádio Gaúcha de Porto Alegre, num exemplo da rápida expansão da mídia radiofônica. Porto Alegre, na verdade, muito antes disso havia se constituído em uma espécie de pólo fonográfico na América Latina, por conta da casa de discos “A Electrica”⁷⁰, de Savério Leonetti, uma das primeiras do continente e responsável por gravar e popularizar uma série de artistas e músicas locais nas primeiras duas décadas do século XX⁷¹.

Nas vésperas dos anos 1930, no entanto, aconteceu um hiato na gravação de músicas locais no Rio Grande do Sul, com o fechamento d’A Electrica. Ao mesmo tempo, as “chapas” antigas, que rodavam nos gramofones vendidos pela companhia, foram substituídas pelos “bolachões” de 78RPM. A música regional do Rio Grande do Sul ficou, durante um bom tempo, fora do mercado fonográfico, subsistindo da mesma forma que havia antes da existência de uma gravadora local: nas rodas de tocadores e nos bailes animados por estes.

É ponto comum da historiografia a respeito da música brasileira considerar a década de 1930 como o início da “Era de Ouro” do samba, e primórdio de sua transformação, de ritmo do morro carioca, a ritmo nacional por excelência. Embora esse processo pareça estar muito longe de Teixeira e de sua construção enquanto artista “regional gaúcho”, argumento que, para se interpretar sua trajetória, é essencial entender o panorama musical das décadas de sua formação musical, os anos 30 e 40, já

⁷⁰ Na primeira década do século, Savério Leonetti, imigrante italiano, importou tecnologia e profissionais da Alemanha para abrir uma fábrica de gramofones (de marca “A Electrica”) em Porto Alegre, que então se tornaram muito mais acessíveis ao público em geral do que os importados. Logo em seguida, criou a gravadora “Discos Gaúchos”, para produzir material para tocar nos gramofones que vendia. No início, os discos eram gravados em Porto Alegre mas prensados na Alemanha. E em 1º de Agosto de 1914 a “Casa A Electrica” inaugurou sua fábrica de discos em Porto Alegre, a segunda da América Latina (a primeira havia sido a Casa Edison, fundada em 1912 no Rio de Janeiro, e que tinha uma parceria com a gravadora multinacional Odeon). Em dez anos, a gravadora lançou cerca de mil títulos, na sua grande maioria de artistas locais. O forte de A Electrica eram as valsas, maioria do seu repertório. Além disso, não era a única gravadora da cidade na época – sua concorrente direta era a “Discos Hartlieb”, que também gravava música local (VEDANA, 2006).

⁷¹ Segundo Ochoa (2003, p.29) um dos aspectos cruciais do nascimento da música popular massiva foi a realização de gravações de músicas locais – que alcançaram uma difusão significativa a nível comercial mas nunca perderam sua associação com a idéia de folclore.

que a ascensão do samba enquanto gênero nacional desencadeou dinâmicas dentro do panorama musical que foram sentidas ao longo de todo o século XX, e que volta e meia emergem em debates e discursos, influenciando de forma muito decisiva o papel e posições de Teixeira dentro do campo da música popular.

No final dos anos 1920, o samba era só um entre os muitos gêneros que compunham o catálogo musical da cidade do Rio de Janeiro, convivendo com maxixes, choros, tangos, marchinhas e toadas. Mesmo ritmos considerados posteriormente como “regionais”, vindos do interior de São Paulo ou do nordeste, ocasionalmente tomavam conta do panorama musical da então capital federal. Os grandes astros da época – Francisco Alves, Vicente Celestino, Mário Reis – gravavam não exclusivamente sambas, mas essa multiplicidade de ritmos e estilos. Francisco Alves chegou a gravar várias canções de estilo “caipira”, por exemplo. Este estilo só foi se firmar no mercado fonográfico a partir de 1929, quando Cornélio Pires, paulista de Tietê, jornalista e entusiasta das coisas relacionados a vida do homem simples do interior, através de “matéria paga⁷²” e com dinheiro emprestado, encomendou à gravadora Columbia a prensagem de 5 discos de 78 RPM com causos, anedotas, modas de violas e declamações – mil cópias de cada.

Com o sucesso de vendas (seis vezes o número encomendado) a própria gravadora se interessou pelo gênero, contratando Cornélio Pires como produtor e despertando a concorrência da gravadora Victor, que também passou a produzir discos de “música caipira”. Depois de 1931, Cornélio passou a excursionar por todo o Brasil com uma caravana de cantadores, violeiros, dançarinos e contadores de causo, divulgando a “cultura caipira”. Seu sobrinho, Ariovaldo Pires, passou a trabalhar na gravadora Columbia no seu lugar. Ariovaldo – que veio a ser conhecido como Capitão Furtado – foi, segundo alguns relatos, uma figura fundamental na entrada de Teixeira no campo musical em São Paulo, o que relatarei mais adiante.

Assim, nos anos 1930 não era só o samba que florescia – a música caipira também. Mesmo expoentes inegáveis do ritmo carioca, como Noel Rosa e Carmen Miranda, fizeram em algum momento ou outro incursões pela música e pelo próprio linguajar caipira. Para Nepomuceno (1999, p.113), havia, na época, uma harmonia entre as diversas vertentes da música popular, com a música urbana ainda impregnada de símbolos rurais. Assim, os palcos e microfones do Rio de Janeiro, naquele início de

⁷² Matéria-paga, ou seja, pagar pela própria gravação e pelo produto desta, sempre foi uma prática comum no mercado fonográfico, principalmente da parte de artistas que tinham dificuldade de serem contratados por alguma gravadora. De certa forma, não é considerada uma ação de muito prestígio, já que, ao invés de ser “descoberto” por seus méritos artísticos, o artista paga pela possibilidade de se divulgar através de um disco. Muitos narradores da vida de Teixeira afirmam que seu primeiro disco foi também matéria-paga – o que é desmentido por vários depoimentos, como veremos a seguir.

década, estavam “abertos à caipirada”, que dividia espaços nobres com artistas de outras vertentes populares. O rádio era aberto ao gênero, tendo sempre um horário dedicado a esse tipo de música, e mesmo o cinema se utilizava de duplas em suas produções.

Teixeirinha coloca várias dessas canções caipiras “antigas” como aprendidas na infância, pela influência de seu pai, Saturnino, que não só sabia o básico de vários instrumentos musicais como teria incentivado, desde muito cedo, o gosto do filho pela música, lhe presenteando com instrumentos e o colocando para participar de trovas que improvisava com amigos. Embora Teixeira não afirme isso explicitamente, tudo leva a crer que, ou a família possuía um rádio, ou seu pai, que trabalhava como carreteiro, tinha acesso a um aparelho, ficando a par do repertório da época – como a canção “Tristeza do Jeca”, uma das citadas pelo artista como remetendo às lembranças com seu pai na infância⁷³.

A partir de 1932, segundo Napolitano (2007, p.47), o rádio passou a ser o veículo-síntese da música popular no país, através de três operações: aglutinando estilos regionais, disseminando gêneros internacionais e “nacionalizando” o samba, ao socializar para todo o Brasil o gosto musical carioca. Assim, se havia uma hegemonia crescente do samba no cenário musical brasileiro da década de 30, esta foi construída em um panorama de luta de diversos estilos, que, a propósito, representavam diversas “facetas” do Brasil. Para pesquisadores que estudam o samba e sua ascensão enquanto símbolo nacional, (SANDRONI, 2001, 2004; VIANNA, 1995, 2003; NAPOLITANO, 2001, 2002, 2007), existe um certo consenso em colocar o “encontro sociocultural entre a elite intelectual e o povo” (NAPOLITANO, 2007, p.27) como um dos fatores dominantes desse processo.

Para estes autores, no momento em que jornalistas, políticos e nomes ligados à cultura de elite – funcionando como mediadores – passaram a se interessar pelo samba e “subir o morro”, ele deixou de ser uma música étnica, “selvagem”, para integrar um modo de ser ancorado na modernidade e na centralidade urbana, além de sinônimo de um “jeito carioca de ser” (*idem*, p.31). Esses mediadores acabaram por construir pontes entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e depois, nacional, da música popular brasileira.

Assim, para Vianna (1995), a transformação do samba, de ritmo regional carioca, a música nacional brasileira, foi uma resposta, no plano cultural, ao problema da unidade nacional que surgia depois da Revolução de 30. O samba foi um dos

⁷³ Conforme depoimento a Dimas Costa em 1976. Trecho na **Faixa 4** do CD em anexo.

elementos angariados por uma ideologia nacionalista, centralizadora e unificadora do período, passando a significar a idéia de brasilidade.

O aparelho de Estado da Era Vargas se envolveu bastante com o processo de nacionalização do samba, fosse patrocinando o Carnaval do Rio e as escolas de samba, que passaram a servir como modelo e padrão para todo o país, fosse prestigiando o trabalho dos sambistas (com as cotas para músicos brasileiros nos cassinos, por exemplo), ou colocando o samba na vitrine interna (como na Exposição do Estado Novo de 1939) (VIANNA, 1995, p.126) e contribuindo com a construção da imagem, fora do país, do samba como ritmo representativo do Brasil⁷⁴. Para Vianna (*idem*, p.127), essa “vitória do samba” foi também a vitória de um projeto de modernização e nacionalização da sociedade brasileira. Com isso, todos os outros gêneros musicais produzidos no Brasil passaram a ser considerados “regionais”, em uma espécie de “colonização interna” (*idem*, p. 111)⁷⁵.

Enquanto o samba abria alas rumo a sua “nacionalização”, a música caipira também se expandia, e não só dentro das fronteiras brasileiras: muitos caipiras, da mesma forma que os sambistas, foram se apresentar em Buenos Aires no final da década de 1930. Ao mesmo tempo, eles absorveram influências das fronteiras de outras regiões - como das guarânias e rasqueados paraguaios, a partir de 1938, e dos boleros mexicanos; e dos fandangos do sul do país e das emboladas nordestinas. O acordeom, instrumento trazido ao Brasil pelos imigrantes italianos no final do século XIX, foi nessa época incorporado à música dos caipiras de todas as regiões do país.

Foi justamente um acordeonista, Pedro Raymundo, um catarinense que morava em Porto Alegre e que havia iniciado sua carreira como cantor nos cafés do Mercado Público da capital gaúcha, o primeiro artista identificado com a cultura regional gaúcha a fazer sucesso no centro do país. Sua estréia na rádio havia sido em um programa que desde 1935 ia ao ar na rádio Gaúcha de Porto Alegre, dedicado aos

⁷⁴ A ida de Carmen Miranda, acompanhada do Bando da Lua, a Nova York em 1939 para se apresentarem no Stand do Brasil na Feira Mundial foi talvez a ação mais direta neste sentido de propaganda “externa”. Embora Carmen tenha sido contratada por um empresário americano para realizar shows na Broadway na mesma viagem, a ida de seus acompanhantes – cujas passagens e salário o empresário não queria pagar – foi providenciada pela ajuda do Ministério de Relações Exteriores do Brasil (CASTRO, 2006).

⁷⁵ Em uma entrevista ao periódico Pasquim, em 1973, Lupicínio Rodrigues, compositor porto-alegrense relacionado ao samba, distingue sua música da de Teixeira e afirma que faz música “popular” enquanto Teixeira faz música “regional”. “*Pasquim – Lupicínio, na música popular brasileira, qual a diferença entre as suas músicas e as de Teixeira, sendo vocês dois da mesma região do Brasil? Lupicínio – A diferença que existe é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional. O Teixeira não é folclorista, não é o folclore gaúcho. O Teixeira é o regionalista, como o de qualquer estado do Brasil. A música do Teixeira é tão regionalista quanto a música mineira, a música nortista.*” (PASQUIM, 1976, p.68). Frydberg (2007) interpreta nessa declaração uma vinculação expressa de Lupicínio a uma identidade musical “nacional” além de uma identidade local porto-alegrense – o que, como veremos nunca foi abertamente pretendido por Teixeira. Apesar de se considerar como fazendo música popular brasileiro, ele nunca “negou” esse rótulo de regional.

ouvintes do meio rural, chamado “Campereadas” (FONSECA, 2008). Este programa, por sua vez, era inspirado em um programa de Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, chamado “O Arraial da Curva Torta”, transmitido pela Rádio Difusora de São Paulo⁷⁶.

Pedro Raymundo passou a fazer sucesso local em Porto Alegre a partir de um programa da Rádio Farroupilha e de sua participação no conjunto “O Quarteto dos Taurus”, a partir de 1939. Em 1943, empenhado em ser músico profissional, ele partiu para o Rio de Janeiro, batendo de porta em porta das rádios, buscando uma oportunidade nos programas de calouros e “trajado até os dentes de gaúcho”⁷⁷.

Ainda em 1943, após gravar o xote “Adeus, Mariana” pela gravadora Continental, Pedro Raymundo se tornou um ídolo nacional, ganhando a alcunha de “O Gaúcho Alegre do Rádio”, e passando a excursionar por todo o país. Representando a “simplicidade” e “alegria” do homem do interior, e associado com o regionalismo gaúcho⁷⁸, Raymundo passou a se relacionar com os outros artistas caipiras e mesmo com grandes nomes do rádio da época, como o apresentador/compositor Almirante, sendo influenciado e ao mesmo tempo divulgando elementos da cultura gaúcha até então desconhecidos no resto do Brasil. Acabou sendo o único artista identificado com o regionalismo gaúcho a fazer sucesso na capital da república na Era do Rádio, se tornando um dos cantores favoritos do presidente Getúlio Vargas e chegando à capa de uma das mais importantes publicações relacionadas aos meios de comunicação de massa no país, a Revista do Rádio, em agosto de 1950.

Tendo perdido o pai em 1933, morto por um ataque cardíaco fulminante, Teixeira ficou órfão de mãe em 1936, quando aconteceu a tragédia relatada na canção “Coração de Luto”. Durante a década seguinte, o menino Vitor teve uma vida de andanças entre o interior e a capital do Rio Grande do Sul, exercendo toda a sorte de trabalhos manuais para sobreviver e também imiscuído na vida urbana, tendo contato com o rádio, o cinema, os meios de comunicação da época em geral. Conforme seu relato a Dimas Costa, freqüentava o auditório de programas de rádio de cunho regionalista, como os que se apresentavam trovadores como o próprio Gildo de Freitas,

⁷⁶ Uma das duplas reveladas pelo programa do Capitão Furtado foi Tônico e Tinoco, que, em 1943, venceram um concurso e se tornaram os violeiros oficiais do programa, passando a participar de várias atrações da rádio, e se tornando os principais expoentes da música caipira ao longo das décadas seguintes, com a alcunha de dupla “Coração do Brasil”

⁷⁷ Essa frase faz parte de uma célebre entrevista do músico pernambucano Luiz Gonzaga ao Pasquim em 1971. Ao ser indagado sobre o uso da roupa de cangaceiro, Gonzaga afirmou que, ao ver Pedro Raymundo se apresentar nas rádios cariocas vestido de gaúcho, “se sentiu nu”. Resolveu buscar alguma peça da indumentária nordestina que pudesse o caracterizar como nativo da região, e acabou elegendo o visual de cangaceiro como sua marca distintiva (VIANNA, 2001; PASQUIM, 1976).

⁷⁸ Segundo Minas e Lopes (1986), mesmo antes do surgimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho Pedro Raymundo realizou uma espécie de “pesquisa” das raízes das músicas folclóricas e populares gaúchas, readaptando-as e, de certa forma, modernizando-as.

outra figura importante na carreira de Teixeira e que seria seu parceiro de andanças e principal adversário de trovas por muito tempo⁷⁹.

Segundo relatos de Teixeira, Pedro Raymundo e Tonico e Tinoco⁸⁰ foram influências musicais formadoras na sua juventude. No entanto, na hora de escolher uma música para se apresentar no rádio pela primeira vez, em 1946, aos 18 anos, ele acabou escolhendo justamente um samba: “Sabiá de Mangueira”, de Benedito Lacerda e Erastótenes Frazão, grande sucesso de 1943 na voz de Nelson Gonçalves – outro de seus ídolos.

Esta primeira apresentação foi no programa “A Hora do Bicho”, apresentado por Piratini, na Rádio Difusora de Porto Alegre. Era um dos programas com maior audiência no estado – um típico programa de calouros em que os vencedores eram “coroados” perante o auditório e ficavam no trono até o programa seguinte (DILLENBURG, S/D).



Vitor Mateus Teixeira, com cerca de 17 anos (a esquerda) e seus irmãos Geny, Oswaldo e Arnilda, acompanhada do marido e filhos.

De acordo com Tinhorão, o programa de calouros, “inventado” pelo Capitão Furtado (também responsável pela introdução da buzina para desclassificar os candidatos) na rádio Cruzeiro do Sul em São Paulo, e imediatamente imitado por Ary Barroso no Rio de Janeiro (agora com o gongo e o carrasco) marcou o início da participação efetiva das classes populares no rádio. Verdadeiros fenômenos de popularidade nas décadas de 40 e 50, com a transformação das rádios em uma espécie de “teatro popular”, os programas de calouros se tornaram o principal meio de acesso

⁷⁹ No depoimento a Dimas Costa, não fica clara a época em que Teixeira passa a freqüentar esses programas de auditório. Imagino que seja no final dos anos 40 porque logo depois ele passa a residir em várias localidades do interior, o que, imagino, dificultaria sua presença em programas da capital. No entanto, não pude localizar a data de início desses programas com trovadores. O Grande Rodeio Coringa, já na década seguinte, recebia trovadores, mas nessa época Teixeira já estava em andanças pelo interior. Portanto, fica difícil precisar a época exata em que ele ia aos auditórios ver os trovadores.

⁸⁰ Segundo Lopes (2010), a dupla Tonico e Tinoco – chamados de “Dupla Coração do Brasil” – além de exercerem grande influência na música regional do Rio Grande do Sul, também foram influenciados pela música popular gaúcha, principalmente pelo próprio Pedro Raymundo, gravando xotes, rancheiras, toadas e vanerões. Depois de gravarem uma “toada rio-grandense” chamada “Adeus Rio Grande” em 1946, Tonico e Tinoco passaram a sempre incluir uma faixa gauchesca em todos seus LPs. Além de gravarem músicas gaúchas, a dupla também tinha capas de LPs, livros de modinhas e retratos para os fãs trajados de gaúchos. Esse é um dado muito importante, que sugere uma penetração nacional muito maior da figura do gaúcho, do que normalmente se pensa. Ao mesmo tempo, sugere que havia uma troca bastante dinâmica entre os estilos “regionalistas”, com influências recíprocas, e, aparentemente, duradouras. Várias dessas imagens estão disponíveis no artigo de Lopes, “Tonico e Tinoco e a Música do Rio Grande”, em

http://www.vemprabrotas.com.br/pcastro5/Tonico%20e%20Tinoco%20e%20a%20Musica%20do%20_htm
Último acesso em 21/04/2010.

à carreira artística, fazendo com que pessoas de camadas populares fossem ouvidas por outros segmentos da população⁸¹. Segundo Tinhorão, (1981, p.61) os candidatos de programas de calouros rompiam com o esquema de “bom gosto” com que as camadas mais altas da sociedade defendiam as suas posições, surgindo diante dos microfones com suas figuras e vozes rudes, o que forçava os modernos meios de comunicação a reconhecer ao menos a sua existência.

Na sua primeira experiência como calouro, Teixeira não teve sorte com seu samba – levou um gongo, e só conseguiu vencer em uma outra ocasião, cantando a canção “Adeus Muchachos”, uma versão brasileira de um tango de Gardel, que também fizera muito sucesso na voz de Francisco Alves no ano anterior (LOPES, 2007).

As escolhas de Teixeira para sua estréia nos microfones são bastante significativas. Conforme sua entrevista para Dimas Costa, apesar de já cantar música “regional” (ele não especifica quais canções fariam parte desse repertório regional, ou se já compunha coisas para ele) em um programa como “A Hora do Bicho”, não era aceito que se cantasse o regionalismo. O fato de cantar um samba que, além de tudo, exaltava um morro carioca, é um claro sintoma do quanto o ritmo havia penetrado com força no repertório musical da nação como um todo, na medida em que, durante a década de 1940, a indústria brasileira do disco se solidificou no Rio de Janeiro, com sambas sendo feitos e “exportados” para consumo nas províncias. Outro agente importante de “homogeneização” da música no país no período foi a Rádio Nacional, que, líder absoluta de audiência, funcionou como uma espécie de padrão da programação e do repertório das rádios de todo o Brasil, exercendo um fascínio do centro do país para as regiões e demonstrando aspectos da modernidade que ainda não haviam chegado para grande parte do país (TINHORÃO, 1981, p.69). No final do Estado Novo, embora ainda recebendo olhares desqualificantes dos segmentos mais elitistas, o samba já estava consagrado como o gênero nacional por excelência, com um lugar central no rádio e assumido como música nacional-popular.

Mas este ano da estréia de Teixeira no rádio, 1946, marca, segundo Napolitano (2007), a abertura de dois caminhos opostos na cena musical: a “internacionalização” com uma maior “abertura” para gêneros estrangeiros, como o jazz e os ritmos caribenhos, e ao mesmo tempo, uma maior disseminação dos gêneros

⁸¹ Tinhorão (1981, p.57) cita o estudo chamado “Cor, profissão e mobilidade – o negro e o rádio em São Paulo “de 1967, sobre as razões que levavam negros e mulatos pobres a se inscreverem em programas de rádio: “...acima do desejo de entretenimento gratuito e do prazer estético, persistem como força canalizadora interesses de categorização social, através da profissionalização numa esfera de atividade onde as perspectivas de alta remuneração econômica, de prestígio, popularidade e até de glória, se apresentam irresistivelmente tentadoras para um grupo social cujas oportunidades de enquadramento na estrutura global, e mesmo ocupacional, tem-se mostrado tradicionalmente tão limitadas.” Pereira (1967) *apud* Tinhorão (1981).

regionais, como o baião (cujo expoente máximo foi Luiz Gonzaga), o coco, o xaxado, a própria moda de viola⁸². Talvez como prova disso seja significativo o fato da segunda música escolhida por Teixeira ter sido uma versão de uma música estrangeira.

O ano de 1946 também marcou o fechamento dos cassinos no Brasil, um dos grandes empregadores de artistas, mas também lançou novas possibilidades de vida noturna e trabalho, como por exemplo, o teatro de revista. Para Lenharo (1995, p.54), no Rio de Janeiro, o momento cultural do final dos anos 40, em termos massivos e populares, era particularmente ativo e fértil, com a chanchada como proposta e estilo de cinema; o rádio vivendo dias de glória, expandindo o campo de trabalho musical como nunca até então; e o teatro de revista, como um ponto de encontro entre as criações do rádio e do cinema.

É justamente neste cenário de expansão de uma certa “cultura de massa urbana” a partir do centro do país que, em 1947, Barbosa Lessa e Paixão Cortes, ambos rapazes do interior do Rio Grande do Sul estudando na capital, Porto Alegre, fundaram o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio do Colégio Júlio de Castilhos, com o objetivo de recuperar, na cidade grande, as vivências e tradições do campo. Em 1948, criaram o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o “35 CTG”, embrião do que viria se tornar o Movimento Tradicionalista Gaúcho, e passaram a pesquisar e resgatar canções folclóricas da cultura gaúcha e criar um cancionário inspirado no que iam encontrando – em um outro processo de “invenção das tradições”.

É importante salientar, no entanto, que se a “música gaúcha” não existia na época enquanto gênero delimitado ou enquanto parte da cartilha tradicionalista, ela já tinha presença no rádio até em períodos anteriores, como a figura de Pedro Raymundo e mesmo os programas de trovas e repertório “regional” atestam (além dos discos d’A Electrica no início do século). Ou seja, de forma alguma o Movimento Tradicionalista a inventou, embora, posteriormente fosse estabelecer uma espécie de cânone de referências a respeito do que seria autêntico ou não no gênero, principalmente no que dizia respeito ao folclore local.

Depois de muitos anos transitando por todo o tipo de ocupações, como empregado de granja, cortador de lenha, verdureiro, estivador, Teixeira foi contratado como tratorista pelo DAER em 1949, e passou os seis anos seguintes abrindo estradas pelo interior do Rio Grande do Sul. Sua origem humilde não é muito diferente de outros artistas, tanto de gerações anteriores como posteriores no Brasil, e

⁸² Que, mais tarde, ao lado do trio carioca samba/marcha/choro, acabariam por formar o que é convencionalmente chamado de “gêneros de raiz”, eixos da brasilidade musical, urbana e rural (NAPOLITANO, 2007, p.58).

mesmo de outros países, com este componente da passagem por trabalhos pesados, privações, pobreza. Segundo Lenharo, tratando de outros artistas de origem como Grande Otelo e Oscarito:

“As trajetórias individuais na vida artística de cada um são pautadas por contrapontos que não diferem em nada das vicissitudes de uma população maciçamente desenraizada do seu meio de origem, antes da forçada socialização urbana” (LENHARO, 1995, p.118).

Fotos da época e relatos de sua circulação por determinadas rádios e cidades indicam esse período como um momento intenso de trabalho na música, mesmo que só durante as folgas do trabalho de tratorista⁸³. É um período do qual pouco se sabe sobre o artista – ele era provavelmente mais um entre os inúmeros candidatos a estrela que freqüentavam cada oportunidade que lhes era dada diante de um microfone. Interpreto este período como de caráter formativo, onde Teixeira não só criou uma rede de contatos nos lugares onde tocava, uma primeira base de fãs, como também aprendeu os meandros da comunicação radiofônica e mesmo do relacionamento com o público, que seriam fundamentais no momento posterior de sua carreira. Foi o momento em que ele também pode conhecer seus ídolos e referenciais, como o próprio Pedro Raymundo, de cujo programa participou em uma rádio da cidade de Estrela.

As décadas de 1940 e 50 foram marcadas pela hegemonia do rádio no Brasil, em um processo que, como mencionado anteriormente, gerou espaço e mercado para um número significativo de artistas. Além disso, em relação ao público, segundo Lenharo (1995, p.136), o rádio funcionava como uma “escola de socialização” para as



Teixeirinha em uma das obras do DAER, em 1949.

populações migrantes que saíam do campo e do interior para as grandes cidades. Com o rádio, sabia-se do que acontecia localmente e no resto do mundo; através dos programas educativos, adquiria-se cultura e conhecimentos; através dos programas humorísticos, das canções, das radionovelas,

⁸³ Uma carta de um ex-colega de Teixeira no DAER a Dona Zoraida, depois do falecimento do artista, afirma que Teixeira dizia que tinha o projeto de ser “um grande cantor” já naquela época. A carta, escrita em 1986, também tem um caráter espírita, afirmando que na ocasião de sua morte, às exatas 11:50 da noite, Teixeira havia se comunicado com ele. Um trecho da carta original se encontra no Anexo 1. **Carta 1**, Osmar, de Tapes (p.364).

partilhava-se um universo comum de símbolos e referenciais; aprendia-se a falar, a escrever (como a “padronização” de algumas cartas a Teixeirainha demonstram, o que mostrarei no próximo capítulo); acontecia a integração com a cidade, com a vida moderna, com a pátria, e seus valores dominantes.

Embora discos fossem usados desde os primórdios das produções radiofônicas, os programas mais populares e rentáveis eram os que tinham artistas participando ao vivo. Fosse nas radionovelas, nas orquestras e conjuntos que formavam o *cast* fixo das emissoras, ou como artistas contratados ou convidados, eram inúmeras as oportunidades de atuação para os artistas, engrenagens fundamentais para o funcionamento dessa indústria.



Teixeirinha fazendo parte da “Dupla Gaudéria”. O nome do parceiro e a data da foto não foram identificados.

A mesma época foi marcada pelo frenesi e movimentação popular, na forma de fã-clubes, em relação aos ídolos do rádio. Em realidade, o fenômeno de idolatria de determinadas personalidades já acontecia no Brasil desde muito antes. Tinhorão situa os primeiros ídolos de massas no Brasil⁸⁴ como Orlando Silva (o “cantor das multidões”) e o craque de futebol Leônidas da Silva, no período entre o advento de novas camadas urbanas geradas pelo surto industrial dos anos 1930 até a época da Segunda Guerra Mundial. No entanto, manifestações de idolatria eram conhecidas, no Brasil, desde

pelo menos o final da década de 1920⁸⁵, tendo seu auge na virada da década de 50, principalmente relacionadas aos concursos de Rei e Rainha do Rádio.

Nessa época, segundo Tinhorão, os fã-clubes, atuando como uma espécie de agência promocional, auxiliavam os ídolos no controle do recebimento de cartas, tomavam providências práticas como encaminhar informações à imprensa, promover

⁸⁴ Tinhorão (1981, p.76) também afirma que, mesmo antes da palavra fã surgir no Brasil, as temporadas cariocas de cantoras líricas européias, no século XIX, provocavam verdadeiras batalhas campais entre adeptos de uma ou de outra “torcida” ou “partido”. Isso seguiu acontecendo em relação ao teatro de revista, nos anos 1930.

⁸⁵ Embora eu não tenha encontrado registros precisos do início do fenômeno do culto aos artistas no Brasil, registros bastante antigos da palavra “fã” podem ser encontrados em revistas de cinema desde 1926. Em uma revista Cinearte de 1928, uma matéria intitulada “Os artistas respondem as cartas dos fans” oferece uma espécie de definição de fã: as pessoas que sabem tudo sobre um artista de cinema, vêem todos seus filmes, guardam suas fotos, lhe enviam cartas, etc. O fato do termo ter de ser explicado indica que era algo relativamente novo no Brasil, e provavelmente se aplicava somente aos ídolos de cinema, o primeiro gênero de entretenimento de massa a aportar no país. (Revista Cinearte 14/6/1928). Retomo a questão no próximo capítulo.

as músicas favoritas ligando para a rádio ou direto nas lojas de discos, organizar manifestações públicas, confeccionar faixas e cartazes com elogios aos ídolos para serem hasteadas nos auditórios e eventos. Organizados em fã-clubes ou devotados individualmente ao seu artista favorito, os fãs tinham uma força imensa. Não só eram os responsáveis por eleger a “corte” do rádio, mas, à vista dos donos dos meios de comunicação, eram também o mercado em potencial, tanto do artista, quanto de qualquer produto que se pudesse oferecer junto com este.

Neste começo da década de 50, segundo Nepomuceno (1999, p.139), cerca de 63% da população do Brasil ainda morava em zonas rurais – se conectando com o meio urbano através das ondas do rádio. Foi um período de glória para a “caipirada”, que, segundo a autora,

“... havia tomado conta das gravadoras e do rádio, pisando os mesmos tapetes vermelhos estendidos aos artistas de outros gêneros. Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Tonico e Tinoco: todos estavam no mesmo nível na condição de astros populares.”(Idem, p. 140)

Para Lenharo, “raras vezes o país demonstrou um estado de espírito tão ‘artístico’ – alegre e festivo, como nos anos 50” (1995, p.8). É interessante pensar que, mesmo com isso – ou talvez justamente por isso – os anos 1950 sejam considerados a “idade das trevas” musicais do século XX no Brasil, como afirma Napolitano⁸⁶ (2007, p.63). Um dos motivos do preconceito com a década foi a penetração definitiva de sonoridades estrangeiras, em um processo iniciado em meados da década anterior. Grande parte dos sucessos radiofônicos compunha-se de versões em português de melodias importadas, principalmente dos Estados Unidos, mas também de outros lugares da América Latina, como rancheiras mexicanas e guarânicas paraguaias. Foram guarânicas as músicas mais vendidas da década: o 78 RPM com “Índia” e “Meu Primeiro Amor”, de 1952, interpretadas pelo casal Cascatinha e Inhana, com uma

⁸⁶ Segundo Napolitano (2007, p.64), “... os preconceitos em torno da década de 1950 também devem ser pensados como resultado de uma ‘escuta ideológica’, e não como produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética, pois a década nos legou muitas outras canções clássicas, e, se devidamente ouvidas, nada inferiores a outras consideradas canônicas da MPB. Esta escuta filtrada acima de tudo por valores ideológico e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, consagra uma forma de pensar a tradição ora catalisada pela tradição inventada do samba pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB ‘cultura e despojada’, produzida a partir da década de 1960.” Embora essa constatação do autor seja pautada ainda pela referência ao cânone emepébístico como grau máximo e medida de comparação de todas as outras músicas, é importante ver essa relativização do que aconteceu musicalmente nos anos 50. O centro desse argumento foi primeiramente anunciado por Araújo, tratando das músicas cafonas dos anos 70, e que será uma referência importante para pensar o papel de Teixeira na década, como veremos a seguir.

estimativa de meio milhão de cópias vendidas⁸⁷. Foi também a invasão do bolero, o gênero musical de “mau-gosto” mais diretamente associada à sonoridade da época, e mais contraposto, posteriormente, à *modernidade* da Bossa Nova. Era, mais do que tudo, uma época de ecletismo musical, em que o artista ideal de rádio era aquele que transitava por todos os estilos, assim como Emilinha, Rainha do Rádio de 53 e 54, que cantava rumba, bolero, valsa, choro, baião, xote, rancheiras, guarânicas, e o que mais aparecesse.

Para as multinacionais do disco, saía mais barato e era mais lucrativo lançar os produtos estrangeiros que investir em um catálogo de artistas locais. A crítica local, por sua vez, preocupava-se em “conter o avanço da música estrangeira” para “defender” o produto nacional. É o início de muitos argumentos xenofóbicos, nacionalistas e folclorizantes que pregam a autenticidade da música brasileira, indo ao encontro da glorificação do samba dos anos 1930, apregoando esta época como a “Era de Ouro”, em contraposição à massificação, à influência estrangeira e ao “baixo nível” musical do final dos 40 ao início dos 50.

É interessante perceber nessa perspectiva que toma força a partir de meados dos anos 50, capitaneada por figuras como Almirante e o próprio Tinhorão, tanto ecos de um certo pensamento “apocalíptico” adorniano, preocupado com as deturpações causadas pela indústria cultural e o que esta tornava “fácil”, “popularesco”, quanto uma postura que remetia aos folcloristas dos anos 1930, como Mário de Andrade, com sua preocupação com a autenticidade e as raízes.

Com essa expansão do rádio, tanto no sentido do seu público como no de alcance e variedade de transmissões, a música regional gaúcha passou a ter mais espaço na programação nas rádios do Rio Grande do Sul, ganhando programas exclusivos e, de certa forma, modernizando-se. No início da década de 50, o grupo de maior destaque da música regional era o Conjunto Farroupilha, grupo vocal originado na rádio de mesmo nome, que se utilizava de harmonizações sofisticadas, ao estilo dos grupos vocais americanos da época, aplicadas ao repertório regionalista e folclórico. Depois de Pedro Raymundo, foram os artistas gaúchos a fazerem maior sucesso no centro do país, segundo Fonseca (2008, p.11), “elevando a música regional gaúcha ao status de música brasileira, com sua sofisticação e qualidade”. Foi deles o primeiro Long-Play de música regional gaúcha, gravado em 1952. Para Minas e Lopes (1986), o

⁸⁷ Já encontrei dados que apontam 2,5 milhões de cópias vendidas desse disco. Talvez por ser uma guarânia, ou talvez por ser interpretada por um casal associado a tradição “sertaneja”, “Índia” mal é mencionada em “A Canção no Tempo”, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), livro que se dedica a listar e comentar as “canções mais importantes” do século XX na música brasileira. Coração de Luto é citada entre as 10 canções mais representativas de 1960, com um texto de 10 linhas (menor que o texto de oito entre as outras nove canções, entre elas, amplamente discutidas, “Corcovado”, “Meditação”, “O Pato”, e “Samba de uma Nota Só”, todas de compositores importantes da Bossa Nova.)

Conjunto Farroupilha deu a sofisticação necessária às músicas regionais para que elas fossem aceitas pelas elites urbanas da década de 1950.

Em 1955, depois de seis anos de serviço abrindo estradas, Teixeira foi demitido por engano do emprego no DAER. Depois de percebido o erro, tentaram contratá-lo de volta, mas era tarde demais. Aos 28 anos, ele havia decidido tentar a sorte como artista, e para tal, haveria de trabalhar arduamente nos anos seguintes. De rádio em rádio, acompanhado no início por Antoninho da Rosa, Teixeira passou a se dedicar exclusivamente à vida artística. Tocava não só em rádios, mas em bailes, circos, comícios, onde houvesse oportunidade. Naquele momento, o estilo a se aspirar era o da dupla Tônico e Tinoco, tornados astros maiores da música caipira. Inspirados pela “Dupla Coração do Brasil”, Antoninho fazia a primeira voz, e Teixeira, a segunda.



Teixeira com o acordeonista Antoninho da Rosa e “Nhá Chiquinha”, por volta de 1955. O visual do trio, de camisa xadrez e chapéu de palha, baseado nos cantores caipiras. Teixeira também usa um violão “normal” na época – provavelmente ainda não havia adquirido seu característico “sete bocas” que o acompanharia depois do sucesso de “Coração de Luto”.

Esse foi um ano importante na música regional gaúcha. Foi o início do programa “O Grande Rodeio Coringa”, na Rádio Farroupilha, apresentado por Paixão Cortes, um dos fundadores do Tradicionalismo, e Darcy Fagundes⁸⁸. Ganhando cada

⁸⁸ Segundo Dillenburg, ainda no ano anterior um programa de regionalismo já era apresentado, Festa no Galpão (S/D, p.89), reforçando o argumento de que existiam, sim, inúmeros programas regionalistas antes do Grande Rodeio Coringa – porém este veio a ocupar um lugar de prestígio e popularidade que os outros não haviam conseguido conquistar.

vez mais audiência e prestígio dentro da programação da rádio, com o auditório sempre lotado, o programa foi responsável por aumentar ainda mais o sucesso do Conjunto Farroupilha, além de lançar vários outros grupos e canções que se tornariam de muito sucesso e recolocar as disputas de trova no centro das atenções. Na esteira do sucesso desse programa, a Rádio Gaúcha lançou “Festa na Querência”, no mesmo molde. Capitaneados por figuras-chave do Tradicionalismo, se tornariam fundamentais para o crescimento e divulgação do “gauchismo” e porta de entrada para vários artistas no mundo do rádio. Para Fonseca, esses programas foram os principais responsáveis pelos primórdios do que ele chama de “vertente popularesca” da música regional (2008, p.19).

O ano de 1955 foi também o do lançamento do primeiro LP dos Bertussi. Na mesma época do surgimento do MTG em Porto Alegre, final dos anos 1940, havia surgido em Criúva, distrito de Caxias do Sul, no interior do estado do Rio Grande do Sul, o conjunto musical “Os Bertussi”, dos irmãos Honeyde e Adelar Bertussi. Usando dois acordeões e violões (e posteriormente trazendo modificações importantes ao gênero, como a introdução da bateria), eles criaram um estilo de música gaúcha animada e empolgante, apropriada para dançar, e que acabaria por se tornar, segundo estudiosos da música gaúcha, como um dos principais estilos dentro do gênero.

Com o final da dupla com Antoninho, Teixeira passou a percorrer sozinho o circuito das rádios novamente. Ele cantava o repertório corrente da época, principalmente da dupla que o inspirava, mas naquele momento já se arriscava em composições próprias. Na cidade de Lajeado, ganhou a alcunha de “Gaúcho Coração do Rio Grande” do diretor da Rádio Independente, onde se apresentava em um programa às 5 da manhã, inspirada justamente em Tonico e Tinoco, a “Dupla Coração do Brasil”. Nessa época, Teixeira escrevia versos relatando eventos que aconteciam – como a morte de Carmen Miranda, a morte de Getúlio Vargas, (várias das quais foram gravadas depois como canções) – e mandava imprimir, com seu nome e retrato no topo, distribuindo-as entre seus primeiros admiradores, em uma espécie de “literatura de cordel”.

Segundo Lopes (2007), Teixeira passou a fazer questão de que o locutor da rádio em que estivesse se aproveitasse o anunciando como “O Gaúcho Coração do Rio Grande”. Nessa fase de vida “mambembe” – que duraria no mínimo até 1958, quando Teixeira se casou com Zoraida Lima e o casal se estabeleceu em Passo Fundo – o artista parecia ter adquirido conhecimento e experiência sobre os passos que o ajudariam na construção de uma carreira na música.

Além de trabalhar arduamente em composições, sua circulação intensa o fez angariar apoiadores e admiradores pelos microfones das rádios interioranas, e o despertou para a importância, nesse processo, da atenção aos fãs – os principais responsáveis pela ascensão de um artista. Já no final dos anos 50 Teixeira recebia correspondência e a respondia com um formulário-padrão – para incentivar o fã a escrever novamente – o que se repetiria até o final de sua carreira. Em muitas emissoras, naquela era pré-IBOPE, o prestígio do artista era medido quase que exclusivamente a partir do seu volume de correspondência⁸⁹.

Existem várias versões sobre o período de Teixeira em Passo Fundo, onde se estabeleceu após o casamento, até o momento em que conquistou a fama com “Coração de Luto”, portanto, entre 1957-1960. A versão que relato foi composta pelos depoimentos do próprio Teixeira a Dimas Costa, por uma entrevista com o então diretor artístico da gravadora Chantecler, Brás Baccarin, pelos relatos de seus contemporâneos em Passo Fundo, de sua viúva, Zoraida Teixeira, e de suas filhas.

Teixeira já tinha uma certa fama na região quando conheceu Zoraida, em Santa Cruz do Sul, em meados de 1956. Segundo o relato dela, que na época trabalhava como operária em uma fábrica, antes de conhecer pessoalmente o futuro marido, já conhecia sua voz pelo rádio. Ele cantava principalmente músicas sertanejas, que eram as suas favoritas. O namoro durou cerca de um ano e meio, no qual Teixeira continuava com suas andanças por rádios do interior. Segundo Zoraida, nesse período ele chegou a ficar 4 meses longe, por conta de um contrato com rádios de Passo Fundo e Erechim, onde foi se apresentar. Com a volta e o casório, em setembro de 1957, o casal foi morar durante um tempo na cidade de Soledade, e logo em seguida, estabeleceu-se com uma barraca de tiro-ao-alvo em Passo Fundo.

Darcy Fagundes, que depois se tornaria um amigo próximo e trabalharia junto com Teixeira várias vezes, relata sobre o prestígio local do artista durante essa época, por volta de 1957, quando o programa que apresentava, o Grande Rodeio Coringa, era líder de sintonia:

“Lembro que recebi uma carta que me falava de um tal Teixeira, que fazia sucesso nas festas da querência. Desejava o missivista que eu o apresentasse no meu programa. Mesmo julgando que se tratasse de mais um desses cantores que agradam demais dentro de determinado círculo de amizades, coloquei o microfone à disposição, mais pelo respeito ao ouvinte do que pela esperança de uma nova descoberta no campo artístico. ... Mais tarde, escutando, nem me lembro qual a emissora chamou-me atenção o intérprete de um xote que falava de Soledade. Quis saber o seu nome e me veio à lembrança aquela carta de um dos meus

⁸⁹ O que se repetiria, posteriormente, em relação aos artistas de TV. Ver Coelho, 1999.

ouvintes. Quem cantava era o Teixeira. Que pena que esse índio ainda não seu o “ó de casa” aqui no Grande Rodeio! Foi o meu lamento”. (LOPES, 2007, p.46)

Fosse uma carta de alguém do círculo de amizades de Teixeira ou de algum de seus primeiros fãs, o fato é que o artista já era solicitado em uma rádio da capital, uma mostra de que, desde o início de sua trajetória discográfica, já possuía um certo prestígio entre o público.

Em Passo Fundo, Zoraida tomava conta do tiro-ao-alvo, e Teixeira trilhava o caminho das rádios, shows e da busca de patrocínios. Segundo ela, foi um momento em que ele trabalhou muito para determinados políticos da região, fazendo trovas e shows em comícios, acompanhando comitivas políticas em suas andanças pela região⁹⁰. Todos os dias, das 6 as 7 da noite, apresentava um programa próprio na Rádio Passo Fundo. Segundo alguns de seus contemporâneos na cidade, Teixeira “comprava o horário”, apresentando um programa produzido por ele próprio e bancado à custa de patrocínios do comércio local, os quais ele angariava pessoalmente. Outros afirmam que ele era, na verdade, contratado pela rádio. Ele fazia todo o programa: cantava suas composições e músicas de sucesso (principalmente sertanejas) e fazia os anúncios (muitas vezes em forma de trova). Continuava circulando, além da rádio e das caravanas políticas, por bailes, churrascarias, parques de diversão, rodas de viola e circos.

Segundo Nepomuceno (1999, p.140), essa época de glória da música caipira – agora já quase transformada em “sertaneja”, o final dos anos 50, teve como resultado a abertura de várias gravadoras ou de selos específicos dentro de gravadoras já existentes com interesse nesse segmento do mercado (como o selo Sabiá da Continental, e as gravadoras Todamérica e Chantecler, que, no ano seguinte de sua abertura, 1959, lançou um selo chamado Sertanejo – em uma tentativa de abrigar todos os gêneros usados pelos caipiras-sertanejos). Para Caldas (1999, p.64) mesmo sofrendo a concorrência e a influência de outros ritmos latino-americanos, a música sertaneja iria consolidar-se no meio urbano, tornando-se mais um produto da nascente indústria cultural brasileira, momento a partir do qual a música sertaneja se distanciaria totalmente das suas origens rurais, nada mais tendo a ver com a música caipira.

A questão das denominações e distinções entre caipira e sertanejo pode ser colocada de várias formas. Em uma das primeiras análises acadêmicas sobre a música sertaneja, e a partir de uma perspectiva bastante adorniana, Caldas (1977) caracteriza a

⁹⁰ Dona Zoraida não especificou o partido para qual estes comícios eram realizados. Mesmo assim, não deixa de ser um contraste com o Teixeira “avesso à política” das décadas seguintes.

música sertaneja como o produto degenerado da transformação da música caipira pela indústria cultural – um produto da cultura de massa para camadas “inferiores da população”, devido à maior alienação destes estratos sociais (1977, p.XX). Caldas descreve um cenário em que a música caipira – esta sim, pura, autêntica, singela, vem para a cidade grande e se contamina, tornando-se música sertaneja, uma espécie de não-arte.

“... não podemos em momento algum considerar a música sertaneja como uma nova manifestação musical; muito menos como arte. Aliás, o que diferencia a obra de arte de um produto da indústria cultural é que a primeira exige reflexão, ao contrario deste último, cuja utilidade reduz-se ao próprio consumo. Também não é folclore; muito longe disso. A sua estrutura estético-formal não é mais do que repetidas formas (porém agora adulteradas) do cancionário caipira. Assim, a estrutura melódica sofreu sensível alteração, atribuindo à música sertaneja a condição de não-arte.” (*Idem*, p.85).

Alexander Dent (2003), pesquisando músicos “revivalistas” do gênero caipira, caracteriza a oposição caipira/sertanejo nos músicos atuais de ambas as vertentes mais em termos de uma espécie de epistemologia rural presente no discurso dos caipiras que prega, nostálgica e criticamente, a importância do rural em um mundo de urbanização crescente. A música sertaneja, por sua vez, estaria mais relacionada com o mundo urbano, aberta a seus símbolos, valores, e mesmo a elementos de outros centros urbanos de fora do país.

Já José Hamilton Ribeiro coloca uma definição um pouco mais ampla para os dois gêneros. Para ele,

“O gênero sertanejo está em todo o “sertão” brasileiro, seja do Nordeste, do Centro, do Sul, do Sudeste. Já a espécie caipira é música sertaneja do Sudeste, com algum avanço para o Centro-Oeste e uma raspadinha no Sul e no Norte. Assim, música caipira é uma gaveta dentro de um armário, com outras gavetas... A gaveta cabe no armário, o armário não cabe na gaveta” (RIBEIRO, 2006).

Parto de um ponto de vista que junta estas três diferentes definições, que usam argumentos de classe, epistemológicos e geográficos, mas enfatizo a questão de que as fronteiras entre os dois conceitos são mais fluidas e dinâmicas que talvez se queira reconhecer – e talvez fossem mais ainda aquele momento dos anos 1950.

Em 1957, houve o lançamento de um LP chamado “Danças Gaúchas”, de Inezita Barroso, acompanhada pelo Grupo Folclórico Barbosa Lessa, um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que havia se mudado para São

Paulo para divulgar mais a música gaúcha, tentando com que fosse gravada por artistas de renome nacional (FONSECA, 2008, p.17).

A negociação exata que levou Teixeirainha iniciar sua carreira fonográfica pela Chantecler é algo que permanece confuso. Segundo alguns relatos, um “olheiro” da gravadora teria vindo a Passo Fundo, e depois de assistir inúmeros programas do artista, teria dado uma recomendação formal à gravadora para que ele fosse gravado. Segundo outros relatos, o elemento fundamental para que Teixeirainha conseguisse gravar foi, na verdade, a participação no programa de Capitão Furtado em São Paulo, (chamado, na época, “Roda de Viola”), a quem o artista teria conhecido no café onde se encontravam os artistas no Largo Payssandu, na capital paulista. Teria sido através da mediação e recomendação deste que Teixeirainha teria conseguido seu espaço na Chantecler. Ainda outras versões colocam Dionísio de Souza (que, segundo dona Zoraida, fabricava santos luminosos e mais tarde batizou a segunda filha de Teixeirainha), como o responsável por convencer os diretores da gravadora, a quem conhecia pessoalmente, a darem uma chance para Teixeirainha. Seja quais foram os reais caminhos da inserção de Teixeirainha no mercado fonográfico, o ponto comum a todos os relatos é uma espécie de mediação entre alguém e a gravadora. As histórias convergem também no relato do mutirão feito entre outros artistas de Passo Fundo e entre os patrocinadores do programa de Teixeirainha para angariar fundos para sua ida à São Paulo, de trem. No seu depoimento a Dimas Costa, Teixeirainha narra sua ida a São Paulo e o ultimato que havia se dado quanto à continuidade de sua carreira artística.

“Daí eu fui a São Paulo... essa foi uma parte triste... Porque eu disse... Eu andava já tão, já bem desiludido, né, eu tinha um tiro-ao-alvo naquele tempo, e cantava em parque de diversão, ganhava o meu cachê, circos, teatros que iam por Passo Fundo, eu ganhava cachê pra trabalhar. Então eu jurei na frente do microfone, numa tarde que tava pra chover, que eu viajava pra São Paulo a pedido do povo que me escrevia que eu fosse fazer uma gravação. Eu viajava de trem numa madrugada que passava o trem em Passo Fundo... Se eu não gravasse eu ia largar o violão e ia trabalhar numa companhia de estrada novamente, como operador, que é uma profissão que eu tenho, e hoje em dia é uma profissão muito rentosa, já era naquele tempo. Não era no DAER, o DAER era aquele preço sempre miserável de fome, preço de fome que a gente passava no DAER, um operador como eu que trabalhava numa máquina transportando terra ganhava um conto e oitocentos por mês, depois do dia 20 não comia mais carne porque o dinheiro não dava mesmo. Mas nas companhias se ganhava muito dinheiro.” (Teixeirinha, depoimento a Dimas Costa, 1976).

Chegando em São Paulo, depois de perder o violão no trem e ser preso ao tentar recuperá-lo (LOPES, 2007, p. 44), rumou para a sede da Chantecler. Disseram-lhe que gravaria às 2 da manhã, e passou a noite no estúdio esperando. Ninguém chegou

para a gravação, e Teixeira só foi gravar no dia seguinte, às 14h, no estúdio da gravadora Continental.

Brás Baccarin, na época responsável pela divulgação da gravadora e posteriormente seu diretor artístico, afirma que a decisão de contratar Teixeira foi unicamente baseada no desejo da Chantecler de formar um catálogo “regional”, e que o estilo do artista havia sido escolhido especificamente para o mercado do Sul do país.

“O Teixeira aparece aí nessa fase em que a Chantecler tava dando oportunidade só a gente nova. Não tinha nenhum cartaz, nenhum... E o Teixeira veio do Rio Grande do Sul e através do Capitão Furtado e do acordeonista Perigoso, eles foram à Chantecler e foram apresentados ao Palmeira que era o diretor artístico da Chantecler. Como não tinha catálogo para o Rio Grande do Sul, o Palmeira gravou já 4 discos de 78 com o Teixeira.” (Brás Baccarin, entrevista a Nicole Reis, 2008).

Assim, não houve “matéria-paga”, conforme algumas fontes apontam, e nem Teixeira iniciou sua carreira fonográfica como produtor independente. No entanto, segundo Brás, embora houvesse um representante da Chantecler, relacionado à empresa Cássio Muniz, dona da gravadora, e um bom esquema de distribuição na região Sul, Teixeira pediu à gravadora um talão de pedidos para que pudesse, ele próprio, auxiliar na divulgação.

Teixeira gravou um dos 78 RPM iniciais do “Selo Sertanejo” da gravadora com “Xote Soledade” e “Briga no Batizado”, lançado em julho de 1959. As vendas, principalmente concentradas na região Sul, foram bastante significativas. Logo, Teixeira foi chamado a São Paulo – dessa vez de avião, com passagem paga pela gravadora – para gravar mais discos: um com a canção “Cinzeiro Amigo” e a rancheira “Tiro de Laço”, que foi lançado em novembro de 1959, outro com “Milonga da Fronteira” e “Velha Estância” lançado em dezembro do mesmo ano.

Havia, finalmente, aos 32 anos e após muito tempo de andanças, conseguido gravar. Aquele ano – 1959 – no entanto, marcava o início de dois processos que poderiam dar a pensar que um artista como Teixeira havia chegado “atrasado” à carreira fonográfica. Por um lado, dava-se o início do predomínio da televisão no país, diminuindo com o prestígio do rádio, em uma clivagem entre os meios de comunicação que acaba sendo determinada por uma divisão de classe social: o rádio permaneceu, dali em diante, como terreno das classes populares, enquanto a televisão, difundindo a imagem de um país moderno, foi destinada, ao menos no seu início, às classes médias e altas que podiam comprar um aparelho transmissor. Por outro lado, o próprio campo musical brasileiro entrava em um processo de modernização, capitaneado por jovens de classe média cariocas – muito distantes das estâncias, trovas,

brigas em batizado, xotes e “Corações de Luto” – canção que, gravada no 4º disco de 78 RPM de Teixeira, junto com “Gaúcho de Passo Fundo”, se tornaria uma espécie de marco na indústria fonográfica brasileira, a catapulta de Teixeira para a fama nacional, e, ao mesmo tempo, o seu grande estigma.

Barquinhos, flores e corações de luto

O final da década de 50 foi de expansão plena da televisão no país, o que acabou esvaziando os auditórios das rádios, deslocando programas de horário e, principalmente, quebrando com a diversidade dos programas radiofônicos, espalhados por todo o país, produzidos localmente e atendendo de formas diferentes as várias regiões e classes sociais do país. Para Lenharo, houve uma espécie de esgotamento do jeito de fazer rádio, música popular, interpretar, relacionar-se com o público (1995, p.151). Parece evidente que a perda do prestígio do rádio entre os anunciantes mais lucrativos, que migram para a TV, determinou mudanças estruturais nas emissoras, que já não podiam arcar com o mesmo modelo das décadas anteriores. Essa decadência determinou a simplificação dos programas, a presença de anunciantes mais específicos (no caso de Teixeira, geralmente pequenas indústrias farmacêuticas, pilhas, produtos de beleza), e uma clivagem mais profunda entre os públicos de cada meio de comunicação. No Rio Grande do Sul, assim como no resto do Brasil, o rádio perdeu um pouco da sua preponderância no final dos anos 50, com o fim de programas como o Grande Rodeio.

Tinhorão (1981, p.157) afirma que só passaram a ser admitidos na televisão os estilos musicais cultural e ideologicamente mais de acordo com o público potencialmente comprador dos artigos veiculados através dos seus caríssimos comerciais. O rádio continuaria vendendo produtos mais “populares”, enquanto a TV venderia para “outro nível” de clientela. E a única música admitida na TV passou a ser a capaz de expressar o ideal de ascensão econômico-social da nova classe média urbano-industrial – a música estrangeira da moda (*idem*, p.171). Dentro dessa situação, a Bossa Nova se enquadrou com perfeição. Não só ligava-se sonoramente e esteticamente à idéia do moderno e do universal, como era produzida por um segmento muito específico da população, jovem, abastado, na sua grande maioria branco, pronto para renovar a imagem que se tinha de quem eram os produtores culturais no Brasil.

Assim, se durante as décadas de 40 e 50 a música sertaneja havia sido intrinsecamente presente e tido momentos de glória no rádio, com as mudanças no “nível” da programação e com a televisão, ela é, naquele momento, segundo Nepomuceno, “empurrada para fora” da sala de visitas (1999, p.159). A moda era, naquele momento, ser moderno. Para a autora, a ruptura causada pela Bossa Nova causou o envelhecimento precoce dos sons anteriores, principalmente, no que dizia respeito ao gosto popular.

No mesmo ano do lançamento do compacto da canção Chega de Saudade, cantado por João Gilberto, considerado o marco inicial da bossa nova, 1958, Celly Campello, com seu irmão Tony Campello, cantava “Handsome Boy” na TV Tupi. Uma onda mundial influenciada pelos primórdios do rock que era produzido nos Estados Unidos, também teve seu efeito no Brasil, sendo associada diretamente à juventude (*idem*, p.161).

A Bossa Nova passou a ser adotada por quem gostava de jazz e de uma música popular brasileira mais sofisticada, geralmente pertencendo a classes mais altas. E foi só a partir da Bossa Nova, segundo Napolitano, que os estratos superiores das classes médias, mais abastados, mais informados e com circulação no meio universitário, passaram a ver música popular como um campo “respeitável” de criação, expressão e comunicação (2007, p.67).

As versões brasileiras e adaptadas do rock, prestes a se transformar no que seria chamado de Jovem Guarda, eram veneradas pelos adolescentes de várias classes sociais. Bandas com guitarras e tocando versões de canções americanas começaram a aparecer nas grandes cidades brasileiras. Apesar do surgimento de novos estilos, e de ter perdido holofotes e espaços de maior prestígio, a música sertaneja continuava vendendo muito, e mantendo as gravadoras interessadas. Além das vendas fora dos grandes centros urbanos, só o público das periferias de São Paulo garantia o lançamento de cerca de 30 discos por mês, todos com baixo investimento e retorno garantido.

É o início de um processo que atravessaria toda a década de 70, e até mais além: a música do pobre, do interiorano, do suburbano, tinha seu lugar definido – na “segunda classe”, no quintal, na cozinha. Era, no entanto, a grande força motriz do mercado, sustentando os artistas de prestígio das gravadoras, principalmente os que seriam relacionados, logo depois, à sigla MPB, conforme confirma André Midani, figura-chave que transitou por várias gravadoras da época (MIDANI, 2008).

O sucesso do quarto 78 RPM de Teixeira, composto por “Gaúcho de Passo Fundo” no Lado A e “Coração de Luto” no Lado B, foi algo inesperado e não projetado

pela gravadora. Segundo Brás Baccarin, a expectativa da Chantecler sobre o artista era somente de que desse conta do mercado da região Sul, e, no entanto, ele acabou se tornando um sucesso nacional e, posteriormente, internacional.

Brás afirma que, quando escutou “Coração de Luto” pela primeira vez, havia a achado muito peculiar, “muito curiosa”, e ao mesmo tempo muito triste⁹¹. Era ele quem fazia os *releases* distribuídos juntos com os discos da gravadora, lidos pelos radialistas antes de tocarem as canções. E a música começou a ser tocada nas rádios e discos começaram a ser pedidos. A tiragem inicial de mil exemplares vendeu rapidamente. Foi um radialista da cidade de Sorocaba, no interior paulista, quem ligou para a gravadora para avisar que um artista estava “estourado” lá, com a canção “Coração de Luto”. O sucesso da toada-milonga pegou a Chantecler de surpresa, que logo não dava conta de produzir discos para satisfazer a demanda do público.

Logo, Teixeira foi chamado para que viesse a São Paulo, com a família, para excursionar pelo Brasil divulgando o disco. Diziam-lhe: “Teu nome vai estourar”, “Coração de Luto vai estourar”. A gravadora acabou o mandando em uma excursão de 15 dias por vários lugares do Brasil, divulgando o disco e cantando em rádios. Brás acompanhou Teixeira no primeiro show da turnê, na cidade de Sorocaba, onde a canção havia feito sucesso primeiro. No entanto, apesar da música ser o grande sucesso do momento, o artista por detrás dela não era conhecido. Ninguém sabia quem era Teixeira, em uma platéia composta, na sua maioria, por jovens e estudantes. Segundo Brás, quando o anunciaram no palco, houve um murmúrio de vaia. Mas Teixeira, antes de qualquer coisa, fez um improviso ao violão, homenageando os estudantes, e assim ganhando imediatamente a simpatia do público.

Depois de viajar por todo o interior de São Paulo até o sul de Minas, o último lugar antes de voltar à capital paulista era Ribeirão Preto, onde ia haver um show a noite. Naquela manhã, tomando café no bar de um português, Teixeira escutava o programa do Chacrinha, da rádio Globo.

“Daqui a pouco diz ele, ‘primeiro lugar, em todo Brasil’- eu nem esperava que era o Coração de Luto. Daqui a pouco toca o Coração de Luto. Tava o Biá comigo, que era da dupla Palmeira e Biá, que não tinha mais a dupla junto, estava me acompanhando. Aí eu fiquei assim, tonto. O Biá deu um pulo, me deu tapa na cara, me arrancou o cabelo, ‘Teixeira, vencemos!’, me abraçava, me beijava, fez o diabo comigo e os outros que tava ali, aquele povo todo, né, ficavam espantados com aquilo. Aí tocou a música toda em primeiro lugar... Trabalhei a noite, dei um show a noite, tinha que dar aquele show, mostrar o Coração de Luto, e vim pra São Paulo. Quando eu cheguei a São Paulo diz o Palmeira, ‘olha gaúcho, pode

⁹¹ Coração de Luto (Teixeira). Gravação de Teixeira. LP “Gaúcho Coração do Rio Grande. Chantecler, 1961. **Faixa 5** do CD em anexo.

escolher um lugar, comprar uma fazenda pra ti'. Eu digo, 'olha, o senhor não deve brincar com quem é pobre'. 'Não, não. Pode te preparar que tu vai ficar rico, rapaz'. Digo, 'não, eu acho que não'. E ele, 'então vai ver o quanto tu tem pra receber'. E no primeiro trimestre eu tinha recebido da gravadora, de Xote Soledade, foi seis contos. E esses seis contos deu até pra, tinha até feito uma viagem, fui ao Rio⁹², voltei e sobrou dinheiro. Foi até antes de entrar aqui na [rádio] Gaúcha esses seis contos. Aí cheguei na gravadora e tinha dois milhões e setecentos contos pra receber. Fiquei surdo, mudo, embranqueci, quase desmaiei, digo, 'Nossa Senhora, já comprei a minha casa'. Desci a Porto Alegre e comprei uma casa por um milhão e duzentos que é a que eu moro, não é a que eu moro porque eu desmanchei e fiz uma nova. ... Comprei uma Kombi zero km, e de luxo. E digo olha, se eu não vencer, vendo isso aí, compro um táxi e arrumo a casa pra alugar." (Teixeirinha, depoimento a Dimas Costa, 1976).

Esse depoimento de Teixeira é bastante interessante na medida em que demonstra uma certa incredulidade dele a respeito de um prosseguimento bem-sucedido de sua carreira. Assim como nas vésperas de ir a São Paulo gravar pela primeira vez, quando ele planeja, se as coisas não derem certo, voltar a ser tratorista, no momento em que "Coração de Luto" o torna famoso em todo o país ele pensa em comprar um táxi "caso não vença". Não demorou muito tempo, no entanto, para ele perceber que tinha uma espécie de fórmula do sucesso nas mãos, baseada nas expectativas do público. Se continuasse as atendendo, garantiria o prosseguimento da carreira.

"Coração de Luto" era o número 1 no ranking do Chacrinha no Rio de Janeiro, mas não só lá.

Brás – A parada de sucesso aqui de São Paulo, era apresentada pelo radialista Ricardo Macedo, que já faleceu. Essa parada era apresentada aos domingos, acho que era as sete horas da noite, na rádio Excelsior. E essa música, por várias semanas e várias semanas nas pesquisas aparecia em primeiro lugar e ele não tocava. E ele falava, o primeiro lugar, não vamos tocar.

Nicole – Por que ele não tocava?

Brás – Porque achava que era uma música que não cabia no programa dele.

Nicole – Então esse preconceito já saiu de início com o Teixeira?

Brás – Já saiu de início isso aí. Mas depois de muito tempo, como a música não saía da parada de sucesso, ele foi obrigado a tocar também. E assim também foi o Astros do Disco, que foi um grande programa de televisão. Eles não queriam que o Teixeira fizesse apresentação com orquestra no programa. E o Teixeira foi fazer, recebeu um troféu pelo sucesso. (Brás Baccarin, entrevista a Nicole Reis, 2008).

⁹² Esta foi a viagem na qual, segundo Dona Zoraida, Teixeira foi ao Cemitério João Batista no Rio de Janeiro visitar os túmulos de seus ídolos.

Brás interpreta essa rejeição inicial dos críticos ao fato de que achavam que *Coração de Luto* era uma história de ficção e de mau gosto⁹³, e não a algum preconceito regional quanto à origem de Teixeira, já que Pedro Raymundo, anteriormente, havia feito sucesso no Brasil inteiro. Quanto à crítica gaúcha, esta parece nem ter registrado o que aconteceu com “*Coração de Luto*” – não foi possível encontrar nenhuma menção ao artista ou à canção nos exemplares dos jornais “*Ultima Hora*” e “*Correio do Povo*” do ano de 1961⁹⁴. Invisibilidade total.

Quanto aos críticos do centro do país, há uma certa incredulidade – uma nota na *Revista do Rádio* de julho de 1961 (cujo ranking colocava “*Coração de Luto*” em primeiro lugar) afirma que nenhuma emissora de rádio se interessou por contratar Teixeira, por acreditarem que tratava-se de um artista de “um sucesso só, de uma música esdrúxula”. O editorial da mesma revista era mais direto na sua desaprovação pelo resultado das paradas de sucesso:

“E o assunto continua sendo a música do sr. Teixeira, um moço que anda, em discos, revelando uma história de matar passarinho voando. O seu ‘*Coração de Luto*’, segundo informações da gravadora Chantecler, anda pela casa dos 400 mil discos vendidos. (Quem pode explicar isso?)

Dizem que Teixeira nada mais fez do que despertar, em milhares de pessoas, o gosto pela tragédia no seu pior estilo. Os gregos já o fizeram, há séculos, dando ensejo a estudos psicanalíticos, como sabem...

Daí, a música do Teixeira se afigura como a versão, 1961, de sentimentos amortecidos no fundo da reserva emotiva de cada pessoa. O ‘*Coração de Luto*’, dentro desse raciocínio, seria um sangradouro no açude de emoções prestes a transbordar – de pelo menos as 400 mil pessoas que compraram o disco. Entenderam?

Mas, enquanto o Teixeira ‘castiga’ uma tragédia de entortar barra de ferro, a Copacabana aparece com um ‘LP’ da etiqueta ‘Palleté’ que é um lenitivo nesse mundo de angústias. Trata-se de um apanhando de melodias de Franz Liszt, executadas por Peter Kruder e orquestra de violinos. Vale a pena ouvir!” (*Revista do Rádio*, 08/07/1961).

A comparação, para este crítico, era evidente. Colocando a música erudita como um verdadeiro remédio contra Teixeira e toda sua incompreensibilidade, ele revela, não só o desastre que era, para estes formadores de opinião, que uma música como “*Coração de Luto*” vendesse tanto e permanecesse no topo das paradas, mas também quais os parâmetros de um produto cultural efetivamente bom.

As boas vendas dos quatro primeiros 78 RPM, principalmente do “*Coração de Luto*”, levaram a Chantecler a, no mesmo ano, lançar um LP com Teixeira. Para

⁹³ Brás também aponta para o fato de que a música “*Coração Materno*”, de Vicente Celestino, tratava de um assunto parecido, e era um sucesso até hoje.

⁹⁴ Há uma menção a Teixeira em 18/10/60, como fazendo parte de um conjunto de artistas da Rádio Gaúcha que se apresentariam em uma festa de um clube esportivo de Porto Alegre.

Lenharo (1995, p.147), nada esclarece tanto o prestígio de uma estrela quando o lançamento de um LP no mercado, já que tratava-se de um investimento mais custoso e que demandava retorno assegurado⁹⁵. Ou seja, não bastava ter público, e sim um “certo” público, que pudesse adquirir tanto os toca-discos quanto os discos de vinil, bem mais caros que os 78 RPM. Ainda em 1960, foi lançado “O Gaúcho Coração do Rio Grande”, com 12 faixas. Na foto de capa, Teixeirainha trajado de gaúcho, em uma imagem da mesma sessão de fotos do 78 RPM Coração de Luto.



A capa do compacto de Coração de Luto, de 1961.

Além de “Coração de Luto”, e de quatro músicas já lançadas nos 78 RPMs anteriores (“Xote Soledade”, “Briga no Batizado”, “Cinzeiro Amigo” e “Gaúcho de Passo Fundo”), o disco traz outras sete músicas, todas com instrumentação simples, de violão, acordeom e percussão (com flauta e guitarra havaiana em algumas faixas), lançando uma espécie de padrão que se repetiria em inúmeros discos seguintes: uma diversidade de ritmos, de temáticas, equilibrando entre canções tristes e alegres, utilizando ou não um vocabulário gauchesco, narrando

histórias ou descrevendo cidades, objetos, pessoas. Inicia com uma rancheira, “Vou Embora”, tratando de despedida, partida, perda da mulher amada. A segunda faixa, o arrasta-pé “Briga no Batizado”, conta uma história cômica de uma confusão armada por um “comedor de batom” em uma festa; a terceira, “Amor de Mãe”, é uma valsa que elogia a figura materna e lamenta a perda da mãe (tema retomado na faixa 7, “Coração de Luto”. Em “Ida e Volta”, a quarta faixa, Teixeirainha descreve uma viagem de trem até São Paulo, citando os nomes das cidades pelo caminho.

Homenagear e mencionar cidades de várias partes do Brasil se tornaria algo freqüente, como mostra a própria faixa 12 do disco, a música de estréia de Teixeirainha na fonografia, “Xote Soledade”, e o também xote “Gaúcho de Passo Fundo”, faixa 10, que além de descrever as virtudes da cidade, exalta as virtudes do gaúcho – tema já tratado na faixa 8, outro xote, “Gaúcho no Churrasco”. A faixa 11, “Tiro de Laço”,

⁹⁵ Isso não parece ter sido exclusivo da época. Quase duas décadas depois, entre os expoentes da música urbana jovem de Porto Alegre, gravar um LP permanecia como o objetivo principal de uma carreira iniciante. Trato disso na minha dissertação de mestrado (REIS, 2005).

também se coloca na temática gauchesca, descrevendo as peripécias de um gaúcho que rouba uma prenda em um fandango e depois é domando pelo casamento. Das 12 canções, um terço, portanto, refere-se explicitamente ao universo regional gaúcho. Entre as outras, a faixa 5, “Ébrio de amor”, é uma valsa que descreve as agruras de um amor frustrado de um homem por uma mulher que “não presta”. A faixa 6, “Não e Não”, no mesmo tom cômico de “Briga no Batizado”, conta as tentativas de roubar um beijo de Mariazinha e as recusas da moça. E a faixa 9, a canção “Cinzeiro Amigo”, através da subjetificação do objeto do título, fala sobre o hábito de fumar, a solidão, e a mágoa de um amor frustrado.

Assim como seus discos seguintes, este LP primária pela inclusão de ritmos, temáticas e “climas” diversos. Há espaço para a homenagem, a exaltação, o lamento, o humor, a narrativa de valentia, a dor-de-cotovelo. Interpreto essa diversidade, desde o início, como um dos motivos do sucesso de Teixeirinha fora da região Sul. Ao tratar de temas e questões mais universais, fora do universo gauchesco tanto em termos propriamente de temática quanto pela própria linguagem, ele se abria para outros públicos, de outros lugares, que, se não partilhavam uma origem cultural comum, aproximavam-se por uma pertença/proximidade com o imaginário rural, rústico, “regional”, que Teixeirinha passa a representar⁹⁶.

Em 1961 teve lugar uma mudança fundamental na trajetória artística de Teixeirinha – ele passou a tocar ao lado de uma bela e jovem acordeonista, Mary Terezinha Cabral Brum, que lhe acompanhou pelos 22 anos seguintes. O primeiro encontro da futura dupla se deu na cidade de Bagé, em 4 de abril de 1961. Naquela época, aos 15 anos, Mary já tinha uma formação musical sólida, herança de sua trajetória como estudante em colégio de freiras e de anos de aulas de acordeom em conservatório, lendo partituras, fazendo exercícios e tocando peças clássicas. Segundo ela, antes de começar a trabalhar com Teixeirinha, tocava principalmente MPB, e já era uma figura conhecida na rádio de Bagé. Ela havia conhecido as canções do parceiro pelo rádio, por conta do sucesso estrondoso de “Coração de Luto”. Ela narra a primeira vez que escutou a canção.

“Eu estava brincando, sentada, criança ainda né, uns 13, 14 anos, sentada numa mesa. Eu tinha 13 anos. Sentada em cima da mesa. E o rádio tava ligado. Quando tocou o Coração de Luto, foi uma magia que não fui só eu que senti, foi o Brasil inteiro e o exterior que aplaudiu. Era uma magia, uma coisa inexplicável. Eu disse comigo mesma, puxa, que coisa mais linda, que entrou dentro de mim. Como isso me consumiu, no sentido de que me tirou daquela mesmice, que era ótima... Mas aquilo ali era tão

⁹⁶ É possível interpretar essa clivagem entre estilos musicais mais ligados ao urbano (e portanto ao moderno) e mais ligados ao rural (e portanto ao tradicional, mas também ao rústico e atrasado) como um dos fatores determinantes para a ascensão/prestígio de certos gêneros e invisibilidade de outros.

simples como as flores do campo que não são regadas pela mão do homem, simplesmente pela mão de Deus. Então ele era desse jeito... E eu pensei assim, esse homem, ele tem muita coisa pra fazer pela frente. Mas precisa ser lapidado. Ele é uma pedra bruta, tem uma voz extraordinária, tem uma poesia fantástica. E mal sabia eu que um dia... no dia 4 de Abril de 1962⁹⁷, eu o conheci. Até foi interessante, que deve colocar isso aí, o nosso conhecimento foi assim. Eu cantava e tocava na rádio em Bagé, mas eu acompanhava só MPB, etc. e tal. Aí quando ele estourou, eu fui... eu tive que me moldar a tocar as músicas dele. Num programa X, um programa só tradicional. Eu tive que retroceder, aqueles papéis na minha frente saíram tudo... foi fácil... Eu não era fã... Não era fã. O que me tocou foi o Coração de Luto. Quando eu ouvi o Gaúcho de Passo Fundo, que eu ouvi o “revólver”, eu não gostei.” (Mary Terezinha, entrevista a Francisco Cougo, 2009).

O encontro dos dois em Bagé deveu-se ao acaso – o acordeonista que então acompanhava Teixeira, Ademar Silva, perdeu o ônibus para a cidade e foi necessário encontrar um talento local para substituí-lo. Assim, ninguém mais adequada que a menina que já era, então, chamada de “Teixeirinha de saias”, por tocar eximamente todo o repertório do artista.

“Então eu conheci ele assim, cantando Não e Não, Xote Soledade, Cinzeiro Amigo, músicas já gravadas no 78. E o acordeonista dele falhou, não foi. E o diretor da rádio sabia que eu era uma música maleável, né, em todos os sentidos, ele disse, olha, ele falou inclusive pro Teixeira no camarim, essa menina é a única que tem aqui em Bagé que pode te acompanhar, ele conhece todas as tuas músicas. E ela toca o acordeom muito bem. Aí ele disse, então chama ela. E eu tava... eu fui no show dele porque tinha um concurso antes de quem cantasse melhor a música dele ganhava um cruzeiro. E um cruzeiro pra mim fazia muita falta. Não pela miséria. Mas sempre era um dinheirinho que entrava, que eu tinha meu avô doente, pra comprar medicação, etc. E aí eu ganhei o concurso, e ouvi da cortina, atrás, o diretor me chamando. E eu fui na cortina. Ele disse, olha, o Teixeira não trouxe o acordeonista dele. Então eu te indiquei. Aí eu olhei pra ele, onde é que tá o homem? Aí fomos até o camarim, ele perguntou se eu tocava... perguntas assim... E eu, não, sim senhor, eu toco suas músicas, eu toco qualquer música que o senhor precisar... Então eu acompanhei ele em sete espetáculos, e aí eu comecei a analisar ele. A analisar... meu deus, que maravilha. Que pedra bruta que tem que ser lapidada! Quanta coisa boa pode ser tirada da cabeça desse homem!” (Mary Terezinha, entrevista a Francisco Cougo, 2009).

Mary afirma que Teixeira viu nela inúmeras possibilidades e a convidou para continuar tocando com ele. A dupla seguiu junta após os shows em Bagé, iniciando uma rotina de muitas andanças e muito trabalho.

Em 1962, Teixeira ganhou seu primeiro Troféu Chico Viola, como artista com o maior número de discos vendidos no país⁹⁸. No ano seguinte, Teixeira

⁹⁷ Outras fontes apontam o encontro de Mary e Teixeira como tendo ocorrido no ano de 1961. Mantive aqui a data afirmada por ela em seu depoimento, no entanto.

⁹⁸ Na maioria das narrativas oficiais sobre a história da música brasileira, no entanto, tal ano é principalmente lembrado por ser sido o momento em que a Bossa Nova foi apresentada “internacionalmente”, em um show no Carnegie Hall, em 21/11/1962, em Nova York, com os principais

ganhou o Troféu Chico Viola pela segunda vez. De 1960 a 1963, gravou 7 long-plays, além de vários compactos e ainda alguns 78 RPMs. Por ser um período fundamental do estabelecimento da sua carreira, proponho o exame mais de perto desse primeiro conjunto de discos. A fórmula básica já havia sido estabelecida em “O Gaúcho Coração do Rio Grande”, comentado anteriormente: um equilíbrio, nas músicas, entre temáticas, estilos e “climas”, mantendo a ligação com a figura do gaúcho mas de forma alguma se atendo à ela. Segundo Mary, que passou a participar do processo de gravação, e mais tarde, segundo ela, da própria edição do disco, havia um critério “comercial”, uma espécie de faro, tanto na escolha quando na disposição das faixas do disco. Não se colocava jamais a melhor música primeiro. Buscava-se alternar faixas rápidas e lentas, e principalmente, busca-se ir de encontro ao que consideravam como “o gosto do povo”.



Primeira foto-lembrança para os fãs incluindo Mary, 1962.

Se dentro os ritmos e temáticas eram variados, no título do disco e nas capas, a imagem de gaúcho se manteve.

O mote básico era, a exemplo do primeiro LP, *Teixeirinha pilchado* e seu violão – imagens dos dois LPs de 1964, “*Êta Gaúcho Bom*” e “*Canarinho Cantador*”. Em “*Assim é Nos Pampas*” (1961), o artista aparece rodeado de prendas; em “*Um Gaúcho Canta Para o Brasil*” (1961), vários *Teixeirinhas pilchados* tomam conta da capa. Em 1962, em “*O Gaúcho Coração do Rio Grande Vol. 4*”, é uma cuia de chimarrão que toma o maior espaço da capa, com uma pequena foto de *Teixeirinha pilchado* na parte superior, ao lado do seu nome. A imagem do gaúcho com violão se repete em “*Saudades de Passo Fundo*” (1962) e “*Gaúcho Autêntico*” (1963). Os dois discos seguintes, deste mesmo ano, no entanto, diferem totalmente do padrão dos anteriores:

nomes dos gênero. A Bossa Nova pode ter tido um gigantesco impacto estético, político, musical, intelectual, mas jamais foi capaz de tomar a dianteira nas vendas. Bem ao contrário, seu apelo parece ser diretamente relacionado ao potencial de “distinção” – exatamente nos termos de Bourdieu (2007) – uma música para entendidos, letrados, muitos dos quais funcionando como uma espécie de “intelectuais orgânicos” do próprio estilo, escrevendo sobre ele e divulgando nos meios de comunicação a que tinham acesso. Essa distinção acaba se configurando, logo a seguir, com o início do período ditatorial no Brasil, como uma separação entre uma intelectualidade engajada e de esquerda e uma série de artistas considerados “alienados” e “alienantes”, de direita, e cujas obras – usualmente campeãs de vendas – se relacionariam a um conformismo social e ideológico.

“Teixeirinha Interpreta Músicas de Amigos” traz na sua capa um desenho em preto e branco de dois gaúchos ao redor de uma fogueira; o outro, “Teixeirinha Show”, coloca, pela primeira vez, Teixeira em roupas “civis”, na frente de um elegante Aerowillys branco, e acompanhado de uma linda moça, bem-vestida e de coque-banana – Mary Terezinha.



99

Capas dos oito primeiros LPs de Teixeira, de 1960 a 1963.

É a primeira vez que Mary aparece em uma capa de disco, mas ela já o acompanhava como acordeonista há quase dois anos. Nos discos, a participação de Mary se deu a partir de “Um Gaúcho Canta Para o Brasil”, o terceiro LP de Teixeira. A influência de sua musicalidade, nas suas palavras, mais elaborada e “floreada” que o som “horizontal” e simples de Teixeira, passa a se sentir de forma cada vez mais forte a partir dos discos seguintes. Segundo ela, muito aos poucos conseguiu ganhar a confiança de Teixeira para participar mais ativamente do processo de gravação, escolhendo músicos e instrumentos de acompanhamento, e criando um estilo próprio de o acompanhar, que ela chamava de “molho” – um “enfeite” criado com maior dedilhado no acordeom, que era colocado por cima da melodia principal.

Na verdade, antes mesmo de Mary, o segundo disco do artista, “Assim é nos pampas”, já apresenta modificações em relação ao primeiro LP. Entre as principais, a presença de uma flauta, de um clarinete e de uma guitarra havaiana entre os instrumentos de algumas músicas, modificando o esquema gaita-violão-percussão do disco anterior, e indo cada vez mais em direção a uma sonoridade própria,

⁹⁹ Este mosaico foi retirado da dissertação de Cougo (2010). O trabalho traz, nos seus anexos, as capas de todos os LPs originais de Teixeira.

característica, das músicas de Teixeira, e que seria cada vez mais consolidada nos discos seguintes, muito por conta do “molho” de Mary Terezinha¹⁰⁰.

Neste segundo disco, quatro canções, sendo duas valsas, um xote e uma rancheira, usam diretamente o vocabulário e a temática gauchesca – “Chimarreando Sozinho”, “Gauchinha Pelotense”, “Rainha da Fronteira” e “Moreninha de São Luiz”. Lugares são mencionados – além de Bagé, Pelotas e São Luiz, das músicas citadas anteriormente, dois estados são presentes em títulos de músicas: “Amor no Paraná” e “Rio Grande do Sul”, uma delas exaltando a figura da mulher e a outra, as belezas naturais e femininas do estado. Três canções, um xote, uma valsa e um samba campeiro, (“Tua carta”, “Deusa da Minha Prece”, “Ausente de Ti”) tratam de ausência, separação, e amor não-correspondido, uma outra temática preponderante (e também tema de “Chimarreando Sozinho”, esta com vocabulário gauchesco). O tom cômico aparece na vaneira “Quatro Origens”, em que quatro mulheres, uma brasileira, uma italiana, uma alemã e uma japonesa, disputam o coração do moço solteiro. Em um expediente que também se tornaria freqüente em seus discos seguintes, na música “Gaitero cantador”, Teixeira alterna pedaços de música com fala, em que pede uma gaita emprestada para seduzir uma moça.

Duas canções do disco me chamam especial atenção pela sua intertextualidade com outras canções. Uma delas é a faixa 8, a valsa “Resposta do Coração de Luto”¹⁰¹. Em um clima trágico e evocando o próprio “Coração de Luto”, Teixeira relata um sonho com sua mãe falecida, que lhe escreve uma carta onde lhe dá vários conselhos. A carta é lida por uma voz feminina, e contém mensagens de amor e conforto a Teixeira, que, principalmente, pedem que ele não chore mais e esqueça o que se passou. Voltando a cantar, ele agradece os conselhos e afirma ter tirado o luto do coração. Considero essa canção importante por se utilizar de elementos do seu maior sucesso, retomando a “lenda” da morte de sua mãe, e introduzir, em disco, esse momento “falado” ou declamado na canção, o que retornaria inúmeras vezes.

Outro caso de intertextualidade, desta vez, musical, é do xote “Ausente de Ti”, cuja instrumentação de abertura, de acordeom e flauta, que retorna entre as estrofes, é quase idêntica a melodia da canção “Felicidade”, de Lupicínio Rodrigues. O quanto esse arranjo foi criação de Teixeira ou do maestro da gravadora, é algo difícil de

¹⁰⁰ É importante lembrar que, até o 4º LP de Teixeira, a quase inteira maioria das canções lançadas já haviam sido lançadas anteriormente como 78RPMs, os LPS funcionando como espécie de “coletâneas”. Isso tiraria o caráter “planejado” desses discos, mas, ao meu ver, não diminui a percepção da diversidade de temas, estilos e ritmos explorada por Teixeira nessa fase inicial de sua carreira fonográfica. Agradeço a Chico Cougo pela observação a esse respeito.

¹⁰¹ Teixeira tem várias canções que funcionam como prosseguimentos/ continuação de questões anteriores, usualmente intituladas ‘Resposta de..’ ou a ‘A volta de...’.

determinar, mas a referência à “Felicidade”, gravada pela primeira vez quase 30 anos antes, em 1933, é incontestável¹⁰².

Ainda em 1961, no seu terceiro e último disco a ser lançado no ano, “Um Gaúcho Canta Para o Brasil”, Teixeira, mais uma vez, usa da intertextualidade nas canções. A faixa de abertura, “A força do nome da mãe”, é mais uma recapitulação, na forma de um depoimento, de sua história de vida. Desta vez, ele fala diretamente aos críticos, rebatendo as acusações de ter “usado” a mãe para ganhar milhões – argumento que ele teria que usar ainda inúmeras vezes. Afirma que sua vida melhorou, sim, depois do Coração de Luto, mas que isso se devia à força do nome da sua mãe e a ajuda que ela o dava. Acaba a canção dirigindo-se aos “meus fãs e queridas fãs”, alertando para que ninguém “incendeie a mãe”, pois “mais valia uma mãe viva que milhões de cruzeiros”.

A rancheira “Dou e Dou” retoma a canção cômica do seu primeiro LP, “Não e Não”. Mariazinha, que naquela se recusava a beijar o pretendente, agora cede. Mary acompanha no refrão da música toda, e participa de um diálogo com Teixeira entre as estrofes.



Dois momentos de Mary Terezinha e Teixeira no início da dupla – na sessão de fotos no Estádio Pacaembu (uma das quais virou capa do disco Teixeira Show) e durante uma turnê, com a Kombi “de luxo” comprada por Teixeira com os rendimentos de Coração de Luto.

Parto da hipótese de que a canção 10 deste disco, “Obrigado Doutor”, também é um exemplo de intertextualidade. Nela, em fala, o narrador confessa ao doutor estar sentindo dores por todo corpo. A doença é diagnosticada como “paixão por moça bonita”, e uma moreninha o cura do mal. O tema, do amor como doença, remete a um trecho de “Xote das Meninas” de Luiz Gonzaga, lançada em 1953. Assim como com o instrumental da canção “Ausente de Ti”, é impossível saber se essa semelhança foi

¹⁰² Ausente de Ti (Teixeira). Gravação de Teixeira. LP “Assim é nos Pampas”. Chantecler, 1961. **Faixa 6** do CD em anexo.

proposital ou fruto da própria formação e das referências musicais de Teixeira. É importante apontar essas semelhanças, no entanto, porque de certa forma remetem ao conhecimento dele do campo musical e de repertórios e canções variadas, mesmo de estilos diferentes, que acabam funcionando como adições ao seu próprio estilo.

O resto do disco divide-se entre dois tangos (um dos quais, “Transmissão de Pensamento”, usa um violino na instrumentação, e, segundo Mary, foi um grande sucesso em Portugal), uma marchinha em homenagem aos estudantes brasileiros, e canções de vários ritmos relatando saudades, separações, amores proibidos. Apesar de mencionar os termos “querência” e “Rio Grande” na canção 6, chamada “Mary”¹⁰³, o disco não tem nenhuma música de temática exclusivamente gauchesca. É sim, um “gaúcho cantando para o Brasil”, mas cantando canções que fariam sentido e podiam ser compreendidas em qualquer lugar do Brasil (e mesmo fora dele, como aconteceu com “Transmissão de Pensamento”), inclusive sem mencionar lugares no Rio Grande do Sul como nos discos anteriores.

O disco seguinte, o primeiro de 1962, “Gaúcho Coração do Rio Grande, vol.4”, a temática gauchesca retorna somente no xote “Gaúcho de Bagé”. Em duas outras canções Teixeira fala de uma “gauchinha fronteirista” (a milonga “Ela partiu”) e se coloca como “gaúcho que sustenta o que diz” (no rasqueado “Linda Fronteirista”), mas são canções de temática amorosa, a primeira narrando a perda da amada e a segunda relatando a carta que recebeu da amada que o abandonou e agora quer voltar. Os temas de amor voltam em mais seis canções do disco, toadas, valsas, xotes, rasqueados e um tango, na sua maioria tratando de despedida, separação, abandono e amor perdido, menos a faixa “Beijo Doce”, um elogio às qualidades da mulher amada. Das três canções restantes, uma é uma narrativa em primeira pessoa sobre um homem rico que perdeu tudo e perdeu os amigos, que retornaram assim que ele ficou rico novamente; outra é uma homenagem à cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro, e, seguindo a tradição dos discos anteriores, uma canção sobre a vida do próprio Teixeira, “Menino Órfão”. Nessa valsa, ela fala das agruras de um menino pobre que não tinha ninguém e sofria muito, principalmente no Natal, por não ganhar presentes como as outras crianças. Ao final da canção ele revela que tal menino era ele. Apesar de não mencionar explicitamente o “Coração de Luto”, retoma alguns dos termos usados na música, como a expressão “com fome e com frio”.

A presença do instrumental de Mary fica ainda mais evidente no disco seguinte, “Saudades de Passo Fundo”, lançado em Novembro de 1962. Além da diversidade de instrumentos, algumas faixas passam a contar com dois acordeões, um

¹⁰³ Supostamente uma homenagem à própria Mary Terezinha, e com um refrão que diz “Não é crime dizer que te amo”.

na marcação rítmica e outro no “floreio”. O disco se assemelha aos outros na sua diversidade de ritmos e temáticas. Duas faixas que se destacam, a meu ver, são as que tratam das mortes de Carmen Miranda e de Getúlio Vargas (o tango “Adeus, Carmen Miranda”, e a toada-milonga “24 de Agosto”) – composições ainda da sua época mambembe.

As faixas “gauchescas” do disco são “Gaúcho Andante”, na qual ele trata da valentia e das lidas gaudérias, a faixa-título “Saudades de Passo Fundo”, na qual a cidade é exaltada, e o xote “Testamento de um Gaúcho”, já mencionado no Capítulo 1, no qual, em uma referência a “Fita Amarela” de Noel Rosa, Teixeirinha menciona que quer ser enterrado com as mãos amarradas pela trança da amada.

Quatro canções do disco seguem o modelo que chamo de “narrativo”, onde Teixeirinha conta uma história: a primeira é “Volte Papai”, uma carta de uma menina ao pai lida pelo rádio, pedindo que ele volte para casa; “Sexta-feira dia 13”, onde ele conta, em um tom cômico, os azares trazidos pela data; a milonga “Rei do Baralho”, uma história sobre um passado de valentia, bebedeira e jogatina, do qual o narrador se livra pela religião (católica); a rancheira “Terezinha Aparecida”, uma história de uma menina que não queria dizer seu nome e só cede quando é pedida em casamento. O coro desta última música retoma, mais uma vez, o “não e não” da música de seu primeiro LP. Completam o disco “Morena Querida”, uma exaltação sobre a beleza de uma mulher; “Vou partir”, uma das duas faixas que tratam de separação ou final de relacionamento neste disco, juntamente com “Sofrerei por nós dois”, com uma elaborada introdução e acompanhamento de guitarra portuguesa.

Seu sexto e sétimo LPs, representam uma certa ruptura com o que havia sido feito nos cinco discos anteriores. No primeiro, “Teixeirinha Interpreta Músicas de Amigos”, o artista gravou pela primeira vez em long-play, composições de outros autores. Na minha interpretação, somente uma das canções do LP, “Milonga do Calavera”, de Luiz de Menezes, é evidentemente diferente do que Teixeirinha havia feito até então, com o uso de um vocabulário mais requintado e gaúcho (no estilo do que depois se tornaria a vertente nativista da música rio-grandense). Todas as outras canções se encaixam perfeitamente com o seu próprio repertório – duas delas, inclusive “dialogando” com suas canções. Segundo Cougo¹⁰⁴, “Laço de Amor” e “Oh Mamãezinha”, parecem ser “respostas” às canções “Tiro de Laço” e ao próprio “Coração de Luto”, a primeira narrando a continuação daquela história e a segunda explorando o lamento das saudades da mãe.

¹⁰⁴ Discomentando: Teixeirinha Interpreta Músicas de Amigos. Blog Revivendo Teixeirinha <http://revivendoteixeirinha.wordpress.com/2008/07/26/discomentando-teixeirinha-interpreta/> Último acesso em 21/04/2010.

As outras músicas alternam entre as constantes temáticas de desejo por uma mulher impossível, medo de rejeição, conquista, saudades de um amor que se foi. A temática gauchesca retorna em mais uma canção, “Quando sopra o Minuano”. Em “Artista da Velha Guarda”, Teixeira narra a história de um homem que havia sido um artista famoso e, na velhice, se tornado um mendigo. Em um tom mais alegre, a faixa “Paulistinha”, que narra o amor de um gaúcho por uma paulista, e sua decisão de ir busca-la para viver no seu rancho no Rio Grande. As estrofes do xote são entremeadas de gritos de Teixeira, do tipo “Chora, gaita malvada!”, “Ê paulistinha bonita!”

Talvez a faixa mais importante do disco, no entanto, seja o cômico arrasta-pé “Cobra Sucuri”, um “causo” de Gildo de Freitas, que na época também gravou seu primeiro disco. Foi a canção que inaugurou as “trovas a distância” entre os dois artistas – um fazia uma canção e o outro respondia com outra canção no seu disco seguinte, e que entraria pela década de 1970¹⁰⁵.

Para quem conhecia Teixeira apenas pela tragédia relatada em Coração de Luto, talvez essas suas incursões pelo universo do cômico, do engraçado, ou do “humorismo” – como ele próprio dizia – parecessem incongruências. Um olhar mais atento, no entanto, é capaz de revelar o quanto essa dimensão era presente e importante, não só na sua obra, como na sua maneira de se relacionar com os fãs, via seu programa de rádio e mesmo nos shows ao vivo. Talvez tenha sido justamente a intenção de recriar essa atmosfera dos shows que motivou a concepção de seu sétimo disco, “Teixeirinha Show”¹⁰⁶.

A proposta era de mostrar como seria uma performance “ao vivo” do artista, e para tal, todos elementos necessários se fizeram presentes: um locutor anunciando o artista; o público, representado através de participações, palmas e risos; Teixeira, em vários momentos, se dirigindo à “platéia”, da mesma maneira como supostamente fazia em seus shows. Assim, é um disco muito diferente dos anteriores, com menos faixas musicais e mais faixas de diálogos e improvisos, que teriam lugar no show. Apesar do anúncio do locutor sobre presença de 3600 pessoas no recinto e Teixeira agradecendo a “Chantecler com a equipe que estava ali para gravar o show”, o long-play foi inteiramente montado no estúdio, com efeitos sonoros e “participações especiais” para dar a idéia de que se tratava de um evento ao vivo. Até a

¹⁰⁵ Cougo explora a questão em detalhes no Capítulo 5, “Gaúcho Andante” de sua dissertação (2010).

¹⁰⁶ Para uma análise do disco em detalhes, ver Discomentando: Teixeira Show, Blog Revivendo Teixeira, <http://revivendoteixeirinha.wordpress.com/2008/02/09/discomentando-teixeirinha-show/> Último acesso em 21/04/2010.

instrumentação foi reduzida ao mínimo, já que, nos shows, eram apenas Teixeira e Mary Terezinha que se apresentavam, sem músicos de apoio.

Teixeira, segundo o locutor, “o único e maior repentista brasileiro no disco”, é chega já fazendo um “repente” em louvor ao público, saudando os presentes, pais, mães, crianças, autoridades e o locutor. Depois há uma breve retrospectiva de sua carreira feita pelo locutor, que o coloca como campeão de vendagem e de auditório, com vendas inclusive no estrangeiro. O show é anunciado como acontecendo na capital paulista. Teixeira agradece, e afirma que o show terá canções, humorismo, brincadeiras e repentismo, e apresenta Mary.

Depois de uma primeira canção (“Linha Loirinha”, muito parecida na sua temática com “Paulistinha”, do disco anterior, embora nessa a moça seja de Santa Catarina – inclusive usando a mesma frase “linda como laranja de amostra”), uma das faixas mais peculiares de Teixeira, “Futebol dos Bichos”, onde, intercalando partes cantadas e partes faladas - no estilo narrador de futebol, com Mary Terezinha como “repórter de campo”, ele conta sobre uma partida entre dois times formados por animais. Além de engraçada, uma canção de temática infantil.

O show segue com o tango “Falsa Mulher” e em seguida, mais uma faixa intitulada “Repente”. Nesta, Teixeira pede à platéia quatro palavras (amor, sol, aleijado e cachaça) e improvisa versos com elas, novamente em um tom cômico e descontraído.

As faixas seguintes (já no Lado B do LP original) não tem mais os risos e manifestações da platéia (talvez por um erro de edição). Segue-se a canção “Duas Juras”, de uma mulher que pede para voltar para o amado; um “Diálogo”, em que Mary faz uma piada com Teixeira, acusando-o de estar de “fuzil” queimado. O show segue com uma valsa instrumental da própria Mary, “Saudades do Nosso Amor”, e com a toada “Tropeiro dos Pampas”.

Na introdução desta canção, fazendo uma espécie de tradução para o seu público paulista, Teixeira explica que “tropeiros dos pampas” eram os tropeiros do Rio Grande do Sul que transportavam boiadas entre as cidades do estado. Essa é a única música gauchesca do disco e é interessante pensar no fato de que ela precisa dessa “introdução/tradução” para uma platéia hipoteticamente não-gaúcha, o que talvez signifique que essa era uma prática comum de Teixeira nos seus shows fora da região sul.

O show segue com mais uma piada, uma canção, a toada “Pensando em Ti”, e finaliza com um longo diálogo entre Teixeira e Mary. Mais uma vez, Mary faz graça com o artista, fazendo uma brincadeira onde comparava sua cabra com o bode de

Teixeirinha. Neste diálogo, eles se tratam por “você” e apostam a “sanfona” contra o violão. É surpreendente o uso do vocabulário do centro do país (você, sanfona, repente), ao invés do uso coloquial do Sul (que seria tu, gaita, trova). Isso vai ao encontro do que Mary relata na sua entrevista, de que a intenção era de fazer músicas que “fossem ouvidas do Oiapoque ao Chuí”, já que, depois das primeiras gravações, não era mais só o gaúcho que queria Teixeira, mas o Brasil inteiro. Assim, não se tratava mais só do “machismo gaúcho”, mas de outros temas – o amor, as belezas dos lugares, as coisas que faziam parte da vida das pessoas. Para finalizar o show, Teixeira faz novamente um “improviso”, dessa vez exaltando cada um dos prováveis presentes e agradecendo-os por comprar o disco – e assim ele fala do pai de família trabalhador, da dona de casa, das crianças e até da empregada¹⁰⁷.

No emblemático ano de 1964, início do regime militar no Brasil e momento inicial de muitas mudanças sociais e políticas no país, Teixeira chegava ao que se pode chamar de uma carreira consolidada. As turnês eram intensas e frequentes, e por todo o Brasil. Com sete LPs gravados, já havia criado seu próprio estilo de disco, quebrando recordes de vendas no país por dois anos seguidos. Havia se tornado uma estrela de primeira grandeza – “vencido”, nas suas palavras. Em uma matéria fartamente ilustrada da revista Rainha¹⁰⁸, de novembro de 1964, foi publicada uma entrevista com o artista em sua casa, no bairro da Glória, acompanhado de Zoraida, das filhas e de Mary. Considero um material importante por ser a mais antiga entrevista com o artista para uma revista que foi possível localizar.

A entrevista é, em sua totalidade, em um tom sério e formal. São feitas perguntas sobre o início da carreira, sobre o número de LPs e músicas gravadas, sobre as vendas de Coração de Luto (1.4 milhões entre 78 RPMs e LPs, segundo o artista), sobre sua acordeonista e como se conheceram, os países em que Teixeira teria vendido (100 mil discos na Argentina, segundo o próprio). Teixeira também relata sua trajetória na infância e a perda da mãe, além de sua devoção a Nossa Senhora de Fátima. É uma entrevista respeitosa e que reforça os valores familiares e as conquistas de Teixeira. Sua história de infância também é tratada com respeito, e sem nenhuma das ironias ou críticas constantes nos veículos da imprensa posteriormente.

¹⁰⁷ Diálogo e repente (Teixeirinha). Gravação de Teixeira. LP “Teixeirinha Show”, Gravadora Chantecler, 1963. **Faixa 7** do CD em anexo. Essa faixa é exemplar ao revelar várias concepções de gênero e sexualidade de Teixeira – desde uma piada sobre “mamar” em um bode até a divisão de papéis sexuais descrita quando dedica rimas para diferentes membros da família.

¹⁰⁸ A Revista Rainha é uma publicação católica missionária dos Irmãos Palotinos da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul e destinada ao público “familiar”, existente desde a década de 1920. Nos anos 60, sob a direção do Padre Lauro Trevisan (que assina a matéria com Teixeira), a revista modernizou-se e passou a atingir um grande público. Atualmente chama-se Rainha dos Apóstolos (seu nome original) e tem versão impressa e na Internet.

A partir do mesmo ano de 1964, há a expansão e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil pelo governo militar. Em nome da Segurança Nacional, o próprio Estado Brasileiro passa a fornecer a infra-estrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país, tudo dentro do gol maior de “integração nacional” dos militares (DIAS, 2000, p.51.) Com as mudanças culturais, sociais e tecnológicas decorrentes do golpe militar, muda a maneira como as produções musicais e seus efeitos são vistos e interpretados por diferentes grupos sociais. Para Napolitano, passa a haver uma supervalorização do campo da “cultura”, que de certa forma, passa a ser o único campo de atuação da esquerda derrotada. Assim, passa-se a ter uma preocupação em relação à música como núcleo ético e político de resistência ao regime militar (NAPOLITANO, 2007, p.86).

A Música Popular Brasileira, agora com iniciais maiúsculas, cujo prestígio e valorização estética estavam em ascensão nesse momento pós-golpe, e que sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade, foi gestada nos programas musicais da TV, e adotada pela audiência, composta sobretudo pela classe média, por empresários, artistas e patrocinadores (*idem*, p.89).

Além desse programas, outra das principais fontes de legitimação da MPB nos anos 60, como já mencionado anteriormente, foram os festivais televisivos. Segundo Homem de Mello (2003), de 1961 a 1965 houve uma mudança dos programas de auditório para a produção em estúdio. Em abril de 1965 a TV Excelsior, que tinha a fama de “ousada” para conquistar audiência, lançou um festival de música inspirado no Festival de San Remo, na Itália, e no festival realizado 5 anos antes pela TV Record na praia do Guarujá, em São Paulo. O festival revelou nacionalmente a cantora gaúcha Elis Regina, com a canção “Arrastão”, e lançou tanto um novo gênero de música, a “música de festival”, como um novo gênero de programa de TV, com público. A diferença da época dos programas de auditório do rádio é que, agora, ao invés das “macacas de auditório”¹⁰⁹, o público era formado quase que na sua exclusividade por jovens brancos, universitários, bem-vestidos, de classe média.

Os festivais serviram como uma espécie de teste de novos artistas, tanto das gravadoras quanto dos próprios canais de televisão, que passaram a contratá-los com exclusividade, fazendo de seus programas musicais carros-chefe da programação. Foi assim que, pouco mais de um mês depois de ter ganho o festival da Excelsior, Elis

¹⁰⁹ Termo preconceituoso usado para se referir ao público dos auditórios de rádio das grandes cidades – na sua maioria, mulheres negras e trabalhadoras de serviços domésticos, para as quais uma das únicas formas de lazer acessível era frequentar os shows ao vivo oferecidos nos auditórios das rádios, na maioria das vezes, de graça.

Regina foi contratada pela TV Record para, juntamente com Jair Rodrigues, apresentar o programa “O Fino da Bossa”.

Em setembro do mesmo ano, a mesma TV Record lançou um programa que divulgava os arqui-inimigos da própria MPB, o programa “Jovem Guarda”. No ano seguinte, este programa, exibido nas tardes de domingo e apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, passou a ganhar em audiência do “Fino”. Roberto Carlos começa a se tornar o maior sucesso de vendas do Brasil, não só pelos seus discos, mas pela sua própria imagem: os cabelos, o jeito de vestir, de falar, todos inspirados na idéia da “juventude” como uma coisa nova, diferente, e que fazia sentido dentro de um movimento internacional.



Mais dois momentos de Mary Terezinha e Teixeira no início da dupla – em uma visita à fábrica de violões Gianinni e em um show em Santana do Livramento, em 1962.

Fruto de adaptações de versões nacionais de rocks e baladas estrangeiras, a Jovem Guarda, para a crítica de esquerda, era vista como modernização conservadora proporcionada pelo discurso do regime militar – trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude. Ela era acusada de pobreza formal, de conteúdo padronizado, de alienação diante dos dilemas enfrentados pela nação, numa espécie de antítese da MPB (NAPOLITANO, 2007, p. 95-96). Seu público não era de jovens universitários engajados, e sim de jovens de classe média e média baixa, dos subúrbios das grandes cidades e do interior, muitos dos quais também compunham as fileiras de fãs de Teixeira¹¹⁰.

¹¹⁰ Entre a correspondência do artista do final da década de 60, são comuns as cartas afirmando que são fãs da dupla e da Jovem Guarda, até com o uso de expressões da época, como “Teixeirinha, você é uma brasa, mora?” Da mesma forma são comuns cartas que dizem preferi-lo à Jovem Guarda, geralmente

Nessa época, e com essa concorrência, os programas sertanejos só tinham direito aos horários alternativos do rádio, principalmente pela manhã (NEPOMUCENO, 1999, p.163). Segundo a autora, “entre a Jovem Guarda das tardes de domingo e as noites do Fino da Bossa, ainda brilhavam as manhãs da roça”(idem, p.169).

Os festivais seguiram anualmente, divulgados por vários canais de TV (cada um com seu próprio festival) até início da década de 1970. Em 1966, a disputa terminou em um empate entre as canções “A Banda”, do estreante Chico Buarque, e “Disparada”, de Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues. A primeira, uma marchinha, elo com a tradição da “Era de Ouro”. A segunda, uma moda de viola modernizada. Significativamente, as duas canções, representativas do presente, do que havia de mais atual na música brasileira, comungavam com o passado musical da nação.

Teixeirinha “passava longe” dos festivais, mas continuava vendendo muito e com enorme sucesso de público. Havia gravado mais 7 LPs: “Gaúcho Autêntico” (1963); “Êta Gaúcho Bom” e “Canarinho Cantador” (1964); “O Rei do Disco” e “Bate Bate Coração” (1965); “Disco de Ouro” e “Teixeirinha no Cinema” (1966). Todos estes discos seguiam o modelo consagrado nos LPs anteriores: uma mescla de músicas alegres, tristes, com e sem vocabulário gauchesco, homenagens a profissões ou cidades, amores conquistados e perdidos, de inúmeros ritmos.

Uma espécie de “novidade”, gravada pela primeira vez no LP “Bate Bate Coração” e que se tornaria preferência incontestável do público, foi o “Desafio”¹¹¹. O “Desafio” era uma competição de trova entre Teixeirinha e Mary Terezinha, em tom cômico. Teixeirinha havia sido improvisador e trovador ao longo de toda sua trajetória como artista – em realidade, sua formação na trova havia se dado desde a infância, como mencionado anteriormente¹¹². Assim, ele criava as duas partes da música, Mary memorizava a sua, e, no palco, se enfrentavam como se a trova houvesse sido criada de improviso. Mary relembra os desafios como surgidos a partir de uma brincadeira.

fundamentadas no seu papel enquanto mantenedor de tradições. De qualquer forma, a Jovem Guarda aparece enquanto um elemento relevante para um bom número desses fãs, que além de Teixeirinha também citam outras duplas ou artistas regionais como seus preferidos. Em apenas uma das cartas entre as 2000 lidas – que justamente, critica Teixeirinha, é feita uma defesa da “boa música” brasileira.

¹¹¹ Desafio (Teixeirinha) Gravação de Teixeirinha. LP “Bate Bate Coração”, Gravadora Chantecler, 1965. **Faixa 8** do CD em anexo.

¹¹² A habilidade de improviso de Teixeirinha sempre foi uma das qualidades mais valorizadas pelos seus fãs. Um registro curioso de seu talento para fazer versos na hora é esta gravação, infelizmente de baixa qualidade, em que Teixeirinha aproveita os minutos finais de uma fita para homenagear o Maestro Poli, seu arranjador na gravadora Chantecler. No entanto, a fita demora para terminar, e Teixeirinha “segura” a rima até o final. **Faixa 9** do CD.

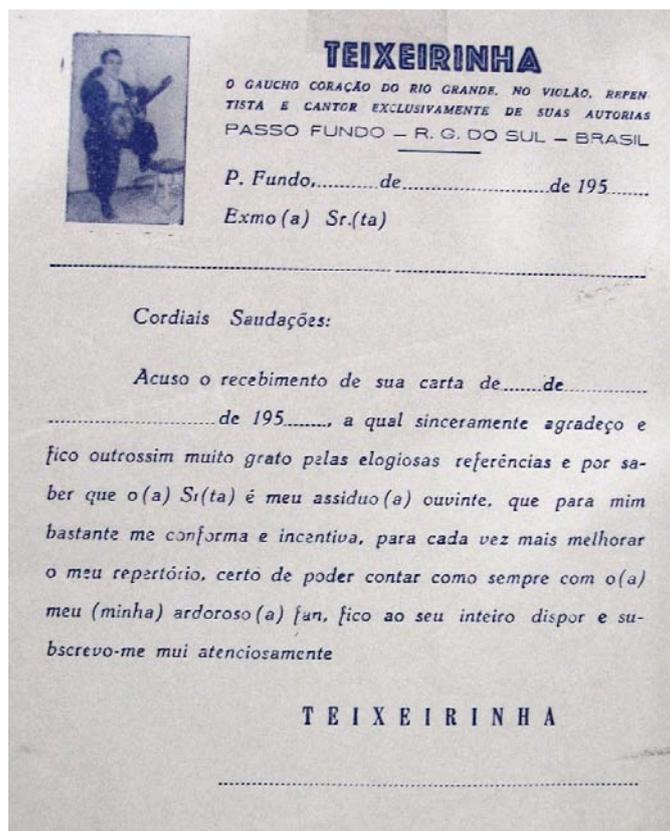
“Um dia nós estávamos viajando, e foi um dos primeiros desafios, acho que “Desafio pra Valer”, ele (no carro, cantando), “tu é a Mary Terezinha que da fronteira surgiu” e eu até brincando no carro, (falei) “que da fronteira surgiu...” brincando, que eu não sou trovadora, não sou repentista. Então eu comecei a fazer, respondendo pra ele como ele fazia. E ele olhou pra mim, eu olhei pra ele, e ele disse, “tu sabe que isso aí dá uma coisa boa?” Aí ele disse, “eu vou fazer”. “Então faz o desafio pra nós”. E era uma briga entre os dois, o povo gostava, aquela rixa danada! E foi por aí que começou tudo... Aí veio desafio pra filme de futebol, um agredindo o outro... me chamava de perna de saracura, eu chamava ele de petiço, de nanico... Eu disse pra ele que ele fizesse um buraco pra me beijar ou então subisse num banquinho. Porque ele tinha 1.64m, e eu tenho 1.70m. Então ele era bem mais baixinho. E quanto mais ele levantava o salto do sapato, que ele costumava usar plataforma, mais eu levantava o meu! (Risos).” (Mary Terezinha, entrevista a Francisco Cougo, 2009).

Não foram só os desafios, no entanto, os responsáveis pela continuação do sucesso de Teixeira na aquele momento. Animados pelas suas vendas e popularidade contínuas, os produtores da Leopoldisom – uma companhia de cinema baseada no Rio Grande do Sul, especializada em documentários cinematográficos – acabou convidando Teixeira para fazer um filme, chamado “Coração de Luto”, baseado na sua história de vida. O filme foi gravado durante quase um ano, em locações próximas a Porto Alegre, e gerou imensa expectativa, tanto entre os fãs de Teixeira, quanto entre o público em geral, já que a imprensa gaúcha passou a criar a expectativa de que o filme inauguraria uma espécie de pólo de produção cinematográfica no Sul do país¹¹³. De repente, Teixeira passa a ser uma figura constante nas páginas dos jornais locais, quase sempre de forma muito positiva. É o momento que considero o “auge” dessa primeira fase de sua carreira, que chamo de “Pioneiro Gaúcho”.

Escolho esse momento de sua trajetória para encerrar este capítulo. A partir de sua inserção no fazer cinematográfico, Teixeira se torna mais “presente” – mais visível, talvez, na sua relação com os seus fãs, que, na sua imensa maioria, até então, só conheciam sua voz através do rádio. É justamente as peculiaridades dessa relação que pretendo explorar no próximo capítulo, para no seguinte, retomar a trajetória de Teixeira depois desse marcante ano de 1966.

¹¹³ Não é objetivo deste trabalho tratar especificamente de cada produção cinematográfica de Teixeira. Uma visão a partir do ponto de vista da crítica sobre seus filmes foi feita por Rossini, em “Teixeira e o cinema gaúcho”. Trago uma visão diferente, baseada nas cartas dos fãs, no próximo capítulo.

Capítulo 3 – O Domínio dos Fãs



Um hábito constante de Teixeirainha na sua relação com os fãs, a carta-resposta, já se fazia presente na sua carreira antes mesmo de se tornar um artista de sucesso. Este modelo, dos anos 50, quando o artista ainda residia em Passo Fundo, indica que a troca com os fãs – talvez um dos segredos da longevidade de sua carreira – sempre se fez presente.

“Porque o artista não se pertence. O artista pertence aos fãs, pertence às fãs, pertence a tudo que faz parte dele. E ele convive menos com a família e mais com o público”.

Teixeirinha – Especial Teixeirainha – RBS TV, 05/12/1985

De fã para fã

Como relatei anteriormente, foi meu encontro progressivo com os fãs de Teixeira que provocou grande parte das mudanças de eixo da pesquisa ao longo do tempo. São os fãs os responsáveis pelas manifestações no Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre e junto à estátua de Teixeira em Passo Fundo; são eles, também, os principais destinatários das iniciativas da Fundação Vitor Mateus Teixeira, como o Projeto Teixeira Memória Nacional; são os maiores consumidores da obra e da imagem do artista; seus principais “agentes divulgadores” na atualidade, e (talvez o mais importante) – através de sua *agency* possuem um papel fundamental na manutenção e construção de discursos acerca de Teixeira e da sua imagem.

Minha relação com Teixeira nunca foi de fã. Conforme mencionei na Introdução, ele nunca fez parte das minhas preferências musicais (ou cinematográficas) ou das de meus familiares. Meus gostos e referências são construídos com base em estilos muito diferentes do dele. Talvez por isso, no início da pesquisa foi muito difícil para mim começar a escutá-lo. O estranhamento era muito grande. Eram poucas as músicas – que me faziam querer escutá-lo por prazer¹¹⁴. E assim, para mim, que não compartilhava o apreço pela sua música (e não havia crescido escutando sua voz no rádio todas as manhãs, como muitos informantes que vim a conhecer), era muito difícil entender o amor dos fãs por ele.

Mas, se eu não partilhava o objeto de adoração com os fãs de Teixeira, eu partilhava em algum grau da experiência de “ser fã”. Assim, só consegui compreender (e relativizar) esse afeto sentido pelos fãs de Teixeira quando percebi o quanto ele era idêntico ao que eu sentia pelos artistas com os quais eu me identificava como fã. A descrição dos sentimentos dos fãs de Teixeira quando no show dele, quando se aproximavam dele, quando ouviam uma música dele – eu conhecia muito bem aqueles sentimentos, mas em relação aos meus “ídolos”, para os quais eu era capaz de fazer qualquer coisa, assim como aqueles fãs que ficavam ali no cemitério ou escreviam as cartas que li. Foi a intimidade com o tipo de sentimento – talvez o que se pudesse chamar de “entendimento emocional” – muito mais do que uma compreensão analítica, que me fez ver o quanto a devoção dos fãs de Teixeira era algo *familiar*,

¹¹⁴ Isso se modificou ao longo do tempo, e passei a realmente apreciar várias de suas músicas, como “Tordilho Negro” e “Velho Casarão”, por exemplo.

parecido com o que eu vivia, e ao mesmo tempo *exótico* – porque se tratava não só de um artista já falecido, mas de um artista popular usualmente associado com a tradição gaúcha e com uma massa de fãs que aparentemente extrapolava os fatores regional, geracional, de classe, e até mesmo linguístico.

Hills (2002) propõe uma distinção interessante entre o que ele chama de “acadêmico-fã” e o “fã-acadêmico”. O acadêmico-fã seria aquele que, de dentro da academia, se dedica a projetos de pesquisa que convergem com suas paixões pessoais, admitindo esse fator – geralmente considerado como indo de encontro à “neutralidade” da subjetividade acadêmica. O próprio Hills se identifica dessa forma. O fã-acadêmico é aquele que, não pertencendo à academia, sabe tanto sobre seu objeto de devoção (às vezes até mais do que o acadêmico-fã) que é capaz de construir análises e teorias de alto grau intelectual relativas a este, mas a quem falta tanto o jargão da academia quanto a “autoridade política” dos que estão dentro dela. São identidades liminares, no entanto, passíveis de transgressão e até mesmo de fusão dentro de um mesmo ator social¹¹⁵. Assim, embora eu partilhe da experiência de “ser fã”, não investigo meu próprio objeto de afeto, e, bem ao contrário, considero a diferença e peculiaridade do universo simbólico de Teixeira e sua obra os grandes motivadores, para mim, de uma abordagem acadêmica antropológica.

Neste capítulo, proponho um olhar mais aproximado sobre os fãs de Teixeira no passado. Na primeira parte, traço um panorama atual da área de “Estudos de Fãs” (Fan Studies), um campo temático pouco explorado no Brasil até o presente momento mas que tem ganhado importância crescente nos Estados Unidos e na Inglaterra, e que, reunindo contribuições teóricas das áreas dos Estudos Culturais, das Ciências da Comunicação e das Ciências Sociais em geral, coloca em foco um componente bastante visível da vida moderna – a conexão (afetiva/ consumista/ militante/ lúdica) entre indivíduos ou grupos a determinados “objetos” (sejam estes filmes, programas de TV, esportes, livros, cantores, atores, etc.) da cultura popular.

Na segunda parte, através de uma análise da correspondência de fãs de Teixeira, escrita entre os anos 1961 e 1989, mostro alguns aspectos da relação do ídolo com os fãs. O artista que estas cartas deixam antever, e cuja imagem ajudam a construir, apresenta diversas facetas. Teixeira ora é visto como uma espécie de “pai”, a quem se pede ajuda e afeto, ou como um “mediador”, capaz de resolver situações e problemas que ninguém mais consegue; ora é tratado com intimidade e

¹¹⁵ Ao longo da pesquisa me deparei com inúmeros fãs-acadêmicos, verdadeiras “enciclopédias” sobre a vida e obra de Teixeira, como Adolar e Adão, já citados no capítulo anterior. Chico Cougo, foi um fã-acadêmico, uma das minhas primeiras fontes de músicas, imagens e informações variadas a respeito de Teixeira que acabou se transformando em um acadêmico-fã, tendo escrito uma dissertação de mestrado em História sobre o artista, já mencionada inúmeras vezes anteriormente (Cougo, 2010).

familiaridade: um *superstar* “do povo” a quem se podia convidar, ser cerimônia para chegar em casa e tomar um cafezinho, ou mesmo “posar” quando estivesse de passagem pela cidade.

Além disso, através de uma comparação entre o que a crítica cinematográfica publicava sobre os filmes de Teixeira na época de seus lançamentos e a avaliação dos fãs sobre os mesmos, também expressas nas cartas, procuro mostrar a grande discrepância entre o que o público do “cinema popular” esperava deste tipo de filme e a visão da crítica sobre como este “cinema popular” deveria ser. Isso revela não só a existência de diferentes concepções sobre o próprio conceito de popular, e sobre o que pode ou não ser merecedor desse rótulo, mas os próprios processos de construção de determinadas tradições culturais e as tensões envolvidas nestes. Como as críticas deixam claro, Teixeira era “massificado” demais para entrar na categoria do popular “bom” - este sim, ligado a valores autênticos, a raízes. Ao repudiar estes filmes, acusando-os de toscos e melodramáticos, estes intelectuais também repudiavam a massa de fãs que os assistiam, associando estas pessoas com o produto cultural consumido.

Os processos de consagração ou invisibilização de determinados nomes da produção artística podem ser desnudados a partir do momento que se olha para outras versões, relatos e documentos – sendo possível perceber o quanto sua permanência na história oficial de uma determinada tradição artística é fruto do embate entre diferentes discursos e percepções, alguns dos quais com maior poder de circulação e convencimento que outros.

As diferenças presentes nestes dois tipos de discursos, as cartas e as críticas, tornam evidente a impossibilidade de se caracterizar o artista somente com base em um deles. No entanto, quando se constrói o perfil histórico de uma personalidade pública, qual o tipo de relato que se utiliza? Qual o tipo de relato “disponível”? Na maioria dos casos, o disponível, que escapa das armadilhas do tempo, é o “oficial” – registros da imprensa, documentos em cartórios, em arquivos documentais. Outras visões, opiniões e outros lados da história – principalmente oriundos das classes populares (onde também a oralidade talvez sejam mais fundamental na construção de memórias e narrativas do que a escrita) – acabam se perdendo. Este é um caso raro onde esse tipo de documento não se perdeu, revelando, muito mais do que o amor dos fãs por um ídolo, toda uma estrutura de sentimentos de um período histórico específico.

Assim, estas cartas são documentos importantíssimos no sentido de contar essa história “não-oficial”, e para demonstrar o tipo de relação que esses fãs – na sua

esmagadora maioria humildes, interioranos, suburbanos, trabalhadores, com pouca escolaridade – mantinham com um ídolo que se parecia muito com eles (e que também era de origem pobre, do interior, com pouca escolaridade). As emoções e todos os sentimentos que são colocados nas cartas, além de desvendar facetas desta relação, são reveladoras de todo um imaginário de uma época, vindo de camadas sociais que geralmente não tem muita voz nem registros históricos próprios.

“Fãs” como objeto de estudo acadêmico

Embora estudar os fãs de um objeto determinado da cultura popular possa parecer uma futilidade em um panorama social como o brasileiro, crivado de desigualdades sociais, dilemas raciais e religiosos, violência, desastres ecológicos, corrupção, entre tantos outros assuntos “sérios” que são considerados como talvez mais merecedores do olhar crítico da antropologia, quero argumentar que o estudo de fãs e de suas expressões, práticas e redes é importante, sim, não só porque ser fã importa para as pessoas que são fãs, mas porque um olhar sobre estes elementos é capaz de revelar muitas outras coisas sobre a realidade social.

Os autores do campo do Fan Studies se utilizam do termo **fandom**, para o qual não há tradução direta em português. Soma de FAN, prefixo de *fanatic*, com o afixo DOM (no sentido de domínio, assim como nas palavras *kingdom* e *dukedom*), **fandom**¹¹⁶ poderia ser interpretado como o “domínio dos fãs”, no sentido das ações e práticas que lhes são típicas e do coletivo formado por estes. No texto, uso as expressões “ações dos fãs” e “práticas dos fãs” neste sentido, embora em alguns momentos prefira o termo no original.

De acordo com Hills (2002, p.xi), **fandom** não é uma “coisa” que possa ser tomada analiticamente em si só. Também não é algo que possa ser descrito de um só jeito, como algo único. É sempre performativa, como uma identidade que é reivindicada ou não. Reivindicar o status de “fã” pode, em certos contextos, fornecer um espaço cultural para tipos de conhecimento e conexão. Já na academia, por exemplo, a manifestação dessa identidade pode ser desvalorizada como um sinal de aprendizado inapropriado ou de engajamento acrítico com a mídia. Assim, fandom nunca é uma expressão neutra, ou um referente singular. Seu status e performance

¹¹⁶ Termo registrado pelo Dicionário Merriam-Webster desde 1903. Fonte: verbete “fandom” na Wikipedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Fandom> Último acesso em 28/04/2010.

mudam de acordo com o terreno cultural. Para Hills, ser fã continua sendo uma identidade “imprópria”, porque é a identidade cultural de alguém sendo comprometida com algo “trivial” ou “banal” como um filme, um programa de TV ou um cantor.

Segundo Gray *et al* (2007) existiram três grandes ondas de estudos sobre fãs nos últimos 20 anos. A primeira onda se inspirou principalmente nas obras de De Certeau¹¹⁷ e sua distinção entre as estratégias dos poderosos e as táticas dos fracos, colocando o campo da cultura popular como um local de lutas por poder. A ação dos fãs – a *fandom* – seria uma espécie de guerrilha dentro de um campo de batalha maior (GRAY *et al*, 2007, p.2). Assim, o estudo de fãs era visto como algo válido porque tratava de grupos estigmatizados na sociedade e estereotipados como “Outros”. Fãs eram, nesta visão, “... associados com os gostos culturais das formações subordinadas de pessoas, particularmente aqueles oprimidos por qualquer combinação de gênero, idade, classe e raça.” (FISKE, 1992, p.30)¹¹⁸. Para Jenson, existe uma questão predominante relacionada a classe, que valorizaria hábitos “exóticos” das camadas altas e depreciaria os mesmos comportamentos quando vindos de camadas populares.

“Aparentemente, se o objeto de desejo é popular nas classes baixas e médias, relativamente barato e amplamente disponível, trata-se de fandom (ou de um hobby inofensivo); se é popular com os ricos e de alta educação, caro e raro, trata-se de uma preferência, interesse ou ‘expertise’.” (JENSON, 1992, p.19).

Estes primeiros estudos não foram capazes de desconstruir os fãs como Outros, reforçando uma oposição de seu comportamento com a normalidade. No entanto, este comportamento deixa de ser visto como patológico para estes autores, e passa a ser valorizado positivamente como criativo e produtivo.

O foco dessas primeiras pesquisas foi, na sua imensa maioria, sobre casos “extremos”, manifestações maiores de alteridade, como convenções de fãs (como a dos fãs do seriado televisivo Star Trek) campanhas para escrever cartas, criação de fanzines e *fan-fiction*¹¹⁹ baseados no objeto de culto, deixando de fora o fã que simplesmente

¹¹⁷ Principalmente “A Invenção do Cotidiano” (1994).

¹¹⁸ Embora essa visão não seja mais a predominante dentro do campo de estudos, é ela que talvez ainda predomina de uma forma mais geral na sociedade, no senso comum. Fãs usualmente são retratados nos meios de comunicação como fanáticos, esquisitos, estranhos e incompreensíveis – como Outros, em suma.

¹¹⁹ Fan-fiction são obras literárias escritas por fãs no qual “utilizam” seu objeto de admiração. Existem inúmeros fan-fiction de Harry Potter na Internet, por exemplo, que detalham a história do bruxinho, elaboram determinados episódios contados rapidamente nos livros “oficiais”, ou inventam novas aventuras para o personagem, totalmente diversas daquelas imaginadas pela autora da obra original.

gosta de algo, o qual acompanha “religiosamente”, mas que não se envolve em outras atividades que dizem respeito a este objeto.

No entanto, segundo Gray *et al* (2007) ao longo das últimas décadas, o reconhecimento e a avaliação pública sobre as práticas de fãs mudaram profundamente. De “*Outros*”, fanáticos, patológicos e ridicularizados, os fãs passaram a ser vistos como consumidores dedicados e especializados pela indústria cultural, que passou a criar estratégias e produtos para agradá-los. Ao mesmo tempo, celebridades passaram a divulgar suas próprias preferências e afiliações, em um movimento de conexão com o consumidor comum.

Se a condição de “ser fã” deixou de ser vista negativamente, o foco dos estudos passou a ser sobre a natureza do objeto de fandom. As preferências de uma pessoa comunicam muito sobre ela, e assim, a atenção voltou-se para o objeto, as práticas envolvidas em seu “culto”, e o que isso revela sobre o próprio fã. A segunda onda de pesquisas sobre fãs, baseada principalmente na sociologia de Bourdieu, destacou

“... a replicação de hierarquias sociais e culturais dentro das culturas e subculturas de fãs, assim como a escolha de objetos de fã e as práticas de consumo de fã são estruturadas através do nosso habitus como mais um reflexo e manifestação de nosso capital social, cultural e econômico.”
(GREY, 2007, p.6)

Estes estudos continuam tratando de questões de poder, desigualdade e discriminação, mas, ao contrário dos estudos da primeira onda, que viam as ações do fãs como formas de empoderamento, estes passam a considerar as comunidades interpretativas de fãs (assim como os atos individuais de consumo da parte destes) como mergulhadas inexoravelmente no *status quo*. Assim, as hierarquias de gosto entre os fãs, por exemplo, são relacionadas com desigualdades sociais mais amplas (a exemplo do que Bourdieu propõe em “*A Distinção*” [2007]).

Ao invés de serem vistos como agentes criativos e produtivos se manifestando contra as hierarquias sociais, os fãs passaram a ser vistos como agentes mantenedores dos sistemas de classificação social e das hierarquias existentes. Dentro destas preocupações de nível macro, pouca ênfase foi dada aos estudos sobre as motivações e prazeres individuais dos fãs.

A terceira onda de estudos, da qual fazem parte os trabalhos contemporâneos, baseou-se, conceitual e teoricamente, tanto nas contribuições da primeira quanto da segunda geração. Sua diferença em relação a ambas se dá, principalmente, em termos empíricos. As duas primeiras gerações se focaram em grupos, subculturas –

“comunidades interpretativas”, em suma – o que já não faz mais muito sentido na medida em que ser um fã tem se tornado, cada vez mais, um modo comum de consumo cultural, e estes modelos fechados, na maioria das vezes não se encaixam na auto-descrição e nas experiências de pessoas que se descrevem como fãs na contemporaneidade.

As mudanças tecnológicas, principalmente, fizeram com que aumentasse enormemente a penetração do consumo relacionado a *fandom* na vida cotidiana. Assim, os grupos estudados pelas duas primeiras ondas passam a ser apenas uma ponta de um grande espectro de práticas de fãs. O escopo analítico teve de ser ampliado para dar conta de uma ampla gama de audiências, refletindo o crescimento do valor cultural das práticas de fãs.

Esta mudança empírica gerou uma grande diversidade conceitual, teórica e metodológica dentro do campo de estudos. Trabalhos variam desde um nível mais micro, como a análise do prazer pessoal dos fãs e de sua relação com o objeto de devoção (e as inter-relações psicanalíticas derivadas dessas interpretações), até um nível macro, relacionando as leituras, gostos e práticas dos fãs a estruturas sociais mais amplas – mas indo além dos âmbitos de hegemonia e de classe para relacioná-las com as transformações econômicas, sociais e culturais do nosso tempo (principalmente na dialética entre o global e o local) e com a ascensão do espetáculo e performance no consumo dos fãs.

Segundo Gray *et al*, “... *fandom* emergiu como um aspecto mais integral do que nunca da vida no capitalismo global, e uma interface importante entre as micro e macro forças dominantes do nosso tempo” (2007, p.9). Longe de ser um fenômeno trans-histórico, as práticas de fãs emergem nos estudos históricos como uma prática cultural ligada a formas específicas de organização social e cultural. Assim, através da investigação das ações dos fãs como uma parte da tessitura do cotidiano, os estudos recentes pretendem capturar *insights* fundamentais sobre a vida moderna.

A importância destes estudos, portanto, não reside só no fato de que os objetos de *fandom* importam para os fãs, mas porque

“... estudar as audiências de fãs nos permite explorar alguns dos mecanismos-chave através dos quais nós interagimos com o mundo mediado no coração das nossas realidades e identidades sociais, políticas e culturais”. (*Idem*, p.10).

Um exemplo destes estudos da tendência contemporânea que, ao mesmo tempo que trata de *fandom* antes da própria palavra *fandom* existir, estabelece importantes

pontos de reflexão entre as práticas de fãs no presente e no passado, é o artigo de Cavicchi (2007) sobre apreciadores de música do século XIX.

Cavicchi trata da primeira geração norte-americana a formar suas experiências musicais com empreendimentos comerciais de entretenimento, tais como concertos, teatro, e exposições públicas. Através da análise de cartas e diários, ele demonstra como as práticas desta primeira geração de amantes da música estabeleceu uma espécie de modelo para o consumo cultural, que seria adotado e estendido, no século XX, pela cultura de massas, e principalmente pelo que posteriormente veio a se denominar de “fãs”.

Muitas das ações através das quais os fãs modernos criam um envolvimento afetivo com a cultura popular – como as comunidades da Internet e as discussões que elas geram, a peregrinação a locais relacionados com seus ídolos, as coleções, etc., tem paralelos com o que os amantes da música no século XIX faziam. Ao contrário das pessoas normais, para as quais o concerto terminava e era esquecido, aqueles tentavam estender ao máximo esta experiência (numa época pré-fonógrafo): tocando suas peças favoritas em casa, colecionando partituras, descrevendo meticulosamente nos seus diários as suas experiências como ouvintes, tentando ver as estrelas da música na rua, etc.

Para o autor,

“... as premissas básicas associadas com *fandom* – conexão idealizada com a estrela, um forte sentimento de memória e nostalgia, o uso da coleção para desenvolver uma idéia de *self*, por exemplo – precedem o desenvolvimento das tecnologias eletrônicas de 'comunicação de massa'” (*Idem*, p.236).

Assim como muitos fãs na atualidade, os amantes da música nos Estados Unidos do século XIX eram vistos com desconfiança e desdém, principalmente pela classe média em ascensão (apesar da maioria fazer parte dela), que chegou a propôr um “disciplinamento da audiência” para adequá-los (*idem*, p. 246); além de serem, muitas vezes, diagnosticados como portadores de uma doença (a “musicomania” – que chegou, durante um tempo, a ser uma patologia registrada nos livros de medicina).

A área de estudos de fãs não conta com muitos trabalhos no Brasil. O principal deles é o livro de Maria Claudia Coelho, originário de sua tese de doutorado em sociologia, intitulado “A Experiência da Fama” (1999). Nesta pesquisa, Coelho examina a relação entre fãs e atores de novela da Rede Globo, principalmente através de análise da correspondência dos fãs.

A autora analisa a tensão entre o desejo de singularidade de cada fã e a idéia de massificação expressa nas suas mensagens – exemplificada, principalmente no uso da

categoria “fã número 1” e no conteúdo romântico das cartas, que, ao colocar o sentimento do fã como amor, e não como devoção do tipo carismática, tenta escapar do estigma negativo comumente atribuído a própria condição de fã. A fama enquanto experiência é analisada a partir de entrevistas com atores e atrizes, e categorizada como um tipo de relação de dependência entre o fã e o ídolo.

Vários elementos presentes nas cartas analisadas por Coelho se repetem nas cartas enviadas a Teixeira, como a tentativa de estabelecer uma relação de reciprocidade; estratégias de distinção para se destacar perante outros fãs; o uso da auto-definição de “Fã Número 1”.

Em um artigo de 2005 que retoma alguns dos dados trabalhados no livro, questionando a validade do uso de modelos teóricos “ocidentais” para a realidade brasileira, Coelho cita algumas obras recentes que tratam da questão da fama no Brasil. Na sua maioria, tratam-se de estudos de casos sobre a construção da imagem pública de determinadas celebridades. Os artigos de Helal e Coelho (1996), Guedes (1995) e Helal e Murad (1995) tratam sobre jogadores de futebol. Entre as teses e dissertações, Dantas Pinto (2005) realizou uma comparação sobre o lugar na morte nas biografias de roqueiros famosos (Kurt Cobain e Renato Russo); Coralís (2004) tratou da idolatria a cantora pop Madonna por um fã-clube virtual brasileiro através de um olhar antropológico; e Teixeira (2004) realizou uma etnografia sobre os fãs do músico Raul Seixas.

Outra referência importante é o trabalho de Ferreira (1997) “Trabalhadores do Brasil – o imaginário popular”, no qual, através da análise de cartas enviadas do presidente Getúlio Vargas, interpretadas como “valiosos artefatos culturais”, é possível desvendar um amplo repertório de idéias populares e respeito do “Pai dos Pobres”. Longe de serem apenas imagens ou discursos vazios, o conjunto de experiências ao redor do “mito” Vargas realmente alterou a vida dos trabalhadores, que muitas vezes se utilizavam do próprio discurso da propaganda do regime para pedir coisas a Getúlio.

Em realidade, ao se levar em consideração o número de personalidades com o status de “ídolo”, seja no Brasil atual ou no passado, percebe-se que os trabalhos existentes não dão conta de um panorama bastante diverso e com inúmeras peculiaridades, fruto da forma como se deu o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país ao longo do século XX. Os ídolos do povo em cada momento histórico revelam muito sobre o próprio povo – seus valores, aspirações, seus modelos, suas crenças. A possibilidade de acessar características desse relacionamento é, portanto, uma maneira de desvendar aspectos desse próprio imaginário.

Escrevendo para o ídolo

No final dos anos 1950, época do início da carreira de Teixeira, com a ascensão da indústria cultural no Brasil e o início do desenvolvimento de uma “cultura de massas”, vários estilos lutavam por supremacia no campo musical-fonográfico e tinha início uma diversificação de produtos culturais feitos para determinadas faixas de público.

Teixeira soube lidar com essa transformação que ocorria no campo musical brasileiro escolhendo seu público e produzindo na medida do gosto e expectativas deste. Não se tratava de tentar agradar a todos, mas de conquistar a fidelidade de um determinado segmento – um público que muito se identificava com sua origem, trajetória, e sua sonoridade¹²⁰. Assim, ele manteve-se à margem da gigantesca briga da Jovem Guarda com a MPB – que era travada, mais do que em qualquer outra instância, no meio jornalístico, que na maioria das vezes ignorava nomes da música regional – vendendo mais do que os cantores de ambos os estilos (com a única exceção de Roberto Carlos) nas cidades do interior do Brasil, longe dos centros onde a polêmica se dava.

Além de saber para quem sua produção se dirigia, Teixeira conseguia uma identificação direta do público ao tratar nas suas músicas de assuntos que aconteciam naquele tempo, usando a própria sociedade como matéria-prima para as canções. Ele funcionava como uma espécie de cronista de época em muitas de suas músicas, transformando em rimas eventos trágicos ou importantes (como a morte de Carmen Miranda, a escolha da gaúcha Yeda Maria Vargas para Miss Brasil em 1963, o incêndio do circo em Niterói que matou centenas de pessoas), assim, realizando uma espécie de “tradução” desses eventos para uma linguagem popular; descrevendo a rotina e o cotidiano de determinadas categorias profissionais, descrevendo e homenageando lugares, personagens e pessoas.

Teixeira valorizava muito seus fãs, saudando-os carinhosamente nos seus shows (muitas vezes improvisando sobre a cidade onde estava se apresentando, ou sobre a hospitalidade do povo local), dirigindo-se a eles com carinho nos seus programas de rádio ou em suas aparições na televisão, produzindo brindes e

¹²⁰ **Faixa 10** do CD. O trecho da fita-demo em que o artista dá instruções ao maestro que compunha seus arranjos demonstra isso muito claramente: Teixeira pede que seja feito algo bem “simplezinho”, do jeito que o *povão* gosta, “que isso vende”.

lembranças especialmente para eles, e principalmente, fazendo questão de que todas as cartas fossem respondidas. Esses gestos de consideração e afeto para com as pessoas que iam nos seus shows, compravam seus discos e os produtos que anunciava em seu programa, garantiam-lhe um sucesso crescente.



Todas as cartas dos fãs são arquivadas carinhosamente. Duas dedicadas secretárias não deixam de respondê-las, cumprindo determinação expressa do ídolo.

Teixeirinha junto a “parede de cartas” armazenadas em seu escritório. A foto e a legenda são reproduzidas da revista em quadrinhos Coração de Luto, que conta a história de sua infância, lançada em 1977. No final da revista, um seção de fotos mostrava Teixeira na intimidade, em sua casa, no seu escritório, e aos fãs era lembrada a importância dada as suas cartas.

O principal canal de comunicação entre Teixeira e seus fãs, ao longo de praticamente toda sua carreira, desde o início dos anos 60 ao início dos anos 80, foi seu programa diário no rádio. O programa era quase que inteiramente baseado nas cartas recebidas dos fãs.

Em uma manhã da semana, Teixeira e Mary Terezinha gravavam os programas da semana inteira. A gravação consistia na leitura de um roteiro previamente escrito, baseado nas cartas dos fãs, provavelmente escrito pela produtora dos programas – durante quase toda a carreira de Teixeira, a Person Publicidade¹²¹. O programa “Teixeirinha Comanda o Espetáculo”, patrocínio exclusivo das Pilhas Eveready para a Rádio Nacional de São Paulo, tinha cerca de meia hora diária de duração (das 06:00 as 06:25 da manhã) – mas era gravado em cerca de três minutos pelos experientes radialistas. Estes três minutos são um pequeno exemplo de todas as dinâmicas envolvidas nesse tipo de programa – a repetição do patrocinador, os fãs pedindo homenagem, mandando recados, agradecendo respostas e um momento para “humorismo”. Por ser um programa curto, não havia muito tempo para improviso¹²².

¹²¹ Não foi possível descobrir quem escolhia as cartas para serem lidas no programa. Imagino que fossem as próprias secretárias encarregadas de lidar com a correspondência.

¹²² Gravação original do programa “Teixeirinha Comanda o Espetáculo”, na Rádio Nacional. **Faixa 11** do CD em anexo.

Em seus programas locais, na rádio Farroupilha ou na rádio Gaúcha, Teixeira chegou em alguns momentos a ter duas horas diárias – das 5:30 as 7:30 da manhã, o horário mais caro do rádio no estado. Com mais tempo, o artista podia receber convidados (principalmente no programa “Teixeirinha Comanda o Espetáculo”, que ia ao ar aos domingos a noite, e no qual Teixeira tocava músicas de outros artistas) e ter mais liberdade para não seguir o script.



Teixeirinha e Mary Terezinha na gravação de um programa na Rádio Gaúcha.

Documentos do final dos anos 50 – como o formulário-resposta para os fãs que ilustra a folha de rosto deste capítulo – mostram que Teixeira já investia em uma relação forte com os fãs mesmo antes de ter conquistado o sucesso com “Coração de Luto”. Em vários depoimentos ele afirma ter sido o “campeão de correspondência” em determinada rádio, ainda no período de sua vida mambembe quando percorria inúmeras emissoras do interior do Rio Grande do Sul em contratos temporários. Estas cartas mais antigas, infelizmente, não foram preservadas.

Atualmente, restam cerca de 30 mil cartas, na sua grande maioria escritas entre 1965 e 1985, armazenadas pela família Teixeira na sua casa no bairro da Glória, em Porto Alegre. Deste montante, tive a chance de ler 2000, e dar início a um processo de catalogação, separando-as por data, temática e local de origem.

Embora não seja possível considerar essa amostra de 2000 cartas como uma representação estatística fiel do montante total – até porque, devido a forma como as cartas estão armazenadas, em pequenos pacotes amarrados, torna-se difícil fazer estimativas, sendo esse número de 30 mil baseado no volume do montante já examinado – uma análise de três aspectos principais é capaz de revelar bastante coisas a respeito do público do artista.

O primeiro destes aspectos é a questão temporal. Foram analisadas cartas enviadas entre 1961 e 1989, sendo sua maioria entre os anos de 1965 e 1983. Alguns anos contam com poucos exemplares (como 76, com apenas 4 cartas), enquanto outros contam com grandes quantidades de cartas de um tipo específico (participando de uma promoção promovida pelo artista, por exemplo, em 1983, com 304 cartas) – o que pode ser explicado pelo fato das cartas terem sido empacotadas a partir de suas localizações originais, provavelmente em caixas, onde haviam sido depositadas ano após ano. A amostra que a tive acesso foi, portanto, em sua maioria, de cartas mais recentes. Mesmo assim, identifiquei os anos de 1968 a 1970 como uma espécie de “pico de popularidade” do artista. Não só pela quantidade de cartas – que, como é possível de se verificar na tabela abaixo, segue sempre alta nestes três anos, como em relação ao próprio conteúdo destas – ao invés de se tratar da participação em sorteios ou promoções, eram cartas mais “pessoais” para o artista, elogiando-o ou fazendo pedidos musicais no seu programa.

Ano	No. Cartas
1961	1
1965	64
1966	110
1967	18
1968	103
1969	171
1970	329
1971	52
1972	82
1973	123
1974	115
1975	68

1976	4
1977	96
1978	74
1979	7
1980	61
1981	30
1982	10
1983	304
1984	21
1985	2
1986	34
1988	26
1989	8
sem data	87
Total	2000

As cartas remetidas após 1985 eram enviadas a Dona Zoraida no endereço da Glória, nos anos 88 e 89, aos programas de rádio de Betha Teixeira ou Adão Barbosa dedicados a homenagear a obra de Teixeira.

Em relação ao local de origem das cartas, o Rio Grande do Sul sempre se manteve predominante, seguido dos estados de Santa Catarina e Paraná. Mesmo assim, dentre as cartas pesquisadas foi possível encontrar inúmeras de lugares distantes, como Acre, Amazonas, estados do Nordeste, Portugal, Argentina, Uruguai, e de brasileiros morando em países mais distantes, como Alemanha, Suíça, e Estados Unidos. Teixeira tinha um arquivo “especial” para estas cartas “especiais”, que, assim, não entraram nesta amostragem. O que ela demonstra no entanto, é que, embora ele fosse mais popular, sim, na região Sul do Brasil, era conhecido e reverenciado no país inteiro, principalmente nos períodos em que seu programa era transmitido por rádios da região Sudeste.

Origem	No. Cartas
Amazonas	1
Argentina	6
Bahia	2
Ceará	5
Distrito Federal	16
enviadas por Teixeira	8
Espírito Santo	2
Goiás	3
Mato Grosso	7
Mato Grosso do Sul	6
Minas Gerais	33
Pará	1
Paraíba	1
Paraná	124
Pernambuco	2
Piauí	2
Rio de Janeiro	12
Rio Grande do Sul	1517
Rondônia	3
Santa Catarina	128
São Paulo	73
sem local de origem	45
Sergipe	1
Uruguai	2
Total	2000

A principal contribuição das cartas para a pesquisa, no entanto, foi no que diz respeito à variedade de temáticas abordadas. Embora algumas cartas fossem simples e direto ao assunto, pedindo coisas ao cantor ou manifestando sentimentos em relação a

ele, outras se estendiam por laudas e laudas, narrando histórias de vida, descrevendo rotinas e revelando rostos dessa multidão de fãs. Para esse efeito quantitativo, contabilizei a temática ou motivo principal da carta, já que várias poderiam se enquadrar em inúmeras categorias ao mesmo tempo.

Conteúdo	No. Cartas
Agradecimento	40
Ajuda financeira, presente, emprego	110
Assuntos da empresa	3
Busca por desaparecidos	35
Cartas a outras pessoas	32
Comentários sobre obras/programas	25
Convite a Teixeira	12
Declaração de amor/fã/apoio/preocupação/reza	39
Elogios, cumprimentos, desejos de sucesso	95
Envelopes vazios	43
Enviadas por Teixeira	8
Felicitações em datas	26
História de vida	21
Ilegível ou não relacionada a Teixeira (correntes, etc.)	9
Música, homenagem, foto, poster, livrinho, brindes	1095
Oferecimento de músicas/idéias	18
Pedidos de conselho, mediação, conhecer pessoalmente, etc.	62
Pedidos de letras de músicas	17
Perguntas a Teixeira	21
Pesar pela morte	14
Recado a familiar/amigo	118
Reclamações/críticas	9
Resposta charada/promoção	148
Total	2000

Mais de metade das cartas tinha como propósito participar do programa de rádio, fazendo um pedido musical ou uma homenagem para alguma pessoa querida, e pedindo que Teixeira enviasse algo – foto, autógrafa, um pequeno brinde. A maioria destas cartas recebia resposta, o formulário-padrão periodicamente renovado. Embora não fosse possível atender a todas as cartas que chegavam pelo programa de rádio (até porque, no início dos anos 70, estimava-se que Teixeira recebia cerca de 10 mil cartas por mês), elas acabam tendo esse retorno “particular”, o que muitas vezes ensejava uma outra réplica, de agradecimento pelo retorno, e a manutenção constante da relação com o artista.

Não foi possível fazer um cruzamento de dados usando das variáveis lugar, ano e temática, embora seja um procedimento realizável e que certamente traria revelações interessantes sobre mudanças na relação dos fãs com Teixeira ao longo do tempo e dependendo do lugar onde se encontravam. Outra questão para a qual as cartas fornecem pistas interessantes diz respeito a origem étnica do público de Teixeira. O próprio Teixeira tinha uma origem étnica típica do estado do Rio Grande do Sul, a mistura de ascendência alemã (por parte da mãe, Ledurina Matheus), com portuguesa (por parte do pai, Saturnino Teixeira). Seus fãs não fugiam muito a regra – a imensa maioria trazia sobrenomes alemães, lusos e italianos, ou combinações entre estas três origens. Algumas cartas são exemplares em mostrar os “sotaques” desses fãs, grafando as palavras da mesma forma como possivelmente as pronunciavam¹²³.

Se de forma geral as cartas tratavam nos tópicos enumerados na tabela acima, eles não dão conta das particularidades e das formas como eles eram expressos. As declarações de amor, admiração e elogios podiam conter a revelação de que se amava Teixeira e se detestava o iê-iê-iê; de que todos os dias se acordava alegre por escutar o programa; de que se chora ouvindo Teixeira e Mary Terezinha; de que era motivo de felicidade saber que Flávio Cavalcanti, arqui-inimigo de Teixeira, havia apanhado de um artista; de que o programa é como ir a missa, é sagrado; que as músicas fazem com que se lembre do pai ou do avô, já falecidos; de que se botou o nome de Marcelita numa terneira recém-nascida, por conta da música de Teixeira de mesmo nome; de que o papagaio acompanha a música de Teixeira quando ela toca no rádio; de que se quer morrer antes de Teixeira, porque seria impossível viver sem ele; e mesmo de que ele jamais vai morrer.

Entre os pedidos, variavam desde o desejo de saber onde seria possível comprar o xampu que Teixeira anunciava no programa; que Teixeira visitasse

¹²³ Cabe lembrar que muitas das colônias de imigrantes no Sul do Brasil preservam o idioma de origem até os dias de hoje.

um parente doente no hospital; que ele fosse batizar um filho; que ele conseguisse uma vaga no time do Grêmio para um aspirante a jogador; que ele intercedesse junto ao alto comando da Brigada Militar para que se conseguisse um emprego; que ele localizasse aquele gaúcho lindo do qual não se perguntou o nome, com o qual se dançou num baile na semana anterior; que ele desse o nome da remetente à personagem de Mary Terezinha no próximo filme; que ele encontrasse o filho único de uma mãe desesperada, que havia fugido com o parque de diversões anos antes.

Um olhar mais próximo sobre algumas destas cartas é capaz de revelar os detalhes e estratégias mobilizados pelos fãs para conseguir a atenção do ídolo e, quem sabe, ter sua carta lida no ar.

Neste segmento, trato dos três tipos principais de cartas: as *cartas-elogio*, em que o fã se declara como tal, expõe o seu afeto pelo artista e comenta determinados aspectos da sua obra; as *cartas-homenagem*, em que se oferece uma determinada música para um familiar, amigo, ou pessoa amada; e as *cartas-pedido*, em que algo é solicitado a Teixeira, desde bens materiais até o envio de recados a parentes distantes. Em muitas ocasiões, no entanto, uma mesma carta cumpre mais de uma destas funções, ou até mesmo todas elas.

Principalmente nas cartas-pedido, os fãs usam de todos os expedientes discursivos possíveis para comover o ídolo e se identificar com ele. O principal elemento a ser mobilizado é a emoção, e é nela que os fãs se baseiam para se fazer entender por Teixeira. Outra característica das cartas no geral é a extrema humildade. Algumas cartas passam a idéia de que meramente poder escrever para o ídolo já é uma dádiva, e que, assim, nada é esperado em retorno – de que na verdade as próprias cartas já eram um contra-dom, a “retribuição” dada ao artista pelas suas obras.

Entre as cartas-pedido, o elemento em comum são as narrativas trágicas, que tentam despertar pena: perdas numa enchente, filhos passando necessidades, infância difícil (como a do ídolo – este elemento comparativo é usado com frequência). Os pedidos variam desde fotos, gaitas, violões, um carro adaptado para deficiente, uma charrete, até material de construção, dinheiro emprestado, rádios, roupas e calçados usados¹²⁴. Não tenho idéia de até que ponto estes pedidos se realizavam. Os pedidos “pequenos”, como fotos ou lembranças do ídolo, eram certamente atendidos. Os que envolviam coisas maiores, no entanto, imagino que não. Teixeira era bastante

¹²⁴ Antônio A. Fagundes mencionou em entrevista que algumas cartas também continham pedidos “espirituais”, de graças e milagres a serem atendidas. Ou seja – alguns fãs tinham uma relação religiosa-devocional com ele quando ele ainda era vivo. Não encontrei nenhuma carta desse teor entre as 2000 lidas.

solicitado nesse sentido. O fato de ter se tornado o artista mais famoso do Rio Grande do Sul o fez também o mais assediado¹²⁵.

Pinto (1993) analisa a mesma dinâmica de pedidos em um programa de rádio popular de Porto Alegre no início da década de 1990. A autora caracteriza o esquema pedido-recebimento como jornalismo assistencialista, reforçando as relações clientelistas já presentes na sociedade brasileira, na qual problemas sociais são alçados à categoria de “tragédias pessoais”. Os necessitados que escreviam ou telefonavam para o programa jogavam com o próprio “capital de miserabilidade” – quanto mais trágica a história, mais chance dela ser lida no ar, e, conseqüentemente, ser “resolvida”. Embora o programa de Teixeira não tivesse esse caráter exclusivo e fosse, primordialmente, um canal de difusão da obra do artista, o fato de que pessoas estabeleciam esse tipo de relação com ele, esperando soluções para problemas (muitas vezes irresolvíveis) revela que sua figura era percebida sim como uma espécie de “pai” capaz de resolver situações¹²⁶.

Um exemplo comum de carta-pedido é de Adão Silveira, de Porto Xavier:

"Dia 25 de outubro de 1983

Oje peguei nacaneta para escrever para o ceor Techerinha e mando pedir para o tocar uma muzica de zafiu do grenal o ferece para o sogro e a sogra e o ceu pai e cua mãe e gorge. pidi uma gaita velha para o ceor que tudo fala que o ceor e um homen muito bom que eu morava na costa do oruguai e veio a ichete e levou a minha casa e a minha gaita que eu tinha ganho não tenho meio de comprar outra so muito pobre" (**Carta 3** no Anexo 1, p.367).

Numa outra carta-pedido, Maria Odete, de Porto Alegre, relata em detalhes as dificuldades financeiras de sua família, que mora numa vila sem água nem luz na zona norte da cidade, e pede ajuda a Teixeira, garantindo a ele que ninguém precisa

¹²⁵ Pela quantidade de coisas pedidas nas cartas, imagino que, mesmo se trabalhasse só para atender aos fãs, ele não daria conta. Outros indícios que me fazem pensar que Teixeira não conseguia atender a tudo o que seus fãs lhe pediam é o fato de não ter encontrado cartas de agradecimento por pedidos atendidos. Entre as 2000, encontrei apenas uma carta que agradecia um pedido previamente feito (de compra de roupas) e enviava uma nota fiscal como comprovação (ver **Carta 2** no Anexo 1, p.365/366). Imagino que, a quem atendia (e imagino que família e amigos teriam sempre prioridade) Teixeira pedia discricção, para que outros não solicitassem também. No porão da casa da Glória, encontrei uma placa que provavelmente ficava do lado de fora do escritório do artista na rua Andrade Neves, informando que ali era a sede da Teixeira Produções, onde só se tratavam de assuntos relacionados a gravações, filmagens e shows. Em várias declarações públicas Teixeira “reclama” desse tipo específico de assédio – colocando a péssima situação econômica do povo como sua causa principal. Por outro lado, tinha como compromisso a realização de dois shows beneficentes ao ano, e era reconhecido socialmente como uma pessoa solidária.

¹²⁶ Se poderia talvez pensar no programa de Teixeira como uma espécie de “antepassado distante” do programa de Zambiasi, analisado por Pinto. A faixa do horário era semelhante (iniciando cedo da manhã, antes dos trabalhadores saírem de casa – e indo até as 13h, no caso de Zambiasi), assim como o público-alvo (embora Zambiasi fosse mais claramente destinado a classes populares urbanas), e a emissora, a Rádio Farrroupilha AM.

saber que ele a ajudou e afirmando que seu pai o havia conhecido pessoalmente num baile no interior, muitos anos atrás.

“Mas enfim, o que eu queria mesmo era uma ajuda em dinheiro ou em material de construção para fazer uma cozinhezinha de 2mts x 2mts. Inclusive o sr pode pegar o carro e dar um pulinho aqui pois é perto. Tomaria um café comigo e bateria um papo.

Sei que esse tipo de ajuda não se pede, mas confio no seu coração generoso e depois uma peça assim pequena, eu não preciso dizer a ninguém como consegui”. (Carta 4, p. 368/369).

A carta de Maria Odete revela outra peculiaridade do ídolo. Apesar de alguém poderoso, famoso e rico, ele é um igual, alguém que pode, sem muita cerimônia, ser convidado para o "chatô" para tomar um café e bater um papo. Os fãs se colocam, assim, como "íntimos" do ídolo, como iguais. Muitas cartas tem esse mesmo tipo de manifestação, seja ao convidar Teixeira para o aniversário de 15 anos da filha, ou avisar que, quando fosse a Porto Alegre, daria uma passadinha em sua casa, ou chamando Teixeira para sua casa quando fosse em tal cidade, ou até para batizar um recém-nascido. Imagino que esse tipo de pensamento era encorajado pelo artista pela maneira como se comunicava nos programas e pelo modo como tratava os fãs quando os encontrava pessoalmente.

Outro exemplo de pedido é a carta de Cledi de Queiroz, de Porto Alegre, de 17/6/74. Ela afirma que o seu grande desejo é conhecer a dupla Teixeira e Mary Terezinha, e que às vezes chega a sonhar que está falando com eles. Seu grande sonho é aprender a tocar acordeom, mas não tem como, porque é pobre, trabalha como doméstica e estuda de noite, e ainda tem que mandar metade do ordenado para os pais no interior. Sonhou que Mary estava a ensinando a tocar acordeom e pede o instrumento. Avisa, no entanto, que respondam por carta e não pelo rádio, pois fazer o pedido lhe envergonha.

Mariluce, de Tapes, pede um rádio.

“Senhor Teixeira e Mery

É com muito prazer que passo a escrever esta cartinha e com o coração muito umilde que venho lhe pedir se dava para o senhor me arumar um radio nem que seja usado porque fazem 6 meses que não posso escutar o Teixeira amanhece cantando porque o nosso radio estrago e nao tem mais arumação e o senhor não imagina como e triste a gente não poder ouvir musica e morar para fora não temos um vizinho perto"... "eu tenho que caminhar 1 hora a pé todos os dias para ir a escola o senhor já penso a gente de manha acostumada a escutar todos os dias o seu programa"... "para mim é triste que só o que me alegra é o rádio assim que espero ser atendida.”

Novamente, ela conta sua rotina triste, seu problema, e confia que Teixeira será a solução. Os inúmeros pedidos de rádios (para ouvir o próprio Teixeira) dão uma idéia da extrema pobreza e da origem rural da maioria dos fãs do artista.

Além dos pedidos materiais, Teixeira é muitas vezes convocado pelos fãs a exercer um papel de mediador. Na maioria dos casos ele realiza esse papel através do seu próprio programa, dando recados para familiares, como o de Augusto Marcodes, de Porto Alegre, em dezembro de 1974, que pede para avisar a mulher, em Francisco Beltrão, Paraná, que ele já comprou a casa e ela pode vir o dia que quiser; ou de Pedro Mazurama, que pede desesperado que a esposa volte para o lar. Francisca Duarte, de Pelotas, escreve em 1966 contando que seu filho havia fugido com o parque de diversões quando este havia passado pela cidade. O descreve e pede a Teixeira que procure a ele em suas andanças. Anita Ferreira, de Santana da Boa Vista, em julho de 1970, pede que Teixeira avise seu noivo que está com muitas saudades, mas não sabe quando poderá vê-lo. Tereza Nunes, de Itaqui, em julho de 1974, pede que



Teixeira e Mary Terezinha em um sorteio de uma promoção para os fãs.

Teixeira anuncie seu nome na rádio, na esperança de encontrar a filha que mudou para Porto Alegre e com a qual perdeu o contato.

Outros favores exigem que o "mediador" entre em contato com outras pessoas ou instituições. Ivandina Salvador, de Pelotas, em maio de 73, pede que Teixeira descubra o estado de saúde de sua mãe, internada já há três semanas na Santa Casa de Porto Alegre, e dê a

notícia pelo programa. Nelci Ruscigno, de Frederico Westphalen, em fevereiro de 1978, pede que Teixeira encaminhe um pedido de ajuda financeira aos novos ganhadores da loteria esportiva que moram em Sapucaia do Sul. Fala da difícil situação em que vive e pede 5 mil cruzeiros para os ganhadores. Em anexo, vem a carta que deveria ser entregue aos novos milionários. Nesta carta anexa, dirigida aos ganhadores, ela expõe sua situação e disse que teve a idéia de pedir ao Teixeira que, "gente como nós", poderia encaminhar seu pedido. (**Carta 5**, p. 370).

Além de dar recados e avisos, Teixeira também é convocado para dar conselhos sobre os mais variados assuntos. Por ser um artista estabelecido e bem-sucedido, os fãs imaginavam que ele poderia também aconselhá-los nas suas tentativas

de iniciar uma carreira¹²⁷. Ângelo Ribeiro, de Porto Alegre, em março de 82, manda para Teixeira letras de músicas e pede que ele as avalie, pois sonha com uma carreira artística.

“Gostaria eu de ser orientado pelo Sr. de como agir para ingressar como Escritor

Pois este é meu sonho profissional;

Mas não tenho noção de como deve Agir um iniciante como eu que não tem Conhecimentos em nada deste Tipo de profição com os superiores do ramo ou compradores de letras.

No entanto se o Sr. acha fundamental minhas idéias, gostaria de ser Orientado a respeito se lhe é pucível, Pois achei o Sr. uma pessoa que poderia me ajudar deste sentido.” (Carta 6, p. 371).

Teixeirinha torna-se, também, uma referência do profissional que deu certo, e que estaria habilitado a ajudar outros a iniciar uma carreira¹²⁸. Arlindo, um jovem gaúcho de 20 anos morando no Território de Rondônia há 6 meses, escreve a Teixeira pedindo ajuda para ingressar na vida musical. Ele e o irmão, de 16, conseguiram comprar uma terrinha e trabalham de sol a sol na roça – mas o sonho de ambos é seguir uma carreira musical, e estão disposto a tudo para isso. Antes, no entanto, precisam do conselho de Teixeira para saber como agir. Ele descreve as suas habilidades musicais e as do irmão e envia uma foto de ambos segurando violões.

“... eu peso para o senhor que tire ese tenpinho para ler bem esta carta e tire mais un tenpinho para nos escrever, eu sei que o senhor ja ten muinto compromisso o senhor não persiza ficar se preucupando con nos eu so quero que o senhor nos escreve como poderíamos fazer para chegar a ter uma vitória di poder comesar divagarinho atocar por este mundo afora ou como poderíamos fazer para fazer a carteira internacional de muzico, porque eu sei que no Brazil já ten demais artistas mas eu morava na Argentina alguns tempos e eu sei que se nos consegeríamos a carteira internacional nos poderíamos ficar so tocando na Argentina ou en outros lugares, e por iso peso para o senhor nos escrever bem sertinho como deveremos fazer porque eu poderia procurar mas eu tenho medo di gastar meu dinheiro de valde porque tenho muinto pouco, e asin o senhor nos escrevendo ja temos uma garantia então não enteresa de nos gastar porque queremos mesmo di qualquer maneira seguir a vida de artistas se for no cazo que nosa posivilidade não alcansar para sermos artistas mas igual queremos sermos apenas uns simples cantores por este mundo afora senpre se encontra algun lugar para tocar, Teixeira?” (Carta 7, p.372).

¹²⁷ Não só os fãs usavam dos conselhos de Teixeira, mas também seus colegas artistas. Na **Faixa 12** do CD, em uma *jam session* entre Teixeira, Mary Terezinha e Berenice Azambuja, revela a preocupação de Teixeira com a qualidade do trabalho dos outros artistas. Ele dá dicas para Berenice e oferece sua ajuda para ela colocar outros músicos na sua gravação.

¹²⁸ Estas não foram as únicas letras de músicas enviada por fãs que encontrei entre a correspondência. É possível até se perguntar se, em algum momento, Teixeira chegou a gravar alguma dessas composições enviadas.

Dentre estas cartas que convocavam Teixeira para mediar ou realizar algo, uma particularmente me chamou a atenção, pela importância da questão que o artista era chamado para resolver.

“Indaial 05/10/83

Cordiais saudações

Alô Teixeira, como eu sou uma grande fã do seu programa, escuto todas as madrugadas esta linda voz talentosa que alegra todo o meu viver. Vitor Mateus, lembrei de lhe fazer um grande pedido, maior de toda a minha vida. A quarenta anos partiu de Blumenau alguém que eu nunca consegui tirar da minha lembrança. O nome dele é João Anastácio Pereira Sobrinho, foi trabalhar na farmácia Central da brigada militar em Pto Alegre, rua coronel Mello. Peço ao senhor o favor de dar um alô no ar para ele, para que chegue até a Rádio Gaúcha pegar a carta que segue justo com esta carta. Se eu for atendida meu muito obrigada”. (Carta 8, p.373).

Esta senhora, Ana Maria Ortune, se voltava para Teixeira na esperança de encontrar esse amor da juventude. A carta dela revela um mundo muito diferente da vida “moderna”, onde as pessoas das localidades rurais simplesmente não tinham acesso a telefone ou outro meio de comunicação. Assim, dar notícias era difícil, se perder dos parentes era relativamente fácil, e muitos recorrem a Teixeira para avisar aos familiares do seu paradeiro. Isso revela não só a enorme audiência do seu programa, já que as pessoas enviavam no recado na certeza de que o destinatário estaria ouvindo, mas a falta de recursos desse público e a enorme gama de expectativas que tinham sobre Teixeira¹²⁹.

Não sei se Ana Maria encontrou João Anastácio. Ao menos a carta nunca chegou nas mãos dele, já que continua dentro do mesmo envelope.

“Oi ex amor, passei os dias da minha com a tua imagem no meu pensamento, lembrando sempre que o destino é implacável, esperando que um dia nós se encontrasse. Já escrevi p a Coligadas de Blumenau perguntando por seus irmãos, Genésio, Oswaldo e Firmina, nunca obtive notícias. Nada mais quero no mundo a não ser falar contigo antes de partir para o Além, é meu único desejo. Escreva para mim mandando o seu endereço, que eu lhe escreverei com menores detalhes toda a minha vida.

Joãozinho, apesar de nos não sermos mais os dois adolescentes de antigamente, ainda gostaria de saber como vai você.”

Fora do envelope, há uma observação em caneta vermelha: “Entregar a carta para o Sr. João Anastácio Pereira Sobrinho”. Aparentemente, ele nunca foi na Rádio

¹²⁹ Teixeira parece aceitar esse papel de mediador e usar dessas situações em suas composições. Um exemplo é a canção “Volte Papai”, o relato de uma carta de uma menina que pede ao pai que volte ao lar, e que se assemelha muito com outras cartas de sua correspondência. A música é a **Faixa 13** do CD anexo. Volte Papai (Teixeira). Gravação de Teixeira. LP “Saudades de Passo Fundo”. Chantecler, 1962.

Gaúcha buscar a carta. Mesmo assim, a gravidade da situação depositada sob a responsabilidade de Teixeira mostra o tipo de afeto e confiança colocada nele pelos fãs.

As cartas-homenagem são as mais comuns entre o acervo e as mais sucintas. Muitas vezes incluem pequenos recados para o homenageado, ou uma explicação da ocasião da homenagem (aniversário, dia das Mães, bodas). Embora a grande maioria peça uma música específica¹³⁰, algumas deixam que o apresentador do programa escolha, como o exemplo seguinte, enviado de Brasília:

“Brasília, 19 de Janeiro de 1982

Teixeirinha e Mary

Somos gaúchos e estamos atualmente, residindo em Brasília.

Escutamos todos os dias seu programa na Rádio Alvorada.

Gostamos muito, pois assim matamos a saudade do Rio Grande.

Mas gostaria se possível homenagear dia 29 de Janeiro meu filho (Leonardo) que estará completando 6 anos de idade, e a música deixo ao seu critério.

A homenagem de seus pais Silvério e Ângela e irmão Adriano.”

Algumas cartas fazem homenagens coletivas, como a de José Roberto:

“Fazenda Bananeira

Município de Altair

Estado de São Paulo

Em 20 de Março de 1970

Saudação

É com grande prazer que eu escrevo a este fabuloso programa de Teixeira e Amélia e Terezinha, pesso a fotografia de vocês, Teixeira e Amélia Terezinha, e pesso uma moda Engelita e ofereço para minhas colegas Sonia e Ines e Mariana e Emilia e para os colegas Sebastião Luiz Pedrinho Mario João e ainda para meus 19 irmãos.

Quem escreve e José Roberto Bóni

Não arepare os meus eros”

Havia apenas um número limitado de cartas que podia ser lido a cada programa, e assim, imagino que, para o fã, ouvir sua carta lida por Teixeira era o equivalente a ser sorteado, e além de tudo, uma garantia de prestígio entre a família e

¹³⁰ Seria interessante uma comparação das músicas mais pedidas do artista em cada momento de sua trajetória.

os amigos. Muitas das cartas-homenagem indicam a melhor data e horário para serem lidas, e, de modo quase geral, seguem uma mesma fórmula, usando de um repertório de frases, que, imagino, era construído e difundido através da própria leitura das cartas nos programas. Muito comuns são, por exemplos, as introduções "É com muita alegria que hoje pego na caneta para escrever...", "Hoje pela primeira vez escrevo para participar deste maravilhoso programa...", "Prezado Teixeira, sou a (o) fã número 1 do seu programa...". Suponho que os fãs aprendiam a escrever as cartas seguindo o modelo das cartas que ouviam diariamente no programa, e esta seria uma das explicações para sua grande semelhança.

O último tipo de cartas que apresento são aquelas dedicadas a expressar o afeto pelo ídolo, que chamo de cartas-elogio. Podem ser tanto na forma de elogios diretos para um determinado filme, disco ou música, como na forma de uma narrativa onde a vida ou a própria rotina do fã é entrelaçada à vida de Teixeira.

Numa carta enviada em junho de 1966, Sônia Melo, de Vila Basílio, não só jura devoção incondicional a Teixeira e toma seu lado na polêmica criada por Flávio Cavalcanti no seu programa de TV como fornece elementos para se traçar as disputas da época entre os cantores da Jovem Guarda e os outros estilos.

"Sobre as críticas de Flávio Cavalcanti não passa de inveja que ele tem de você os vossos livros chega nas bancas de jornal e no mesmo dia esta esgotado isto eu posso justificar porque eu custei encontrar o vosso livro nº 5 eu tenho feito coleção dos vossos livros os livros de Roberto Carlos e Erasmo Carlos esta nas bancas de jornal cheios de pó e comidos pelas baratas eu detesto as musicas deles querem terminar com a tradição de nosso Rio Grande será que eles não compreendem que jovens estudantes não aplaudem eles e sim cadavez estão criando mais cetegê poderá a juventude transviada do Rio aplaudir êles. Eu sou jovem e detesto a música deles como já falei..."

Ela continua a carta afirmando que gosta é da música popular e principalmente de Teixeira e Mary Terezinha, que pessoas de todas as idades gostam das músicas deles e termina a carta oferecendo seu apoio nas horas difíceis.

Zaide Correa da Silva, de Rio Grande, em dezembro de 74, afirma que sempre reza pela saúde e felicidade de Teixeira e fica muito triste quando sabe que está doente ou que algum artista morreu em acidente de carro, como José Mendes. Relata que conversou com uma parenta de Mary Terezinha, e que disse a ela que não queria morrer sem conhecê-los, mas é muito cara uma passagem a Porto Alegre e que, de qualquer jeito, não conhece ninguém na cidade a não ser um advogado que a ajudou. Escreve que nasceu no mês de Março, assim como os dois. E que comprou a revistinha da infância de Teixeira e que seu filhinho de 6 anos sempre diz que Teixeira era

muito bonito quando era pequeno¹³¹. Afirmar também que comprou um rádio para escutá-los melhor, que custou 400 cruzeiros. Assim, ela tenta estabelecer todos os tipos de ligações possíveis com o ídolo. (**Carta 9**, p. 374/375).

Um fã de um lugar bem mais distante – Maranguape, no estado do Ceará, vai mais além nessa tentativa de estabelecer laços e ligações com Teixeira. Raimundo Oliveira da Silva, escreve duas cartas, em 31/12/83 e 8/1/84. Na primeira, tratando Teixeira de compadre, deseja Feliz Natal e Feliz Ano Novo para ele e Mary. Diz que a afilhada de Teixeira, Sonia Mary, está muito danada e mal pára dentro de casa. Pede que Teixeira lhe envie um “garrafão de chimarrão”, pois quer muito provar a bebida dos gaúchos. (**Carta 10**, p. 376). A carta seguinte, com menos de uma semana de diferença, é dirigida a Mary Terezinha (novamente como comadre). Diz que ficou sabendo do infarto que Teixeira sofreu, e que por causa disso mal consegue comer ou dormir. Diz que fez uma promessa a São Francisco (“de joelho, no meio do tempo”) pela saúde de Teixeira e que ele próprio vai ter que pagar em Fortaleza. Encerra a carta dizendo que está chorando com pena do compadre. Numa outra folha, ele diz para Mary conversar com Teixeira sobre a ida dele para Fortaleza para pagar a tal promessa, que ele não pode deixar de pagar.

Seu Raimundo estabelece, ao mesmo tempo, uma relação de compadrio, e faz uma promessa que Teixeira deve pagar. Ele se dirige a Teixeira e Mary com intimidade e não tem vergonha de assumir seu choro e desespero pela condição de saúde de Teixeira.

Teixeira também vira uma referência para os gaúchos que vão morar em outros lugares do Brasil, e, com a sua música, matam as saudades da terra natal. Um exemplo é a carta de Jandir da Silva, de Taio, Santa Catarina, escrita em novembro de 1965.

“Prezado amigo Teixeira e querida prenda Meri Terezinha

Hoje neste sábado tão lindo escutando o seu maravilhoso programa então senti um grande imosão dentro do meu peito e resolvi a escrever para o senhor e a Meri. ... Agora quero lhe dizer que fico imensamente feliz quando osou o senhor falar no Rio G. E sinto uma saudade louca e chego a ter vontade de voltar para esta querencia amada, porque eu naci no Rio Grande e no Rio Grande ei de morrer porque este e um dever dos gaúchos”.

Ele finaliza a carta dizendo que, apesar de morar em Santa Catarina, eles são de Passo Fundo. Outro gaúcho morando em Rondônia, Adão Flores, um cabo do Exército Brasileiro, escreve em 1968 para relatar a Teixeira o prestígio que ele tem na região

¹³¹ Imagino que ela esteja se referindo a revista *Coração de Luto* em quadrinhos.

amazônica – as músicas mais pedidas nas rádios locais são as suas, o que enche o conterrâneo de orgulho. Em seguida, narra um episódio acontecido em suas andanças pela região.

“Senhor Teixeira

Nesta parte conto ao senhor mais duas interessantes novidades.

1ª Estive eu e mais um gaúcho, durante o ano passado destacados a 294 km de Porto Velho em uma vila por nome de Ribeirão: Certo Domingo, fomos convidados por uns amigos residentes da vila, para irmos em uma cabana de índios, semi-sivilizados, nós com certo receio. mas aceitamos o convite: Tomamos uma canoa a motor e subimos o Rio Ribeirão gastamos mais de quatro horas para chegar-mos à dita cabana dos índios: E por surpresa de todos nós, fomos bem recebidos, e o mais interessante foi que encontramos em poder dos índios, um toca-disco a pilha e diversos discos de sua gravação: Eu e meu colega gaúcho que se chama Ângelo Salvador Saldanha, ficamos emocionadíssimos com o acontecido.

2ª Assisti em Cuiabá, o seu primeiro filme, intitulado “Coração de Luto”; sinceramente gostei muito do filme e lhe participo que a assistência foi das maiores que assisti na capital do Mato Grosso, todas as sessões do cine Cuiabá estiveram super-lotadas: nas cenas do filme em que o senhor aparece cantando, toda a platéia acompanha-o em ritmo de grande entusiasmo. isso representou para mim para mim motivos de grande prazer.”

Além dos dados significativos sobre a presença de Teixeira nas regiões mais remotas do país, a carta mostra o quanto o fato dele ser famoso em outros lugares orgulhava quem compartilhava de sua origem. Mas Teixeira não faz lembrar só o Rio Grande do Sul para os gaúchos migrantes, mas o Brasil, para os que estão no estrangeiro. José Antunes, que possui um terreiro de umbanda em Buenos Aires, escreve em maio de 1980 que

“Aqui em paiz estrangeiro escutando a verdadeira muzica tradicional brasileira cuando o senhor Abre o peito e Mary Terezinha move os teclado Da sanfona estremece o coração de cualquier Brasileiro peor que nos encontramos em paiz extrageiro maiz que nunca se esquece do nosso querido torão Brasileiro este que agora já podemos comprar aqui em Buenos Aires capital da repubrica Argentina alguns discos tradicional Brazileira por exemplo da sua autoria ja tenho 3 LP...”

José finaliza fazendo um pedido musical e dedicando a familiares que também moram na Argentina. Ele afirma ouvir o programa de Teixeira tanto de noite quanto de madrugada (de Buenos Aires – não tenho informação sobre o alcance das transmissões dos seus programas, mas aparentemente atravessavam as fronteiras do país) e pede que Teixeira convide os babaorixás gaúchos a visitar seu terreiro na capital argentina.

O afeto pelo artista podia ser as vezes expressado de formas mais explícitas. A carta de Brunilda Eccer, de Gravataí, enviada em dezembro de 1968, vem acompanhada de um bilhete avisando que não deve ser lida no rádio, e sim só pelo artista. Ela inicia referindo-se a Teixeira como ídolo e rei, e questiona de onde vem tanta inspiração para músicas lindas. Conclui que só pode ser algo mandado por Deus.

“Teixeirinha se você soubece o quanto sua bela voz representa para mim talvez você desce atencao à minha mal-traçada mais porém cinsera cartinha. Pois quando ouço suas músicas fico sem saber o que faço, não sei se choro, não sei se canto junto só sei ficar calada de cabeça baixa escutando-as e sem que eu perceba rolam duas lágrimas dos meus olhos e descem pela face, fico triste, pensando se eu pudece aquela hora estar perto de ti (dar-te um abraço), talvez eu me consolace desta situação talvez você veria o quanto sua fã lhe adora, não mais não posso tenho que suportar a distância, já que a distância foi feita para quem não merece estar perto de quem a gente admira.”

Brunilda continua contando que estava de férias e que pensou muito em ir a Porto Alegre para tentar conhecer o ídolo pessoalmente, mas não tinha coragem. Nem imaginava como ele era, mas sabia que era baixo, lindo, simpático e rico, mas nada disso importava e sim a felicidade que ela teria ao conhecê-lo pessoalmente. Ela lamenta não poder estar junto dele e diz que seria até uma prisioneira para ficar ao lado do ídolo, e que o que mais queria era ser também uma cantora, pois assim poderia se encontrar seguidamente com ele, e quem sabe mesmo estaria ao lado dele no lugar de Mary Terezinha. (**Carta 11**, p.377-379).

Cartas de amor como esta e mesmo mais explícitas, com fotos das pretendentes e propostas diretas, eram bem comuns. No entanto, na expressão dos afetos, mais comum era a carta que referia-se a Teixeira como uma figura amiga e paterna.

Enviada em Janeiro de 1984, a carta de Nara dos Santos demonstrava o desespero dos fãs quando subitamente ficaram órfãos do programa de Teixeira no rádio.

“Meu querido Teixeira

Teixeirinha com muito prazer estou mais uma vez escrevendo para você com todo meu carinho com todo o amor que tenho por você olha hoje eu vi você na t.v. um pedaço da intrevista que você deu me correu as lagrima parecia mentira que era você. Eu já estava chocada com a sua saída da Gaucha nao conseguia ouvir mais radio pois demanhã eu so levava o dedo na chave e ja estava ouvindo nunca perdi o seu programa nem um dia amo você desde dois anos hoje estou com vinte cada vez tiamo mais e nao me conformo sem você no Radio por favor Teixeira querido na deixa o nosso Rio Grande eu quero ouvir o seu programa no radio estou chorando escrevendo. rezei muito quando você estava doente e não tirava o ouvido do Radio agora estou agradecendo a Deus. Por amor de Deus devezenquando me manda notícia me mande um

endereço que eu possa me comunicar sempre com você. Por favor atenda esse apelo amo você como se fosse meu pai. beijos da fã Nara Elizabete dos Santos". (**Carta 12**, p.380).

As declarações de afeto não partiam exclusivamente das mulheres. Homens também revelavam seu amor pela dupla, como Éder Vasconcellos, de Porto Alegre, que escreveu em 1978 uma carta elogiando Teixeira e Mary Terezinha pela inteligência e sensibilidade. Conta que assistiu o filme “Meu Pobre Coração de Luto” e teve uma emoção imensa. Ficou sensibilizado pela inteligência de Teixeira. Afirma que ser gaúcho não é usar bombacha, mas trazer no coração inteligência, classe e sabedoria, e que eles são a maior jóia da música e que vivem no coração dos gaúchos. Conta também que passou 90% do que Teixeira passou naquele filme e que por isso dá valor a inteligência de Teixeira e de Mary, que são a riqueza do Brasil e do Rio Grande. Disse que depois de ver o filme sentiu uma vontade de chorar e ficou andando por lugares escuros para que ninguém o visse, e que apesar de não os conhecer os ama de todo o coração. (**Carta 13**, p. 381).

Embora a regra fossem as cartas elogiosas e as declarações de amor, localizei entre as 2 mil cartas algumas que traziam certas ressalvas em relação ao artista. Emílio Nunes, de Porto Alegre, escreveu em 1972 afirmando que já havia levado inúmeras homenagens ao escritório de Teixeira e nenhuma delas havia sido atendida. Afirma que Teixeira não sabe o que se passa em seu escritório, e que “Por este motivo muitos de seus fãs estão deixando de ouvir seus programas e dizendo de ser seu fã.” Várias outras cartas também reclamam de não terem sido atendidas ou não terem recebido a resposta que esperavam, mas usualmente o remetente não coloca a culpa do acontecido em Teixeira, e sim em um possível extravio da correspondência – ou mesmo em obra de vizinhos invejosos que poderiam ter roubado a carta-resposta antes que ela chegasse nas mãos do fã a quem era destinada.

Júlia Leitão, uma professora de Feira de Santana, na Bahia, escreve a Teixeira em 1970 dizendo que havia visto no programa de Flávio Cavalcanti e sabia que ele já havia ajudado vários flagelados do Nordeste. Pedia ajuda para arrumar a igreja da sua paróquia, que estava caindo aos pedaços. E afirmava que não iria elogiá-lo porque ele deveria ter autocrítica e personalidade o suficiente para saber que seu talento era um dom de Deus. A carta, assim como a de Emílio, é em um tom de cobrança, esperando que Teixeira dê o retorno esperado.

Uma carta de Santa Maria, de 1973, sem o nome do remetente, cobra de Teixeira que ele seja “mais gaúcho”. Escrita toda em um linguajar “gaudério”,

elogia sua capacidade e afirma que é necessário que ele mostre mais as coisas do Rio Grande do Sul.

“Não o conheço pessoalmente, nem sou artista, nem sou ‘fan’ de você. Gosto sim de várias composições suas, gostei de seus filmes, embora espero que os melhore muito mais.

Sim, conterrâneo, tem tanta coisa bonita para mostrar, neste Rio Grande que adoramos.

Gostaríamos (falo em nome de grande parte de nossos co-estaduanos, por onde viajo) de ver ‘in-loco’ campereadas, marcações, domas, panoramas, coisas lindas destes pagos, junto ao folclore (sem remendos) e com mais naturalidade, tché! Você tem capacidade, vivente, e o principal, ‘isso’ dá dinheiro, também sabe! Não esqueça de boa propaganda.”

Essa percepção de que Teixeira era “menos gaúcho” do que o adequado – vinda de alguém que, pela linguagem usada na carta, possuía um envolvimento grande com o Tradicionalismo, oferece pistas para se relativizar a imagem pública do artista nessa época – o que discutirei no próximo capítulo.

A carta mais direta no sentido de crítica é também não assinada, de 1975. O local de envio também não é legível, e o carimbo do correio é de “Vila Alegre”, que, ao que tudo indica, é uma agência de correios no estado de São Paulo.

No verso da carta dobrada, um recado “A você, petiso de perna curta e gavola... ha... ha... ha...”

“Em 1º. Lugar devo dizer que o seu programa aqui é o mais gozado. Por aqui todo mundo conhese o Teixerinha como o famozo boi cansado, a sua voz é de taquara rachada, que só serve para criticar os outros, se você quiser aparecer pinte bem o secenta folhas e trepe num poste bem alto que aí vai ter muinta gente que bate palmas para você. Olha Teixeira se alguém te qritica podê fazer a sua defeza, mas não despreze a nosa querida muzica popular brasileira, porque se você acha que ela so faz hum, hum, ... como você diz e tu acha que a tua muzica cheira de terra, pois fique sabendo que nós achamos que ela cheira de defunto tá e só serve para um ospisio ou coiza parecida.” (Carta 14, p. 382).

Não é possível saber o contexto do xingamento, mas certamente é uma réplica a algum comentário público de Teixeira sobre seu estilo musical em oposição à “MPB”. É um dado interessante, porque mostra, não só o fato de que esse debate entre estilos musicais era constante (como mencionei no capítulo anterior, citando a cena de Ela Tornou-se Freira), mas que, no seu programa de rádio, Teixeira advogava abertamente em favor de suas produções e em oposição a outras – inclusive usando a expressão “cheiro de terra”, que, como veremos no capítulo seguinte, era uma constante nas suas auto-descrições.

Pelo que pude perceber em outras cartas, o próprio Teixeira lia críticas desse tipo como a carta anônima no seu programa e tentava defender-se das acusações. Outras críticas recebiam resposta particular. Localizei uma carta-resposta do artista para uma moça chamada Heleonora, de Porto Alegre, escrita em 1971 e devolvida pelos correios. Na carta, Teixeira tenta explicar os motivos de usar o português “popular”.

“Para nos foi uma honra e satisfação o recebimento de sua carta. Agradecemos a boa vontade de pedir melhor Português, e temos certeza que sua intenção foi a melhor possível. Como também temos vontade e fazemos o impossível de levar a todos os lares tudo o que podemos fazer.

Mas infelizmente nem todos entendem claramente o nosso Português, mas o povo entende o popular. A medida que o Português Clássico estiver mais facilmente entendido todos os cantores não se cansarão em proporcionar um espetáculo sem o mínimo defeito. Mas por enquanto é o máximo que podemos fazer.” (Carta 15, p. 383).

A carta encerra agradecendo a amizade e informando que as músicas pedidas por Heleonora tinham sido tocadas no programa da Rádio Farroupilha. Além de ser interessante perceber a necessidade que Teixeira tinha de dar esse retorno a esse tipo de crítica (ele havia sido acusado de “massacrar” o português ao vivo na televisão, no programa “Quem tem medo da verdade?”, por volta da mesma época), mostra como a opinião dos fãs e suas críticas realmente lhe importavam.

Havia um outro tipo de crítica com a qual ele tinha que lidar constantemente, no entanto, vinda dos próprios meios de comunicação através da crítica cinematográfica. A discrepância entre essa visão da crítica e a visão dos fãs a respeito dos mesmos produtos culturais – os filmes de Teixeira – é o tema do segmento seguinte.

Comparando duas visões distintas, dos fãs e da crítica, a respeito de um cinema praticamente “marginal”, pretendo explorar essa diferença de significados e valores que são atribuídos aos seus filmes. Ao efetuar essa comparação, não coloco em discussão a legitimidade ou não desses fãs em avaliar ou responder a um produto cultural que consumiam. Como vários autores que tratam dos fenômenos contemporâneos de *fandom*, o estudo dos fãs, apontam, cada vez mais as práticas dos fãs deixaram de ser vistas como comportamentos patológicos e estigmatizados, para emergirem nos estudos históricos como uma prática cultural ligada à formas específicas de organização social em cultural¹³². Assim, a visão que emerge do fã teria tanta legitimidade interpretativa quanto a que vem de outros agentes, já que “estudar

¹³² Se aproximando do que afirma Canclini (1996) quando aponta o consumo como revelador de todo um contexto sociocultural, em fina sintonia com o cotidiano familiar, do bairro, e do trabalho, e atravessado por inúmeros aspectos simbólicos que ultrapassam a mera interface do mercado.

as audiências dos fãs nos permite explorar alguns dos mecanismos-chave através dos quais nós interagimos com o mundo mediado no coração das nossas realidades e identidades sociais, políticas e culturais” (GREY *et al*, 2007, p.10).

A partir da explicitação dessa diferença, proponho relacionar o gosto popular pelo melodrama, gênero dominante no cinema de Teixeira, com toda uma tradição latino-americana de “cinema de lágrimas” feito para as massas desde a década de 1930. Aproximando-me das idéias de Martín-Barbero, a proposta é mudar o lugar das perguntas – e da própria perspectiva que as formula – “para tornar investigáveis os processos de constituição do massivo para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.29).

“Quando ser povo envergonha”

De um total de 2000 cartas analisadas, cerca de 70 mencionavam filmes do artista. Na sua totalidade, são extremamente positivas em relação aos filmes, contrastando enormemente com as críticas sobre os mesmos que saíam nos jornais da época. Além de elogios aos filmes, relatos sobre semelhanças entre a própria vida do fã e a história encarnada nas telas pelo ídolo, e desejos de sucesso para as películas recém-lançadas, muitos fãs se ofereciam (alguns até imploravam) para participar nos filmes futuros.

A veemência com que os filmes eram aprovados pelo público nestas cartas faz uma oposição significativa à maneira como eles eram referidos pela crítica¹³³. Mais do que revelar o fato de que Teixeira tinha muitos fãs e seguidores que aprovariam qualquer coisa que ele fizesse, esse contraste, a meu ver, revela a grande separação entre o “cinema popular” segundo seu público-alvo, o povo, e o “cinema popular” conforme a crítica desejava que este fosse.

Segundo Miriam de Souza Rossini, autora de “Teixeira e o cinema gaúcho” (1996)¹³⁴, é possível notar três momentos distintos na relação entre a crítica e os filmes

¹³³ Que muitas vezes os chamava de “LPs filmados”.

¹³⁴ Este livro, fruto da dissertação de mestrado de Rossini em Cinema, analisa um a um os filmes de Teixeira, relatando em detalhes seu método de trabalho, a maneira como as produções eram realizadas, e a relação deles com a crítica. Embora seja importante saber todos os detalhes sobre os filmes para entender sua relação com o público (e com a crítica), tratar de cada um deles está além do escopo deste trabalho. O livro de Rossini é, portanto, uma referência fundamental tratando-se das especificidades de cada filme.

de Teixeira. Num primeiro momento, em relação aos três primeiros filmes do artista, “Coração de Luto”, “Motorista sem Limites” e “Ela tornou-se freira”, entre 1967 e 1972, houve um certo apoio da mídia local e grande divulgação das produções. Apesar de algumas vozes discordantes – ou incrédulas – a maioria da crítica procurava incentivar.

Em um segundo momento, que contemplaria os filmes “Teixeirinha a Sete Provas”, “Pobre João”, “A Quadrilha do Perna Dura”, de 1973 a 1976, a autora afirma que o cinema de Teixeira caiu em desgraça não só junto à crítica mas junto ao público. Aproveitando uma certa queda nas bilheterias, os críticos dos jornais de Porto Alegre passaram a falar mal dos filmes, com um tom de ironia que só se encontrava, anteriormente, nas críticas feitas a eles fora do estado.

Em um terceiro momento, que englobaria de 1976 a 1981, com os filmes “Carmen, a cigana”, “Na trilha da justiça”, “Meu pobre coração de luto”, “Gaúcho de Passo Fundo”, “Trapeiro Velho”, e “A Filha de Iemanjá”, Rossini afirma que o descaso imperou e se tornaram escassos os registros sobre os filmes do artista. Sua produção passou a ser ignorada, e, encontrando problemas de financiamento, entrou em declínio.

Apesar de concordar com essas “fases” pelas quais os filmes de Teixeira passaram em relação à crítica, discordo da avaliação que Rossini faz da relação dos filmes com o público. Sua avaliação baseou-se simplesmente em números oficiais de bilheteria, ou anunciados nos jornais ou em borderôs da Teixeira Produções. Mas é possível afirmar com segurança que os números são muito maiores do que os registrados oficialmente. Após temporadas em Porto Alegre, em cinemas grandes, as fitas passavam a circular pelo interior, não só do estado do Rio Grande do Sul, mas de toda a região Sul do país e, em alguns casos, mesmo em outras partes do país. Alguns filmes circularam por anos, como se pode ver em algumas cartas, que afirmam ter assistido tal ou tal filme na semana anterior na sua cidade e este filme havia sido lançado anos antes em Porto Alegre¹³⁵. Essas exibições no interior eram feitas em condições muito precárias, às vezes num lençol pendurado na parede de alguma escola, um salão paroquial, um clube de mães. Vários informantes me relataram exibições de filmes de Teixeira em suas localidades de origem como um grande evento, com “gente saindo pelo ladrão” do local de exibição. Estes números “extra-oficiais” de bilheteria são impossíveis de serem contabilizados, mas indicam que o público foi maior do que o considerado oficialmente. Se a bilheteria oficial é tomada

¹³⁵ Essa situação era comum no interior do Brasil. Segundo Rossini, cópias do filme “O Ébrio”, de Vicente Celestino – por sinal, um filme que Teixeira apreciava muito e no qual se inspirou para realizar seus filmes – realizado em 1946, ainda circulavam pelo interior nos anos 60.

como um dado de aceitação/ rejeição, nesta situação ela não representa um veredicto oficial sobre os filmes de Teixeira na ótica de seu público.

Além dessas exposições não-oficiais, as cartas expressam com muita clareza a relação do público com os filmes. É certo que, como afirmado anteriormente, qualquer coisa que Teixeira fazia tinha aprovação popular. Os filmes, no entanto, trazendo o ídolo em imagem e som para as pessoas (numa época em que a gigantesca maioria de seus fãs só conhecia sua voz pelo rádio – muitos afirmam em cartas que precisam de uma foto para saber como ele se parece) satisfaziam o desejo de estar mais perto de Teixeira.

Argumento que o preconceito da crítica cinematográfica com os filmes de Teixeira é relacionado a uma tradição da crítica brasileira de rechaçar sistematicamente todos os filmes feitos no Brasil que despertem risos ou lágrimas¹³⁶. Segundo Lunardelli (1996, p.29), ser um sucesso de público e um fracasso de crítica é um binômio tão redundante quanto a estrutura e o conteúdo dos filmes populares, e todo cineasta ou artista ligado a “indústria cultural” no Brasil foi em algum momento ou outro alvo de críticos e intelectuais.

Lunardelli estudou os filmes dos Trapalhões, também um tipo de cinema popular mas, diferentemente de Teixeira, encaixados numa tradição cinematográfica brasileira do riso e da brincadeira. Nos filmes dos Trapalhões, segundo a autora, havia uma vivência artista/público, uma prática tradicional no âmbito da cultura popular, calcada num conhecimento menos intelectual e mais emocional.

A autora, citando Todorov, afirma que a obra mais bem acabada da literatura de massa é a que melhor se inscreve em seu gênero. Não é a transgressão às regras, mas a total observância delas que conduz ao sucesso. No caso dos filmes populares, havia quatro situações básicas ou estágios do gênero: 1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido. Praticamente todos os filmes de Teixeira podem ser analisados tendo como base esta mesma estrutura. Dentro de sua característica de “filmes populares”, associam-se às facetas negativas dessa denominação, que são, de acordo com Martín-Barbero, do popular como *inculto*, designando um modo específico de relação com a totalidade do social, a negação, a identidade reflexa, a constituição não pelo que se é, mas pelo que se falta (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 35).

¹³⁶ Para Martín-Barbero (2008, p.79), “... jamais haverá legitimação social possível para essa arte inferior cuja forma consiste na exploração da emoção.”

O momento do início da produção cinematográfica de Teixeira, o final dos anos 1960, coincidiu com a ascensão do Cinema Novo, definido como sendo, ao mesmo tempo, a busca de representação do popular “real” e uma crítica à cultura popular por seu caráter “alienador”. O Terceiro Mundo e os conflitos de classe passaram a ser os dados centrais de uma discussão sobre linguagem, cinema e ideologia, e justamente a linguagem foi eleita como o elemento decisivo para a avaliação do sentido político da prática dos cineastas. O resultado foram obras cifradas, difíceis de serem compreendidas pelo senso comum. Enquanto isso, o povo, tema central dessas produções, ia assistir aos filmes desprezados pela crítica e a intelectualidade (LUNARDELLI, 1996, p.39).

O Cinema Novo também foi uma tentativa de fazer filmes com uma “identidade nacional” para se contrapor a invasão do imaginário popular pelos filmes estrangeiros. E a vinculação entre nacional-popular com mercado-consumo foi vista com desconfiança pelas correntes politicamente engajadas, predominantes na produção e reflexão do cinema brasileiro naquela época (*idem*, p.72). As críticas sobre os filmes de Teixeira ilustram um pouco esse momento do cinema no Brasil e revelam o tipo de expectativa dos críticos em relação à produção nacional. Durante o período militar, as críticas vinham da esquerda, que consideravam qualquer filme popular como acrítico, alienante, e, qualquer coisa que não fosse abertamente contra o regime como implicitamente a favor deste.



A multidão em frente do Cine Glória, em Bagé, na exibição de *Coração de Luto*.

Quando do anúncio do primeiro filme de Teixeira, “Coração de Luto”, em 1966, os críticos animaram-se diante da perspectiva de que a indústria cinematográfica gaúcha pudesse progredir depois de uma década de muita decepção. Uma euforia coletiva foi gerada ao redor da produção, e a todo o momento a imprensa fazia questão de noticiar o andamento das filmagens, detalhes da produção, da distribuição, do público. Mesmo assim, era fato certo para a crítica que a imensa bilheteria havia sido causada pelo fluxo dos fãs do artista aos cinemas – muitos, pela primeira vez. Alguns críticos locais diziam que “apesar de Teixeira” e do argumento melodramático, o filme era bem-feito e caprichado.

No Rio de Janeiro o filme foi recebido com críticas mais ferozes. Rossini cita uma delas que afirma que “Garanto a vocês que nossa censura, que não perdoa um filme inteligente como Terra em Transe, vai louvar com prêmios o churrasquinho de mãe” (ROSSINI, 1996, p.140). Esta crítica coloca um dado importante: a presença da censura no panorama cinematográfico da época. Teixeira fazia absoluta questão que seus filmes tivessem censura livre. Além disso, todos eles, como bons melodramas, defendem muito claramente a moral e os bons costumes. Com isso, não arranjavam problemas com a censura e ganhavam mais um motivo para serem criticados, por serem “alienantes” e de certa forma defenderem (ou ao menos não criticarem) o status quo, no auge do regime militar no Brasil.

No segundo filme de Teixeira, “Motorista sem Limites”, em 1970, a crítica ainda se mostrava complacente. Desde “Coração de Luto”, esse era o quarto longa-metragem produzido no Rio Grande do Sul em 4 anos, o que indicava que o sonho de implantação de um pólo cinematográfico não estava tão longe da realidade. No entanto, os elogios feitos ao filme referiam-se, principalmente, as suas qualidades técnicas, comparáveis ao nível de qualquer longa-metragem feito no país na época. As críticas negativas referiam-se à presença de Teixeira, que “era perfeitamente dispensável. Ele e sua parceira Mary Terezinha passeiam pelo filme apenas atrapalhando a tentativa de acelerar algumas situações, travando-as na base da cantoria e péssima presença técnica” (*idem*, p.144).

O terceiro filme do artista, e primeiro da Teixeira Produções, foi “Ela tornou-se freira”, de 1972, que, segundo Rossini, não teve o mesmo interesse da imprensa dos filmes anteriores. As críticas passam a adquirir um tom de deboche, tanto em relação a Teixeira quanto ao seu público. Descrevendo o público, um crítico afirma que tratava-se de um

“rebanho bíblico que se dirige ao paraíso. [São duzentas pessoas] comprimidas, mas satisfeitas [que] estão na abafada sala de espera do

cinema Victória. [Na sessão da tarde] a fila descia até a esquina da Rua da Praia; [à noite], quase oito e meia, e lá vão os homens, buscando a identificação com seu valente, amigo, caridoso e talvez sincero super-herói." (*Ibidem*, p.144)

Nas críticas menos severas, novamente os aspectos técnicos são apontados como positivos, e a produção, apesar de ser descrita como fraca e chata, é qualificada como "profissional". Nas críticas feitas fora do Rio Grande do Sul, não houve nenhuma complacência. Para um crítico do Rio de Janeiro, "trata-se de um amontoado de cenas apenas filmadas com um mínimo de correção fotográfica, mas não é um filme. É uma 'coisa' longinquamente relacionada com o cinema e as leis do espetáculo. Um programa a se evitar" (*ibidem*, p. 146/147). Alguns dias depois, em vista da grande bilheteria do filme na cidade, o mesmo crítico justifica a situação afirmando que somente o sucesso popular de Teixeirainha como cantor podia explicar a multidão que corria nos cinemas para assistir a tal "coisa". E concluía afirmando que

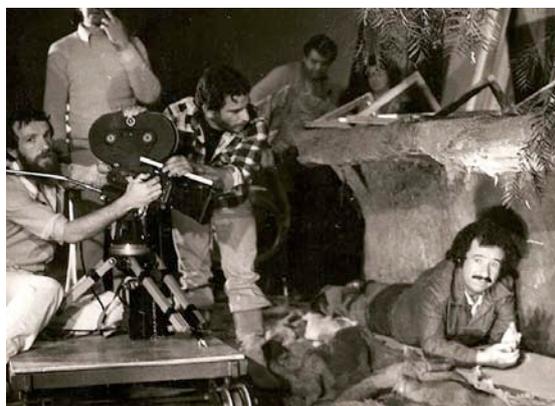
"indigente na história, paupérrima imaginação, servil a todas as formas de lugar-comum, primária quanto à concepção, a tal 'coisa' parece ter sido filmada para desmentir a conhecida versão de que todo espetáculo cinematográfico, por pior que seja, contém alguns segundos de autenticidade fílmica." (*Ibidem*, p.147)

Após estes três primeiros filmes inicia o que Rossini denomina de "fase irônica" da crítica. O primeiro filme dessa fase foi "Teixeirinha a Sete Provas", cuja estrutura se diferencia totalmente de todos os demais filmes do artista. Ao invés da estrutura narrativa clássica do cinema popular descrita acima por Lunardelli, tratava-se de um filme de aventura/comédia, onde o personagem principal, vivido por Teixeirainha, deveria enfrentar sete provas para herdar uma fortuna de uma viúva de um lorde inglês, passando, para tanto, por toda a sorte de perigos¹³⁷. Foi o filme de menor bilheteria do artista e que despertou algumas das piores críticas. Os críticos imediatamente o consideraram o pior de todos, uma espécie de "passo atrás" na carreira cinematográfica de Teixeirainha, e aproveitam para criticar mesmo os filmes anteriores, como "abaixo de qualquer crítica de tão desambiciosos e mal feitos" (*Ibidem*, p.149).

¹³⁷ Teixeirainha a Sete Provas foi justamente o filme "homenageado" em uma cena do filme "O Homem que Copiava", de Jorge Furtado, mencionado na Introdução. Com uma estrutura narrativa aventureira e completamente diferente do estilo melodramático de todos os outros filmes do artista, o filme chega a trazer uma curiosa cena em que Teixeirainha enfrenta um pirata-fantasma em um duelo de espadas de luz – cinco anos antes do lançamento do filme americano "Star Wars", que se tornou famoso justamente pelos efeitos especiais com espadas de luz.

Uma das críticas faz uma verdadeira lista de defeitos do filme, citando desde o desempenho dos atores, a maquiagem, a iluminação, a falta de seqüência narrativa, a falta de coloquialismo nos diálogos, a publicidade excessiva, até o despropósito de algumas seqüências, como uma em que Teixeira passa uma tarde tocando violão para beldades de biquini, o que, segundo tal crítico, “não combina com a psicologia do mito que envolve o cantor” (*Ibidem*, p.150).

Para o crítico Luiz Carlos Merten, Teixeira a Sete Provas era “um festival de besteiras e atrocidades, desafiando a boa vontade do espectador mais predisposto. [O filme] não é apenas ruim é uma coisa [grifo do autor], acintosa e vergonhosamente ruim” (*Ibidem*, p. 150).



Dois momentos do cinema de Teixeira: em 1972, nas filmagens de “Teixeirinha a 7 Provas, com Mary Terezinha e o diretor Milton Barragan (a esq. de Teixeira) e fazendo papel de si próprio em “Meu Pobre Coração de Luto”(1978).

Este virou o padrão de críticas a partir dessa época. Em 1975, a Teixeira Produções lançou seu segundo filme, “Pobre João”, novamente um melodrama, e imediatamente considerado pela crítica como a “contribuição gaúcha para o pior filme do ano” (*Ibidem*, p.151). Usando títulos como “Quando ser povo envergonha”, os críticos afirmam que Teixeira “infelizmente não pode ser levado a sério, [pois o filme consegue ser] mais burro do que os anteriormente estrelados pelo conhecido cantor tradicionalista” (*Ibidem*, p.151). Mesmo assim, o filme foi um sucesso de público.

Rossini afirma que o que os críticos queriam de Teixeira era algo menos kitsch,¹³⁸ o que era quase impossível, visto a simplicidade das intenções do produtor e seus recursos limitados. Para os que escreviam sobre cinema, era desesperador ver que as únicas produções realmente levadas a cabo na época eram trabalhos, para eles, de

¹³⁸ Para Oroz (1992), o melodrama é o kitsch da tragédia – é a visão kitsch das formas e da afetividade. Os filmes de Teixeira parecem se encaixar perfeitamente bem nesta definição.

tão baixa qualidade. Neste momento surgem algumas tentativas de explicar o porquê da popularidade de filmes considerados tão ruins, relacionando-os ao “baixo subdesenvolvimento (sic) cultural do povo brasileiro.” (ROSSINI, 1996, p.153). Alguns críticos alertam para o fato de que os filmes devem ser vistos dentro de uma perspectiva de cinema popular, como feitos diretamente e somente para o povo.

Com o sucesso de “Pobre João”, Teixeira partiu imediatamente para a produção de “A Quadrilha do Perna Dura”, lançado em 1976. Novamente as críticas se dirigem a baixa qualidade técnica, às péssimas interpretações, ao roteiro fraco. Um crítico compara Teixeira com Mazzaropi, dizendo que este, embora igualmente ruim, foi um pouco mais inteligente, criando um tipo que lhe permitia ser caricato, enquanto Teixeira era caricato sem querer e da pior maneira possível (*idem*, p.153). Já existe um conformismo da parte da crítica quanto ao sucesso popular certo do filme, que chega a culpar o público por “falta de cultura”, o que o impede de perceber os defeitos dos filmes de Teixeira e continuar os prestigiando.

Com o próximo filme, “Carmen, a cigana” (também de 1976), a crítica passou a se desinteressar cada vez mais. É a fase que Rossini denomina como da “indiferença”. Uma das críticas afirma que certamente o filme iria se pagar, proporcionar algum lucro e infelizmente financiar uma nova desgraça pra o cinema gaúcho. Termos como “baixo nível”, e “deformar a mentalidade das criancinhas” eram usados. Pelas críticas citadas pela própria autora, no entanto, é possível ver que não existia tanta indiferença assim, e sim a continuação da desaprovação às produções de Teixeira.

Nesta época, um famoso crítico de Porto Alegre, P.F. Gastal, saiu em defesa de Teixeira, afirmando que o artista tinha metas modestas, que eram de oferecer aos apreciadores de sua música o mesmo tipo de história que propunha em suas composições.

“Quem não gosta de sua música, que não vá ver suas fitas. Mas o fato de não gostar das mesmas, não dá o direito a ninguém de impedir que a grande massa de admiradores de Teixeira assistam e gostem de seus filmes.”

E finaliza dizendo que os filmes de Teixeira eram melhores que muitas produções lançadas semanalmente, filmes de caratê ou pornochanchadas, pois pelo menos nunca apelavam para a violência ou sensacionalismo gratuitos (*idem*, p.159).

O filme seguinte, “Na Trilha da Justiça”, lançado em 1977, praticamente não teve cobertura da imprensa, apenas notas na sua semana de lançamentos. Mesmo com alguns comentários menos negativos de figuras respeitadas na crítica cinematográfica

porto-alegrense, o filme seguinte de Teixeira, de 1978, “Meu Pobre Coração de Luto”, continuou sendo alvo de críticas ferrenhas, do tipo “o dramalhão alinhavado pelo roteiro (se é que existe roteiro) do novo filme de Teixeira é extremamente mórbido e malsão. ... Como cinema, tudo o que se vê na tela é de extremo mal gosto” (*ibidem*, p.160).

Novamente Teixeira é defendido, desta vez, por um dos seus diretores, Milton Barragan. Para ele, “Quer queiramos ou não, o cinema de Teixeira é válido. Ele expressa uma realidade, verdades que compõem o quadro social do estado. Com todas as suas falhas, é cinema autêntico.” (*Ibidem*, p.161). Para este diretor, Teixeira conseguia captar a simplicidade do homem do povo e era a única pessoa produzindo para toda uma camada social excluída de projetos culturais.

O filme seguinte, também realizado em 1978, “Gaúcho de Passo Fundo”, seguiu no mesmo esquema de sucesso de público/ fracasso de crítica. Somente um crítico local se deu ao trabalho de assistir ao filme, colocando-o como ainda pior que os outros filmes de Teixeira. O crítico afirma que Teixeira deveria passar para a comédia, já que o público dava gargalhadas em momentos que o artista desejava que fossem sérios.

“Tropeiro Velho”, lançado em 1979, penúltimo filme de Teixeira, arrancou comentários semelhantes a todos feitos durante a década. Os (poucos) críticos que se davam ao trabalho de comentar o filme se preocupavam, principalmente, que a historiografia do cinema gaúcho tivesse, no futuro, apenas o registro dos filmes do artista, os únicos que conseguiam chegar aos grandes circuitos da capital e do interior. “Os filmes de Teixeira serão os marcos do cinema gaúcho, pontos de referência negativos para quem quiser estabelecer uma cronologia da ausência de valores cinematográficos no Rio Grande do Sul” (*Ibidem*, p.164).

Um outro crítico lembra que Teixeira nunca se preocupou com a situação dos peões nas fazendas, a qualidade de vida dos operários, dos garis, enfim, da grande massa de seres esperançosos que formava seu público, e meio do qual ele emergiu (essa acusação de “descaso” político o acompanhou durante a maior parte da carreira)¹³⁹. Mesmo assim, ressalta algumas qualidades positivas do filme, a boa direção e fotografia, e o bom desempenho de alguns atores (não de Teixeira, obviamente). Faz uma espécie de pedido ao artista para que deixe mais poder de

¹³⁹ No entanto, como as próprias cartas mostram, estes peões, operários, etc., se sentiam representados e tornados visíveis pela música e pelos filmes de Teixeira, contrariando essa idéia dos críticos de classe média. Através da análise das letras de canções de Teixeira, Cougo (2010) demonstra como, ao tratar de setores marginalizados e para os quais não existiam referências explícitas em outros produtos da indústria cultural, o artista agia, de certa forma, como uma espécie de representante e porta-voz do povo.

decisão nas mãos dos profissionais qualificados com os quais trabalhava, que certamente não iriam fazer algo inacessível à massa.

O último filme de Teixeira, “A Filha de Iemanjá”, lançado em 1981, foi o primeiro de todos em que ele necessitou apoio governamental para a produção, que acabou sendo distribuída pela Embrafilme. A Teixeira Produções estava enfrentando uma grande crise na época e, apesar dos protestos da crítica, que achava um desperdício colocar dinheiro público em tal produção, o filme ganhou ajuda do governo para sua distribuição¹⁴⁰.

Apesar de não terem sido unânimes, os comentários negativos sempre foram preponderantes. Mesmo contra sua vontade, no entanto, os críticos eram forçados a admitir que o cinema de Teixeira dava muito lucro, tinha um público certo e podia se auto-financiar. E principalmente concordavam que o “mito popular” representado pelo cantor era inexplicável e merecia maiores pesquisas e tentativas de entendimento.

Como é possível perceber na relação dos fãs com os filmes, no entanto, tudo era aceito de forma unânime. Não consegui encontrar nas duas mil cartas nenhum comentário negativo sobre qualquer um deles. Justamente o contrário.

Algumas vezes, os fãs escreviam para desejar boa sorte numa empreitada. É justamente o assunto desta carta, a mais antiga da correspondência a tratar dos filmes, escrita antes do lançamento do primeiro filme de Teixeira, e datada de 27 de Junho de 1966, de uma fã da cidade de Rio Pardo.

“Prezados Cantores Teixeira e Mary Terezinha
nós como fã ardorosos de seus tão queridos programas que são os sucesos da atualidade e pedimos a Deus que os conservem sempre assim porque vocês merecem. “Daí a César o que é de César” e assim devem ser suas gravações musicais que nós dão ânimos nos momentos de saudades de nossas vidas.

Assim deverá acontecer com o seu presente sucesso que para a nossa felicidade brevemente estará rodando, o Coração de Luto.”

Ao falar sobre o filme em seu programa de rádio, Teixeira criava uma grande expectativa entre seus ouvintes, conquistando um público certo para sua produção mesmo antes que ela existisse. O filme só foi lançado em setembro de 1967 e não localizei nenhuma carta que se referisse especificamente a ele nesta época.

Numa carta de dezembro de 1970, de Lajeado, uma fã afirma que assistiu pela televisão ao “julgamento” de Teixeira (no programa “A Hora da Verdade”) e

¹⁴⁰ Esse apoio da Embrafilme foi originado em uma barganha política que culminou com a filiação de Teixeira ao PDS. Cougo trata do episódio em detalhes no Capítulo 4 da sua dissertação (2010), “Verde-amarelo”.

chorou de ver seu ídolo ser rebaixado injustamente, "pelaqueles monstros sem coração. Creio que eles morem de inveja de seu grande sucesso. Asisti tambem o filme Coração e Luto, que maravilha! Mas só muito triste." Aqui fica bastante evidente a relação entre ídolo, crítica e público que permaneceu durante toda a carreira de Teixeira: um triangulo no qual os lados "fracos" – o público e o artista – se uniam permanentemente contra o vértice negativo, incapaz de compreender tanto Teixeira quanto seus seguidores.

Mesmo os filmes que tiveram baixa bilheteria, justificada por Rossini como devido ao seu roteiro não-convencional para o estilo de filmes de Teixeira, tinham aprovação, como mostra esta carta de Canoas, de 15/5/1973. Após elogiar o programa do rádio, o fã afirma que "Nós assistimos o seu último filme, O Sete Provas e achamos simplesmente sensacional, um espetáculo de filme."

Fãs de outros estados também escreviam para comentar os filmes, como mostram essas duas cartas, de pequenas cidades do interior de Santa Catarina e do Paraná. Essa é uma carta vinda de Abelardo Luz, Santa Catarina, 6/6/73. "Teixeirinha, eu gostei tanto daquele filme Ela Tornou-se Freira era bacana eu gostaria de a plicia outro filme do Texerinha mas aqui é um lugar muito no interior não passa filmes bacanas e mutto difilsel".

Esta outra carta de Clevelândia, Paraná, de 15/6/74, demonstra como filmes demoravam para chegar nessas localidades do interior. O filme foi lançado em Março de 72, e dois anos depois, uma cópia continuava em circulação. Após dizer que toda a sua família é fã de Teixeira, ele conta que: "Por sinal sabado dia 8 aqui passou o filme Ela tornou-se freira e estava um sussésio superlotou o cinema daqui. Sabe Teicheirinha nós aqui somos fans de voceis."

Outra carta que revela a permanência dos filmes em circuito é esta de Rio Grande, de 5/7/77. Ele menciona o filme Motorista Sem Limites, que havia sido lançado 7 anos antes. E encerra com uma promessa comum das cartas dos fãs – avisando que qualquer hora iria para Porto Alegre conhecer Teixeira, tomar um café com ele, passar na sua casa. Ele não deixava de ser visto pelas pessoas como alguém "igual", a quem se podia fazer uma visita como se fazia aos amigos.

"Prezados amigos Teixeira e Mery Terezinha
Nota 10 pelo filme "Motorista Sem Limites"
Eu achei o filme "Motorista Sem Limites" jóia 3 vezes.
Um grande abraço a todos participantes do filme "Motorista Sem Limites" principalmente à dupla Mery Terezinha e Teixeira.
Qualquer dia irei ai para conhece-los pessoalmente."

Esta outra carta de Três Coroas, enviada em 04/04/81, portanto o último ano em que Teixeira trabalhou no cinema, novamente afirma ter visto um filme mais antigo de Teixeira (Carmen, a cigana, que estreou em 1976) e depois, com grande intimidade, pede o endereço de Teixeira em Porto Alegre, para que ele e a esposa possam visitá-lo quando passarem pela cidade.

“Sempre que se gosta de alguém, ou que se é fã de alguém, a gente dá um jeitinho para um diálogo, por isso escrevi aos meus queridos e preferidos artistas, Teixeira e Mari Terezinha. Artistas para ninguém botar defeito, artistas de primeira classe, tanto na música como no cinema. Há falando em cinema faz duas semanas tivemos o prazer de olhar no cinema “Icarai” de nossa cidade o filme “Carmen, a cigana”, um filme super divertido, alegre e todo mundo gostou. Também não é o primeiro filme que olhei, pois já assisti “Troepeiro Velho”, um filme muito bonito, um filme que transmitiu muita emoção ao público. “A Quadrilha do Perna Dura” foi outro filme que eu gostei muito...”

Dois cartas que comentam o filme “Pobre João” formam um contraste interessante. Ambas vêm da mesma região, das Missões do Rio Grande do Sul, e foram escritas na mesma época. Uma delas é um bilhete, e expressa numa linguagem bem parecida com a oralidade e cheia de erros de escrita, indicando pouca escolaridade do fã, ou pouca intimidade com a palavra escrita. A segunda diz basicamente as mesmas coisas, mas vem datilografada, rebuscada, tratando Teixeira por Vossa Senhoria. A sua forma, demonstra a posse de um pouco mais de recursos materiais e educacionais, comprovando que os fãs de Teixeira não vinham unicamente as camadas mais humildes do povo.

Santo Ângelo, 12/5/75. “Eu como grade ovite dete maravilhozo programa veio e cever e t carta para dier q os fime esta maravilozo e ete do Pobre João e imossionate aci e Santo Angelo o dia q passa o fime todo mundo para”.

São Borja, 27/6/75. “Prezado Senhor: Sendo eu, um dos muitos fans da capacidade criativa e interpretadora de V.Sa., venho, como todo respeito e admiração, expressar-vos as minhas congratulações pelos vosso último lançamento em disco, bem como na elaboração e interpretação do último filme: “O pobre João”.

Esta carta de Agudo, escrita em 1/6/77, confirma a predileção do público por qualquer coisa que Teixeira fizesse, fosse no campo da música, fosse no campo do cinema:

“Quero dizer a vocês Teixeira, que são vocês que estão em primeiro lugar com suas músicas, com seus programas, com seus filmes com tudo. O filme este nôvo já estou esperando de visitar. Mas se Deus quiser prevemente chega em nossa cidade. Este é o Na Trilha da Justiça.”

Nesta carta de Carazinho, enviada em 6/6/77, um fã lista as qualidades do filme (justamente o contrário do que a crítica fazia, ao citar os defeitos): seu elenco, seu colorido, seu cenário, demonstrando que havia, sim, uma apreciação destes elementos do filme, mas não eram julgados pelos mesmos padrões com que a crítica trabalhava. Ao elogiar os filhos de Teixeira que participaram do filme, ele explicita como as produções eram vistas pelo público como “familiares”, “sem censura”, para todas as idades.

“Venho por meio desta, desde já felicitar-lhes por seu maravilhoso filme, Na Trilha da Justiça, o mais belo filme, com um belo colorido, fabuloso elenco, ao sr. Fazendeiro proprietário da bela fazenda onde foi filmado, esta bela fita cujo nome é Na Trilha da Justiça também vai meus parabéns.

A vocês dois, desejo muitas felicidades, pela alegria que levam a todas as pessoas de quaisquer idade com suas lindas canções, seus maravilhosos filmes, de sua produção, o que mais me comove em vocês, é a lealdade, de fazer cinema para qualquer idade sem censura, pois quando os senhores anunciam uma produção, já figo torcendo, para um grande sucesso, o que os senhores muito merecem, vai meus parabéns a todos os componentes, deste maravilhoso, elenco de Na Trilha da Justiça.

A ti D. Mary, vai meu recado, desde já quero, enviar-te meus votos de felicidade e parabéns, pelos seus maravilhosos papéis interpretados por sua pessoa em todas as fitas cinematográficas, realizadas pelo produtor Teixeira.

A ti Sr. Teixeira, envio meus, cumprimentos, por seus queridos filhos, Teixeira Filho, e, Alexandre Teixeira, por suas maravilhosas interpretações cinematográficas”.

Uma carta de Porto Alegre, de 21/02/78, confirma alguns “malhos” da crítica da época, ao afirmar, por exemplo, que Teixeira era inofensivo porque não tirava público de Bergman. Muitas pessoas só iam ao cinema exclusivamente para vê-lo. De certa forma, ele criou um mercado consumidor exclusivo para seu produto, que foi o que permitiu que sua empreitada cinematográfica seguisse por tanto tempo. Esta carta é interessante porque trata Teixeira e Mary Terezinha como “fãs” - ao invés do uso do termo ídolo, que seria o apropriado do binômio.

“Queridos fãs Teixeira e Meri Ontem fomos assistir teu filme confeço que foi um grande suseço pois gostei muito, afinal, todos os teus filmes são bons. Eu não vou a cinema, só quando é para ver teus filmes, parabéns queridos fãs, que Deus te proteja e te dê muita saúde e muitos anos de vida, para que tu possas fazer mais e mais filmes para todo o teu povo que te adora, eu principalmente e toda a minha família somos teus fãs número 1.”

Vários fãs escreviam para afirmar que haviam visto todos os filmes e aguardavam com ansiedade o próximo. Dentro dos inúmeros pedidos que os fãs faziam, estavam de que os filmes fossem reprisados. Numa carta de Viamão, de 07/04/81, são enviadas duas cartas separadas, uma para Mary e outra para Teixeira. Na de Mary, ela conta que havia escrito uma carta anteriormente e que depois disso havia ficado um tempo sem escutar o programa. “Nessa carta anterior eu solicitava ao Teixeira que reprizassem novamente em P. Alegre “Ela tornou-se Freira” que é um dos poucos filmes de vocês que eu ainda não assisti. Por falar nisso estou torcendo que a “Filha de Iemanjá” apareça nas telas Portoalegrenses.” Na carta para Teixeira, ela repete o pedido, de que o filme vá logo para cartaz.

A carta mais antiga a fazer referência à produção cinematográfica de Teixeira é de 26/12/1965, de Pedras Altas, interior do Rio Grande do Sul. Nela, uma menina de 11 anos, respondendo a um anúncio feito no programa de rádio do artista, se oferece para participar do filme “Coração de Luto”. Ela se descreve e pede uma resposta. Ambos os atores mirins de “Coração de Luto”, que representavam Teixeira e Mary Terezinha quando crianças, foram selecionados através de testes onde se inscreveram centenas de candidatos. Várias outras cartas contêm pedido de pessoas para trabalhar nos filmes do artista. A impressão que dá é que os filmes passavam uma certa familiaridade para o público - de paisagem, de linguagem, de musicalidade, e portanto, eram uma possibilidade concreta de participação.

Mulheres, principalmente, pediam uma chance no cinema de Teixeira. Algumas se descreviam em detalhes e enviavam fotos. Outras afirmavam que trabalhar no cinema era a realização de um sonho, e nada – nem um marido ciumento – seria capaz de as fazer desistir disso. Como a carta de uma moça de Cachoeirinha, de 20/02/78:

“Mas para trabalhar só em cinema gaúcho nem que seja no filme do Sr. Vitor Mateus Teixeira. Digo o Teixeira se me aceitarem. Eu sei o que falão é tudo mentira. E invejo porque o meu marido que não deicha mas eu quero porque eu trabalho e crio o meu filho, se ele ficar brabo comigo.”

Muitos fãs efetivamente conseguiram participar das produções. Ganhavam um pequeno cachê e a imensa satisfação de aparecerem na tela de cinema ao lado do ídolo. Vários informantes com quem conversei me relataram histórias de um determinado filme de Teixeira feito em tal ou tal cidade, e a cena do filme em que apareciam. Um dos comentários da crítica era de que o filme “Gaúcho de Passo Fundo” bateu recordes

de bilheteria em Passo Fundo somente porque praticamente a cidade inteira havia participado como figurante.

Ou seja: o povo se via na tela não apenas na comparação com as histórias melodramáticas do ídolo – se via de verdade na tela, participando da produção, e confirmando mais uma característica do cinema popular segundo Lunardelli (1996), a proximidade física com o povo.

Uma série de cartas chama a atenção para os aspectos “catárticos” dos filmes de Teixeira. São as cartas em que as pessoas comparavam suas vidas aos filmes ou contavam suas tragédias pessoais para assegurar uma semelhança com a trajetória sofrida do ídolo, usando isso, algumas vezes, para também lhe pedir coisas.

A carta mais antiga desse tipo é de 5/11/1970, de Barra do Ribeiro, a primeira onde se consegue ver a identificação gerada pela obra de Teixeira com o público. Nesta época Teixeira tinha dois filmes lançados, “Coração de Luto” e “Motorista Sem Limites.”

“Saudações

Querido Amigo Texerinha

Hoje tive o prazer de escrever estas linhas somos ardorosos fans de seus programas e só assistimos os filmes quando e de texerinha eu sei que para o senhor eu posso escrever sem acanhamento por que es um gaúcho muito do povo eu estou escrevendo esta com uma grande esperança de ser atendida por saber que tens um bom coração sou casada com um homem que se parece com a história do mocinho aventureiro [uma música de bastante sucesso de Teixeira nos anos 60] ele tinha só 17 anos e foi correr muno para ve se arrumava a vida para voltar para nos casar”

E segue contando a história do marido, que perdeu um braço, e conta das dificuldades financeiras pelas quais passa a família e da vontade de dar um presente de Natal aos filhos. Pede que Teixeira mande presentes até o Natal e quase suplica: “não me deixe na esperança em vam por amor de Deus lembre de sua infância Teixeira.”

Este é o mesmo tom desta outra carta, vinda de Mococa, estado de São Paulo, 11/10/83 (dois anos após Teixeira ter parado de fazer filmes, portanto). Um operário do Rio Grande do Norte trabalhando em São Paulo conta a tragédia de sua vida (a separação da família, as dívidas, as privações) e pede ajuda financeira de Teixeira para retornar à sua terra natal.

“... estou sem roupa sem calçado e sem saude sofrendo da coluna morrendo de saudade de meus filhos principalmente de um garoto com

11 anos que eu tenho o mesmo é um grande fã de seus filmes na pequena cidade que eu moro nunca perdi um filme seu, quantas vezes tenho chorado assistindo o filme Ela Tornou-se Freira em ver você cantando Ave Maria e aquela música entre a Cruz e o amor vejo suas lágrimas cair e também não me contendo.”

Assim, não eram apenas os filmes que eram melodramáticos, mas as próprias narrativas destes fãs a respeito de suas vidas.

Gênero é um sistema coerente de sinais, que funciona como um estereótipo cultural com dinâmica própria, em um determinado contexto histórico, com formas narrativas aceitas socialmente. O gênero melodramático tem uma planificação e uma sintaxe próprias, e elas foram usadas à exaustão nos filmes de Teixeira. O melodrama, com suas histórias de transgressão e punição, é talvez o gênero cinematográfico mais popular. Possui uma estrutura tripartida de começo, desenvolvimento e desenlace, como o drama clássico – antagonismo; confronto; e desenlace onde triunfa o bem e o mal é castigado (OROZ, 1992, p.31). Não há espaço para a ambivalência. Segundo Oroz, foi o gênero mais amado pelo público e mais repudiado pela crítica e pelos "públicos eruditos". Era chamado pela crítica de “cinema para empregadas domésticas”.

Para a autora, os melodramas foram uma possibilidade de desenvolvimento da indústria cinematográfica da época, o que também possibilitou o surgimento de pioneiros, cineastas e artesãos, que estruturaram uma cinematografia sintonizada com o “seu público”, com identidade de classe. O público sustentou a indústria cinematográfica da época porque esta soube dirigir-se ao seu universo de símbolos e mitos. O melodrama foi classificado como um produto alienante pela geração cinematográfica surgida depois da década de 50, analisado sem considerar sua própria dialética e sua relação com o público. Ele foi criticado sem ter seu contexto de surgimento levado em consideração (*idem*, p.17), e colocado na maioria das vezes como conservador, quando não necessariamente era – visto sua incorporação estrutural pelas telenovelas e as mudanças e modas de comportamento alavancadas por estas (MARTÍN-BARBERO, 1992). De certo modo, esse é o mesmo preconceito sofrido pelos filmes de Teixeira. A crítica os analisava usando as mesmas ferramentas usadas para analisar filmes de arte, filmes americanos, filmes do Cinema Novo brasileiro, quando, para compreendê-los, era preciso ter noção de que faziam parte de um contexto específico de produção e de desejo do próprio público na época, e sintonizados com a cultura popular daquele público. Também era preciso levar em consideração que não eram simplesmente “filmes populares”, mas realizados pelo maior ídolo da música regionalista no Brasil no momento, que transferia seu carisma para os filmes, por piores que estes fossem.

A produção de massas tem na articulação catártica, proposta através das lágrimas, a aliada ideal que possibilita a empatia gênero/público (OROZ, 1992, p.24). O público tinha a necessidade de ver a dramatização da experiência humana, da sua própria experiência. Isso fica muito evidente nas cartas em que os fãs comparam sua própria vida com o que foi vivido por Teixeira na tela, elegendo momentos do filme em que se espelham, ou os fazem chorar.

A autora cita Gramsci, quando este afirma que

"O caráter retórico dos gêneros populares, como o melodrama, está relacionado com o fato de que o gosto popular não se formou com a leitura nem com a meditação íntima da poesia e da arte; mas com as manifestações coletivas, oratórias e teatrais." (*Idem*, p.28)

Vários dos filmes de Teixeira foram inspirados em suas composições, que serviram de base narrativa para a história a ser contada no cinema. Em outros, músicas tinham um papel explicativo, complementando a ação da tela. A música "Entre a Cruz e o Amor", do filme "Ela Tornou-se Freira", citada em uma das cartas, relata justamente a história de uma mulher dividida entre a vocação religiosa e a vida conjugal, mote básico do filme. É possível perceber muito claramente como o gosto pelos filmes do artista passava pelo gosto por suas composições, e pelo seu estilo.

Em relação às críticas que mencionavam a "carentice" dos filmes de Teixeira e sua postura "alienante" em face do panorama político da época, Oroz afirma que a relação melodrama/convenções sociais não é exclusiva do gênero, mas sim de toda a produção da cultura de massas, cujos valores defendidos são sempre patriarcais e judaico-cristãos. A defesa destes conteúdos funciona como reafirmação do mundo conhecido e assimilado pelo espectador, o que gera uma familiaridade com o produto. Nesta familiaridade é que se articula a afetividade entre o público e o produto. As regras morais constituem a alma do melodrama, pois exigem caracterizações simples, elevado interesse dramático, ação constante e situações claras e fortes. As convenções sociais influenciaram a construção de uma forma narrativa de aceitação popular (*idem*, p.30). Teixeira parecia ser muito consciente desse tipo de convenção, e exigia dos diretores que seus filmes fossem absolutamente corretos, sem "imoralidades", e de preferência, que viessem com uma lição no final, que reafirmasse sua visão de mundo em que o bem deveria sempre prevalecer sobre o mal e os humildes e fracos, seguindo o caminho correto, seriam recompensados.

É através da ação que se adquire o caráter, e portanto o melodrama tem uma espécie de "raso" psicológico – faltam matizes psicológicos e se multiplicam os obstáculos na história, geradores de ações. Os sentimentos de piedade ou tristeza que

são apresentados induzem a catarse – segundo Aristóteles, chave que abre o caminho para a projeção ou identificação (*ibidem*, p.32). A catarse é o instante de perplexidade do espectador, que possibilita a projeção ou identificação. Ao se identificarem com os heróis e heroínas dos melodramas, as pessoas outorgam grandeza às suas próprias aflições cotidianas e afirmam sua superioridade sobre outras pessoas que não viveram experiências emotivas tão profundas (*ibidem*, p.33).

Vejo a questão da catarse como fundamental para entender o amor dos fãs pelos filmes de Teixeira. Mas uma catarse dividida em dois tipos: a primeira delas, inspirada pelas paisagens, o sotaque, os sons familiares na tela; o que gerava uma identificação profunda, principalmente do público do interior, com valores, hábitos e situações representadas nos filmes de Teixeira. Afinal, a maioria absoluta de produções a que se podia assistir no estado do Rio Grande do Sul vinham de outros lugares – Rio de Janeiro, São Paulo, ou de outros países. Esses filmes deram aos fãs da música regionalista de Teixeira a oportunidade de se verem na tela e verem sua cultura na tela grande primeira vez.

O segundo tipo de catarse tem a ver com a temática melodramática das histórias contadas pelo artista. A projeção/ identificação mencionada por Oroz servia como uma maneira de suportar o próprio cotidiano, através da comparação com a trajetória do herói e da reafirmação, em todos os filmes, de que os fracos tem o seu lugar, o bem triunfa sobre o mal e etc. Teixeira correspondia à demanda do seu público por mitos e heróis – o que, segundo Martín-Barbero (2008, p.90-91) era uma das próprias funções da indústria cultural. É de se indagar como funcionam os mecanismos de apropriação de certos conteúdos pelas massas, que as fazem gerar uma identificação através das lágrimas e da expulsão dos sentimentos reprimidos. Talvez somente uma análise mais aprofundada – e possivelmente, etnográfica – de situações de recepção possa dar conta de desvendar tal processo.

O que é possível concluir neste ponto é que as visões, dos críticos e do público partiam de contextos, expectativas e desejos diferentes, e talvez isso sirva para explicar, um pouco, a enorme diferença de opinião e de recepção ao cinema de Teixeira, que, por mais perplexidade que esse fato causasse, reinou absoluto no campo cinematográfico do sul do Brasil durante mais de uma década.

Principalmente, a concepção dos críticos do que seria parte de uma cultura “popular” não inclui, de modo algum, as concepções do público para o qual tais obras eram endereçadas. São dois universos bastantes distintos. Para Martín-Barbero,

“a cultura legítima rechaça antes de tudo uma estética que não sabe distinguir as formas, os estilos e sobretudo que não distingue a arte da vida. É o que Kant chamava de ‘o gosto bárbaro’, o que mistura a satisfação artística com a emoção, fazendo desta a medida daquela, esse mesmo que escandaliza Adorno ao encontrá-lo informando a indústria cultural”. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.120).

O desequilíbrio das relações de poder entre quem pode e não pode fazer sua opinião e voz ser ouvida e registrada explica a invisibilização de Teixeira e suas obras das narrativas e discursos oficiais sobre o panorama artístico brasileiro. Concluindo com Martín-Barbero,

“o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica”. (*Idem*, p.113).

Os fãs continuam escrevendo até hoje, agora para a Fundação Teixeira. Embora o site do artista tenha um painel de recados em que se pode deixar mensagens, as cartas continuam a chegar pelo correio. Um breve exame em algumas delas me fez ver que os elementos destas mesmas cartas de mais de vinte anos atrás se repetem.

Continuam expressando saudades, amor pelo ídolo, admiração, comentando seus filmes (agora vistos em DVDs piratas), contando vidas que se entrelaçam com a de Teixeira e que continuam celebrando-o mesmo tantos anos depois de sua morte. Seus filmes continuam fazendo sentido para estes fãs, que através de seus próprios circuitos – e auxiliados pelas mudanças tecnológicas – conseguem salvar essas obras do esquecimento, sem se importar com o que a crítica pensa delas. Mais do que um idioma social definindo e negociando as relações entre Teixeira e seu público, fica claro que eram as emoções o principal componente dessa relação.

Teixeira carregava de emoção suas composições, e seu público retribuía através de manifestações de carinho e admiração, entre elas estas cartas. Este fluxo de emoções continua com a devoção dos fãs no cemitério no Dia de Finados, com os recados no mural do site de Teixeira, com as cartas na Fundação, com os relatos de fãs que continuam colocando o artista como insubstituível.

As cartas ainda tem muito a revelar. Uma análise mais profunda, que leve em conta dados estatísticos e uma amostragem maior, seria capaz de estabelecer correlações entre a época, o local de envio, o tipo de relação estabelecida com o artista.

Relatos de sua presença em determinados lugares poderiam ajudar a compor um mapa de suas andanças. A opinião e comentário sobre eventos envolvendo sua vida ajudaria a estabelecer um contexto da sua relação com os fãs e das formas como esta se dava.

Mais do que tudo, as cartas abrem as portas para se interpretar as várias facetas de Teixeira, mostrando outros componentes de sua imagem pública, tal como esta se constituía na sua dinâmica de relacionamento com seus fãs – o que, como veremos no próximo capítulo, se dava de uma forma bastante diferente no que dizia respeito a forma como esta era desenhada pela imprensa.

Capítulo 4 – Enquadrando Teixeira



Capa do disco Teixeira "O Rei", de 1969 - Gravadora Copacabana (CLP 11561).

“Um dia comprei um Landau e eu e a Mary fomos pra fronteira e começamos a entrar na estrada de Guaíba. E eu disse pra ela: Mary, essa estrada aqui eu ajudei a fazer. Em cima do trator e tudo. E agora tô passando com um carro zero quilômetro do ano, mais moderno do Brasil. Não é bonito isso?”

Teixeirinha - Jornal Tchê, Abril/1984.

Um outro viés

Este capítulo se inicia, temporalmente, no ano de 1967, momento final do Capítulo 2. Naquele momento, como já relatado anteriormente, a imprensa vivia uma espécie de “lua-de-mel” com Teixeira. Seus feitos na bilheteria de “Coração de Luto” haviam lhe garantido um certo respeito – ainda que temporário - e se, nos anos anteriores, quando havia se tornado famoso nacionalmente, havia reinado um grande silêncio nos principais meios de comunicação impressa do Rio Grande do Sul sobre suas conquistas, agora os impressionantes índices de audiência de seus programas de rádio e a movimentação popular ao redor de suas obras faziam com que fosse impossível continuar o ignorando. Essa visibilidade, no entanto, não significou necessariamente prestígio.

Ao contrário, identifico o período do início dos anos 70 até o falecimento de Teixeira como marcado por duas forças opostas (e complementares) – um constante rechaço da imprensa escrita (já demonstrado no capítulo anterior no que dizia respeito aos seus filmes) e a presença cada vez mais constante do artista no cotidiano e na “cultura popular” do *seu* público – o que já foi demonstrado anteriormente através da análise das cartas de seus fãs. Essa situação se complexifica nos momentos em que o artista está nos holofotes por conta de problemas pessoais, no início dos anos 80, já que a imprensa sabe que sua figura vende jornais e atrai o público e tenta se beneficiar disso, mas sem abrir mão de uma crítica constante à sua obra e imagem, fosse feita diretamente, no próprio texto, fosse presente nas entrelinhas, nas imagens ou comentários (o que começaria a se alterar profundamente perto e depois de sua morte, no entanto).

O objetivo desse capítulo é, assim, continuar a narração de sua trajetória, prestando atenção especial à maneira como sua imagem é construída, mostrada, colocada em circulação, descrita, e de certa forma, eternizada, pelo viés da imprensa – a principal fonte de narrativas posteriores a respeito da importância e significado de personalidades famosas. Se o capítulo anterior se referia especificamente ao papel da crítica cinematográfica e à discrepância do olhar dessa em relação ao dos fãs, a intenção deste é de ampliar a discussão para tentar interpretar os motivos da inclusão de Teixeira, após sua ascensão como possível herói do panorama artístico gaúcho no final dos anos 60, no panteão dos artistas *kitsch*, junto de outros nomes de incontestável

sucesso do cenário musical brasileiro da época, como as duplas sertanejas e cantores “cafonas” que, com suas centenas de milhares de discos vendidos, bancavam os investimentos das gravadoras nos artistas de prestígio (“de catálogo”, como afirma MIDANI, 2008, p.116)¹⁴¹. Conforme defende Araújo (2002, p.18) apesar da obra desses artistas “cafonas” ser considerada tosca, vulgar, atrasada, ela se constitui num corpus documental de grande importância, já que se refere a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio, e que retratam vários aspectos da realidade social da época que não passavam pela percepção ou preocupações da classe média.

Isso abre caminho para a discussão que será travada nos capítulos finais a respeito da imagem atual de Teixeira. Como é possível que os mesmos veículos de imprensa que o criticaram, patrulharam e ironizaram durante mais de uma década, agora ajam ferrenhamente em prol de sua perene consagração como uma espécie de “Ícone Gaúcho”? Ao acompanhar essas mudanças, pretendo desvendar um pouco do funcionamento desses mecanismos de exclusão/invisibilização x consagração, para poder tentar pensar de que forma determinadas figuras se tornam personagens emblemáticos/centrais ou mesmo chaves explicativas para a cultura de uma determinada sociedade.

Ao contrário dos anos 60, onde as matérias de jornal não só eram relativamente escassas como mais difíceis de localizar, a partir do sucesso de “Coração de Luto”, e, mais especificamente, depois da abertura da Teixeira Produções Artísticas em 1970, a presença de Teixeira nos jornais ou revistas é mais constante. Principalmente, o próprio Teixeira parecia estar preocupado em guardar (e até mesmo comentar) este material, como foi possível perceber nas inúmeras pastas arquivadas pela Fundação Teixeira.

Além desse material disponível na Fundação, realizei uma pesquisa nos jornais Zero Hora de 1975 a 1984¹⁴² onde foi possível localizar várias entrevistas longas e

¹⁴¹ Segundo Midani, (2008, p.116), "Jairo Pires, produtor musical de muito sucesso na área de música popular na CBS, veio espontaneamente se juntar a nós, de modo que pude dar o toque final, dividir em dois setores as áreas artísticas, promocionais e comerciais da gravadora, com suas marcas distintas e personalidades próprias: a Philips, a marca de prestígio, e a Polydor, a marca popular, que por anos nos deu os lucros necessários para manter nossa política quase deficitária na MPB. Elis, Gil, Caetano, Gal e Os Mutantes vendiam, em 1968 e 1969, apenas entre cinco mil e dez mil cópias de cada um de seus lançamentos." Nas palavras de Araújo (2002, p.189), "Nas representações do campo artístico-fonográfico destacam-se a existência de dois grupos de cantores/compositores: aqueles considerados de “prestígio” – que dão status à gravadora e alimentam sua imagem de produtora de objetos culturais – e aqueles considerados meramente “comerciais”- que dão retorno financeiro grande e imediato. Observa-se, contudo, que para os primeiros realizarem os seus discos artísticos e realizarem a pretendida “missão educadora do povo brasileiro” é necessário o respaldo financeiro proporcionado pelas vendas dos segundos, aqueles dos discos que “não ensinam nada”.

¹⁴² Realizei essa “varredura” em 2004, originalmente em busca de material sobre o cinema e teatro jovens de Porto Alegre, tema da minha dissertação de mestrado. Já interessada em Teixeira como um

importantes de Teixeira, reveladoras de sua posição no cenário artístico daquele momento e dos dilemas enfrentados nessa posição. Por razões de delimitação deste trabalho e do foco deste capítulo, delimito o material da imprensa escrita a ser analisado em duas categorias principais.

A primeira diz respeito a matérias/entrevistas/reportagens preocupadas em traçar um “perfil” do artista. São usualmente textos mais longos, ilustrados por fotografias de Teixeira em determinados cenários (que usualmente se repetem), e preocupados em mostrar sua importância – relacionada à seu grande número de vendas ou em estabelecer um retrato de seu cotidiano e de suas peculiaridades. Como será discutido mais adiante, nem sempre este tipo de texto traçava uma imagem positiva do artista. Na maioria das vezes, entretanto, a crítica e a ironia se encontravam no subtexto – com algumas exceções mais “diretas”.

A segunda categoria são textos relacionados a determinados eventos importantes da carreira de Teixeira, ou de grande repercussão pública regional e até mesmo nacional, como o sucesso do filme *Coração de Luto*, seus embates com Flávio Cavalcanti na televisão, e, mais no final de sua carreira, o final da dupla com Mary Terezinha, assunto explorado à exaustão pela mídia local. Devido ao grande volume de material, escolhas tiveram de ser feitas, e privilegiei para esta análise determinados aspectos que percebi como mais fundamentais na construção da imagem pública do artista. Como fica bastante evidente no material que será apresentado a seguir, em uma época de intensa patrulha ideológica tanto da esquerda como da direita, os críticos analisavam inúmeras coisas além da música em si, principalmente as posições, posturas e opiniões dos artistas¹⁴³. O que se destaca nos olhares sobre Teixeira é a ênfase nas conquistas financeiras de sua carreira como artista, em uma repetição infinita de números, a cada matéria¹⁴⁴. Desiste-se de tentar entender sua obra em seus aspectos artísticos ou estéticos, e parte-se para a quantificação do que ela lhe proporcionou. Isso vem acompanhado de uma indagação sobre o real benefício que Teixeira trazia para o povo, se na realidade o que parecia é que ele se utilizava deste para enriquecer. Nem tudo é colocado de forma tão explícita, entretanto.

fenômeno popular, passei a digitalizar também tudo o que encontrava a seu respeito nos jornais do período pesquisado. Isso acabou se mostrando uma peça-chave para o desenvolvimento posterior da pesquisa sobre o artista.

¹⁴³ Segundo Araújo (2002, p. 272, nota 449), isso gerou um protesto de Caetano Veloso, publicado em uma entrevista ao *Diário de São Paulo* de 16/12/78, em que afirmava que “os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país eram dominados por uma ‘esquerda medíocre, de baixo nível cultural e repressora’, que pretendia policiar ‘essa força que é a música popular no Brasil’”. Citando vários críticos de periódicos, ele coloca estes como “distribuindo estrelinhas a discos e shows ‘fingindo que estão fazendo um trabalho da revolução operária, e se acham no direito de esculhambar com a gente, porque se julgam numa causa nobre; quando não tem nobreza nenhuma nisso”.

¹⁴⁴ Na verdade o próprio Teixeira tratava de sua carreira sempre em termos de números de vendas, de cartas de fãs, de músicas gravadas. Agradeço a Chico Cougo pela observação.

Olhares sobre o artista gaúcho

Início analisando uma importante matéria sobre o artista na revista *O Cruzeiro*, de Julho de 1967, pouco tempo antes de *Coração de Luto* ser lançado nos cinemas. *O Cruzeiro* (1928-75) foi uma das mais importantes revistas brasileiras do século XX, fartamente ilustrada, inovadora constante no design gráfico e de ampla circulação nacional. Tratava de assuntos variados, desde a vida de artistas brasileiros e americanos, até matérias sobre esportes, saúde, moda, e mesmo política. A introdução da matéria, escrita por Marco Antônio Montandon, é bastante reveladora da imagem que Teixeira tinha para o Brasil naquele momento:

“Ele é baixinho, gordinho, e está longe de ser um “pão”. Quando pega da viola, suas músicas falam de milongas, rasqueados, rancheiras e desafios. Não manda ninguém para o inferno, mas é bem possível que seus discos sejam tocados até lá. Porque Teixeira é cantor da intimidade dos Estados Unidos, Espanha, Uruguai, Argentina, Venezuela, Colômbia, Portugal e Colônias. Senhoras e senhores, fiquem sabendo: o gaúcho Teixeira é o cantor que mais vende discos no Brasil e fora dele – já deixou longe a casa dos quatro milhões. Só uma sua música – “Coração de Luto” – tem carreira igual aos sucessos de Frank Sinatra, com dois milhões de cópias já vendidas por aí. O que qualquer outro cantor brasileiro nunca conseguiu e talvez nunca consiga.” (*O Cruzeiro*, 1967, p. 95).

Logo abaixo, funcionando como legenda da foto da próxima página, que mostra Teixeira trajado de gaúcho caminhando pelo centro de São Paulo, uma indagação: “Para os sociólogos, o êxito que Teixeira conseguiu no Brasil pode ser explicado pela singeleza quase primitiva de suas composições. E no exterior?” Neste início da matéria se destacam dois elementos: a exaltação às vendas de Teixeira e a consequente comparação (em relação a esse sucesso comercial) com Frank Sinatra e, em segundo, a menção à tentativa de explicação sociológica do seu sucesso, o que, juntamente com explicações psicanalíticas, se tornaria um mote freqüente de diversas matérias posteriores.

A matéria segue relatando a maneira como Teixeira compôs “Coração de Luto, a sua história de vida desde a infância, incluindo sua passagem no DAER e a dupla com Antoninho da Rosa, até o estouro de “Coração de Luto”.

“Não, o Brasil não havia visto nada parecido ainda (...) O que estava acontecendo com “Churrasquinho de Mãe” era a mais completa e total alienação. Tava todo mundo doido. E quanto mais falavam, mais o povo comprava. Na Av. São João, em São Paulo, faziam-se filas diante das lojas de disco. Só na capital paulista eram vendidos 10 mil, diariamente. A Chantecler chegou a parar toda a produção, durante meses só prensou “Coração de Luto”. (O Cruzeiro, 1967, p. 96).

Apesar do tom predominantemente respeitoso da reportagem, o autor se refere à canção “Coração de Luto” pelo seu apelido depreciativo, “Churrasquinho de Mãe”, e caracteriza como “alienação” o interesse massivo pela música. Em seguida, fala-se do filme a ser lançado em breve, e das aquisições de Teixeira, listando seus bens: casa, terrenos, carros, apartamentos. A reportagem encerra com a letra de Coração de Luto, mas antes dela, ressalta mais uma vez a dominância comercial do artista:

“Ridicularizado por uns, adorado por uma maioria, a verdade é que Teixeira continua como o maior, o dono absoluto da vendagem de discos no Brasil. Para o homem dos pampas, para o homem do planalto, assim como para o homem das caatingas, Teixeira já é aquele amigo que sabe contar histórias, histórias vividas, de se entender. Como eles, simples até mais, de uma pureza primitiva.” (O Cruzeiro, 1967, p.96).

O autor encerra com duas conclusões bastante significativas. A primeira delas era que Teixeira não era uma unanimidade, visto que havia “uns” que o



Teixeira retratado pela revista Cruzeiro, em 1967.

ridicularizavam. Esses “uns” não são nomeados. Não é necessário, no entanto, já que seus “inimigos públicos” eram amplamente conhecidos – programadores de rádio que se recusavam a tocar suas canções, apresentadores de televisão que não o convidavam para seus programas (e mais adiante, críticos de cinema que abominavam suas produções) e também segmentos de público mais intelectualizados e urbanos, ligados a um gosto artístico mais requintado e na maioria das vezes associado a posições políticas contestatórias do regime vigente¹⁴⁵.

¹⁴⁵ É interessante pensar que estes “inimigos” exerciam, na maior parte das vezes, a função de *gatekeepers* do cenário artístico/musical. O *gatekeeper* é uma espécie de “porteiro” – alguém ou algo que controla o acesso a determinados lugares e posições. Se estes conseguiam controlar o acesso de

A segunda, já mencionada na tentativa de explicação sociológica do artista, é de que Teixeira se aproximava dos homens simples, portadores de uma “pureza primitiva”, e que portanto, era *para eles* que se fazia entender. Assim, apesar do tom respeitoso e até apreciativo da reportagem, ela dá a impressão de ser uma espécie de apresentação aos leitores da revista O Cruzeiro, certamente, em sua maioria, pessoas de classes médias urbanas, desse ídolo do “outro”, do homem simples da caatinga e do pampa. Sua imagem e obra são retratadas como quase que pertencendo a esse outro universo, longe do conhecido, e a sensação de estranhamento se completa com fotos de Teixeira pilchado caminhando em plena Avenida São João, o coração da capital paulista.

Nos meses de setembro e outubro de 1967, o jornal Zero Hora, de Porto Alegre, dedicou manchetes, matérias, editoriais e colunas ao longo de vários dias para tentar explicar o “fenômeno” do filme Coração de Luto. Antes de analisar esse seu momento de máximo *prestígio* junto à imprensa gaúcha, faço um parêntesis para, novamente, tentar enxergar o panorama musical brasileiro como um todo, ou, ao menos, o que vinha acontecendo no seu “centro” neste momento específico. Considero essas ressalvas importantes porque ajudam a compreender a onda maior na qual Teixeira seria enquadrado alguns anos depois.

No mês seguinte à matéria sobre Teixeira mencionada acima, ganhou destaque na revista O Cruzeiro o conflito entre os adeptos da MPB e os adeptos da Jovem Guarda, ou “iê-iê-iê”, em uma matéria chamada “Manifesto do Iê-iê-iê contra a onda de inveja” (O Cruzeiro, 05/08/1967). Uma “guerra” havia sido declarada contra o iê-iê-iê, em várias frentes. O Festival Internacional da Canção não permitiu a inscrição de músicas do gênero. A Ordem dos Músicos do Brasil passou a exigir que cada membro das bandas do estilo fizesse exames de teoria e solfejo para poder tocar ao vivo. E, finalmente, formou-se uma “Frente Única do Samba”, com passeatas e tudo (como a passeata contra a guitarra elétrica¹⁴⁶), formada por nomes de peso da MPB.

O que parecia estar em jogo no momento era o próprio sentido que se dava para o que era considerado “popular”¹⁴⁷. Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos

Teixeirinha aos meios de comunicação dominantes no cenário nacional, ao menos até determinado momento, não tinham nenhum poder em se tratando de influenciar seu público-base.

¹⁴⁶ Em 17 de julho de 1967, foi realizada pela “Frente Única do Samba” uma passeata pelo centro de São Paulo “contra as guitarras elétricas”, tendo como participantes Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, MPB 4. Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão e Caetano Veloso também participaram, porém só depois perceberam que por trás de uma questão ideológica de “defender a música brasileira contra a invasão da cultura norte-americana”, o que estava em jogo era, na verdade, a disputa de espaço na programação da TV Record.

¹⁴⁷ Carlos Sandroni no artigo “Adeus à MPB” (2004), questiona a associação da expressão “música popular” com a idéia de “povo”, demonstrando como no Brasil a expressão significa coisas diferentes conforme a época histórica. Até o final da década de 1940, música popular era o que tinha raízes no

Imperial, considerados o “Estado-Maior” do iê-iê-iê, teciam críticas ao uso do termo popular pelos partidários da MPB e defendiam o que faziam afirmando que o povo brasileiro precisava de canções falando de alegria, de otimismo, de fé, de amor, e não de tristeza, fome, seca, desespero, guerra, que dão a impressão do Brasil ser o país derrotado que não é. A crítica se coloca principalmente em relação à grande vitrine da música no momento, os festivais.

“A palavra popular é tudo que emana do povo, e se o nosso povo canta o iê-iê-iê romântico, por que não admitir nestes festivais a jovem música popular brasileira? (...) Decidimos pedir aos organizadores do festival um júri autenticamente popular, e não o erudito em música, como vem sendo até então. Resolvemos pedir também junto às comissões julgadores dos festivais que aceitem a jovem música popular brasileira como participantes dos ditos festivais.” (O Cruzeiro, 05/08/67, p.7).

Às acusações de alienantes, os jovem-guardistas usam de argumentos muito semelhantes aos que Teixeira acabaria posteriormente usando para se defender de críticas parecidas – de que não só faziam sua parte trazendo alegria para o povo como tratavam de ajudá-lo na prática quando preciso. Erasmo Carlos afirma:

“Somos conscientes de que temos feito muito pelos que necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos do protesto para impressionar. Se nos decidimos a ajudar, fazemo-lo com ação. A prova disso é um sem-número de “shows” que temos dado em benefício de instituição várias. Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhes uma ajuda substancial. Creio que somos mais objetivos.” (O Cruzeiro, 05/08/1967, p.7-8).

Nesta visão, a MPB esquerdizada era acusada de demagógica, enquanto os jovem-guardistas se colocavam como próximos ao povo e agindo a favor dele em todos os sentidos. Teixeira não chegava ao ponto de fazer acusações do tipo das proferidas pelo Estado Maior do Iê-iê-iê, e também não contava com defensores públicos que as fizessem em seu nome, e, assim, usava de seus veículos próprios para se defender – suas músicas (muitas dirigidas diretamente aos seus críticos, como

folclore (principalmente através da afirmação de intelectuais como Silvio Romero e Mário de Andrade). A partir da disseminação do rádio e em um contexto de proliferação da música urbana, o termo “popular” passa a ser gradativamente usado para significar o povo, e se opor ao folclore, que começa a ser considerado como rural, anônimo e não-midiático, em oposição ao urbano, autoral e midiático. Assim, do decorrer da década de 1960 em diante, a expressão “música popular brasileira” passa a designar as músicas urbanas designadas pelo rádio e pelos discos, e acaba se tornando, dentro do contexto político e social do Regime Militar no Brasil, a sigla “MPB”, segundo o autor, uma “senha de identificação político-cultural” (p. 29) Dentro desse contexto, gostar e identificar-se com a MPB seria a mesma coisa que acreditar em uma certa concepção de “povo brasileiro”.

“Língua de Trapo”¹⁴⁸, seu programa no rádio e seus filmes (como a cena mencionada no Capítulo 2 em que ele ensina madames sobre música brasileira).

Na esteira do sucesso de *Coração de Luto*, o filme, *Teixeirinha* passa a personagem constante dos jornais gaúchos. Nesse período de entusiasmo da imprensa com o artista (que lhe rendeu inúmeras capas e manchetes no jornal *Zero Hora* em outubro de 67), *Teixeirinha* é retratado como uma espécie de “**Pioneiro Regional**”, e seus passos acompanhados com interesse. Curiosamente, essas mesmas reportagens reafirmam - da mesma forma como na reportagem da revista *O Cruzeiro* e mesmo na *Revista do Rádio* de 61, quando do estouro da canção *Coração de Luto* - a necessidade de uma explicação *científica*, fosse sociológica ou psicológica, desse fenômeno.

Uma das primeiras grandes matérias sobre o filme, segundo Lopes (2007) foi publicada na *Zero Hora* de 30/09/67, duas semanas após seu lançamento em cinemas da capital e da região metropolitana de Porto Alegre¹⁴⁹. De uma forma que se tornaria repetida à exaustão, os benefícios econômicos e as possibilidades abertas pelo filme são mencionados, assim como a reação do público.

“O público, que se lançou aos cinemas na primeira semana para assistir ao esperado filme, proporcionou aos observadores da Leopoldisom quase um novo tema para filmar. ‘Gente que nunca tinha à cinema’, diz Llorente [diretor do filme], ‘foi ver *Teixeirinha*’. Uns não sabiam como comprar a entrada, outros não entendiam para que servia a sala de estar, e teve até um rapaz que perguntou ao porteiro do Imperial se era permitida a entrada de pessoas com sapatos de tênis. Muita gente viu a fita mais de uma vez. Em vez de dobrar a sessão, ficando dentro da sala, saía, voltava à bilheteria e adquiria nova entrada”. (LOPES, 2007, p.69).

O “primitivismo” do produto cultural era colocado no mesmo patamar do “primitivismo” do seu público, a ponto de suas reações na ida ao cinema causarem estranhamento aos produtores. Definitivamente, *Teixeirinha* não havia roubado o público de ninguém - a maioria dos frequentadores das filas e sessões lotadas em que o filme era exibido eram pessoas simples e rústicas, alheias às coisas “da cidade grande”, (e da modernidade) sem saber como fazer algo tão básico e rotineiro quanto frequentar uma sala de cinema.

A coluna de Carlos Coelho da edição de 3/10/67 da *Zero Hora* (cuja capa trazia uma citação de *Teixeirinha*, “Agora vou de bang-bang”, e uma reportagem sobre suas futuras pretensões cinematográficas pós-sucesso do *Coração de Luto*), faz a seguinte revelação:

¹⁴⁸ Ver Cougo (2010) Capítulo 3 - “Língua de Trapo”.

¹⁴⁹ Não tive acesso ao texto original dessa matéria.

“Segundo fontes geralmente bem informadas, um conhecido intelectual da praça está escrevendo alentado estudo a ser publicado com o título de ‘O Sucesso Popular da Obra Fílmica de Victor Matheus Teixeira: Uma Análise Marxista’. Para quem não sabe: o artista é o Teixeira; a “obra fílmica”, “Coração de Luto”. (Zero Hora, 3/10/67, p.8).

O texto transborda de ironia, mas se tal tentativa de análise realmente foi feita, infelizmente nunca chegou a ser publicada, e foi impossível descobrir quem seria o conhecido intelectual. Em uma coluna publicada no dia seguinte, outro colaborador do jornal, Sergio Jockyman, faz uma defesa – embora comedida – das realizações de Teixeira. O colunista afirma que Teixeira bateu de porta em porta, sendo recusado por todos, quando resolveu fazer seu filme. Ninguém acreditava na possibilidade que o filme pudesse dar certo, nem os defensores do cinema artístico, nem os defensores do cinema comercial. O fato desses estarem errados delicia o colunista, que afirma que nem James Bond (que perdeu para Coração de Luto na bilheteria do estado) resistiu ao “gaiteiro” do Rio Grande do Sul.

“Teixeira, com toda a sua esplendorosa grossura, deu uma lição em todos os magnatas...” “Há gente por aí horripilada com o sucesso do filme, falando em catástrofe nacional, quando na verdade não é pra tanto. Teixeira como Teixeira tem um valor enorme e canta para ser entendido pelo seu público. Afinal no meio de tantos novelões de televisão, de uma besteira ululante, “Coração de Luto” chega a ser excepcional. Em termos locais então nem se fala, porque de repente Teixeira provou que os atores gaúchos, ao contrário do que se dizia, não só podem trabalhar no cinema, como ainda chegam ao cúmulo de dar bilheteria.” (Zero Hora, 4/10/67).

O comentário do colunista foca em dois pontos importantes. O primeiro, é a comparação de Teixeira com algo “pior”, do ponto de vista do avaliador - neste caso, as novelas; no caso de outra rara defesa publicada de sua obra por um jornalista local, o crítico de cinema P.F. Gastal (mencionada no capítulo anterior) a comparação com algo “pior” havia envolvido filmes de karatê ou pornochanchadas – e a constatação de que existe um público específico para esse tipo de produto cultural, público entre o qual o autor do texto não se coloca e muito menos se dirige na sua coluna; o segundo ponto é a menção da *inferioridade cultural* do Rio Grande do Sul em termos de produção artística, e o vislumbre de que essa situação possa estar se modificando. Jockyman celebra e incentiva a continuação da empreitada, já que o dinheiro havia de “ficar no estado e dar cria”.

“Todo começo por pior que seja é um começo. Depois dessa, só Deus sabe aonde o cinema gaúcho pode chegar. Nem duvido que dentro de cinqüenta anos, alguém se meta a escrever qualquer coisa muito séria e diga com toda a solenidade, que Teixeira foi o precursor do cinema gaúcho.” (Zero Hora, 04/10/67).

Sua única ressalva é a respeito das possíveis mudanças na obra do artista que poderiam acontecer devido ao sucesso, o que evidenciava o fato dele não conhecer a trajetória anterior de Teixeira com o sucesso da canção Coração de Luto, e o fato de que isso não o havia “modificado”: “O único perigo é que o sucesso sofisticue Teixeira. Ai dele se abandonar a gaita e se meter a fazer filosofações.¹⁵⁰” (Zero Hora 4/10/67 p.8)

O mesmo colunista, no dia seguinte, fez um pequeno comentário, baseado em uma coluna do crítico de cinema Goida (já mencionada no Capítulo 3), que aponta o caráter “edipiano” da história narrada por Teixeira.

“Jesus Cristo, se Teixeira descobre que está vivendo uma situação edipiana, pode acontecer uma catástrofe. Numa dessas, ele deita num sofá de psicanalista e levanta de lá com um chote pronto: ‘O ID de Luto’, música de Mary Terezinha e letra de Sigmund Freud”. (Zero Hora 05/10/67 p.7)

Novamente, a ironia do comentário se assenta sobre a afirmação da *grossura* de Teixeira, e da possibilidade de que, com essa grossura, ele não só se deitasse em um divã de psicanalista, uma prática de um mundo social completamente diferente do dele, como compreendesse os meandros da psicanálise a ponto de fazer uma música sobre o *id*. A insistência na interpretação do significado psicanalítico do filme e da própria vida do artista reaparece dois dias depois no jornal. Uma chamada de capa anuncia: “Psiquiatras interpretam Teixeira”. No subtítulo: “Muita gente não entende o segredo do sucesso de Teixeira. ‘Coração de Luto’ continua esgotando lotações. Na página 2, psiquiatras explicam o êxito do popular cantor.” Quatro fotos de meio corpo de Teixeira preenchem a página, com legendas como “Atende a uma necessidade afetiva” (ZH 7/10/67). Na matéria propriamente dita, intitulada “Psiquiatras explicam melodrama” não fica muito clara a ligação específica de Teixeira com as afirmações dadas pelos especialistas, nem qualquer comentário pontual sobre Coração de Luto.

¹⁵⁰ Na verdade questiono se o colunista realmente assistiu o Coração de Luto ou baseou-se em comentários de terceiros, já que não mencionou nenhum aspecto específico do filme (embora em verdade isso não fosse sua obrigação, já que não era crítico de cinema), e referiu-se a Teixeira como *gaitero* duas vezes ao longo do texto.

Aproximando novamente o artista das novelas de TV, um dos psiquiatras consultados afirma que “o gênero Teixeira e a novela de TV agrada a massa porque relembra ao espectador a vivência de um momento afetivamente vivido”. A *utilidade* de tal obra seria de vir ao encontro de uma necessidade afetiva do público. Outro psiquiatra afirma que, se a maioria tem preferência por um tipo de espetáculo, não se pode chamá-la de anormal, já que é a maioria que assim se manifesta. “Não se deve olhar o simples por cima do ombro; há artistas que não tiveram formação escolar (...) e no entanto a qualidade artística de suas obras é válida” (Zero Hora 07/10/67). O mesmo psiquiatra dá uma longa explicação sobre “psiquiatria transcultural”, apontando que em certas sociedades o povo está mais suscetível a neuroses do que em outras sociedades, mas não é possível compreender o que nessa explicação tem relação direta com Teixeira, e nem o nome ou a obra do artista são mencionados. A terceira psiquiatra entrevistada, que usa música em terapia, coloca que a música é algo importante na vida do indivíduo, sendo relacionada a emoções e afetos, que é uma experiência repousante, cujo principal valor é “amenizar a vida”. Novamente, não fica clara a relação específica dessas reflexões com Teixeira – a chamada de capa é quase que uma “propaganda enganosa”, prometendo explicações para o fenômeno que na verdade ninguém ainda havia conseguido explicar – ou compreender – embora parecesse que a necessidade de compreensão se colocava como algo absolutamente necessário, principalmente para os que não o aceitavam como “válido” culturalmente

151.

Alguns dias depois, a manchete do jornal Zero Hora, sob uma foto centralizada de um Teixeira sorridente (com a legenda “Teixeira está com a bola branca”, afirmava que “Coração de Luto renderá 3 bilhões”¹⁵² (Zero Hora, 17/10/67). A matéria trata de números, das projeções da empresa produtora do filme, a Leopoldisom, e dos lucros já ganhos pela película. Uma mudança monetária estava em curso – cruzeiros velhos e cruzeiros novos são mencionados; o número impressionante de 3 bilhões, projeção para o rendimento durante o primeiro ano de exibição era expresso em cruzeiros velhos, enquanto o lucro já auferido, NCr\$ 175.000,00, era expresso em cruzeiros novos. A exibição contabilizava somente 16 cidades, o que não representava,

¹⁵¹ Se levarmos em consideração as palavras de Bourdieu quando este afirma que “A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada” (2007, p.10), é possível interpretar essa incompreensão por parte dos que tentavam explicar o fenômeno como causada pelo seu não-pertencimento ao universo social ao qual a música era dirigida. Isso também explicaria a posterior mudança de enquadramento de Teixeira, na medida em que novas esferas invadem tanto os meios jornalísticos como as classes médias onde estes recrutam seus componentes, fazendo com que o artista seja positivamente relacionado a valores que, neste momento, ou eram invisíveis, ou incompreensíveis. Retomo estas questões no Capítulo 6.

¹⁵² O preço de capa do jornal era de 20 centavos (não fica clara a moeda em vigor, embora pareçam ser cruzeiros novos). Embora eu saiba que não se possa fazer um cálculo direto dessa equivalência de preços, acho o comparativo útil para entender o assombro causado por tanta lucratividade.

segundo os cálculos, nem 15% do estado do Rio Grande do Sul como um todo. Com tanto lucro, o filme é descrito como “inaugurando com honras a indústria cinematográfica gaúcha” (Zero Hora, 17/10/67).

É do próprio Jockyman, novamente, a menção seguinte a Teixeira no jornal, na sua coluna do dia 21 de outubro de 1967. Em um texto sobre a “Música popular brasileira”, o colunista afirma ter saudades do seu tempo áureo de menino em que cantava-se Noel Rosa pelas ruas, já que a “gente comum” não sabia mais sambas e o povo não comprava mais discos, só consumidos pela “classe média com pretensão”.

“Mas quanto mais o apartamento se deixa para trás e mais maloca se encontra pela frente, mais “Pára Pedro”, mais “Coração de Luto”. E lá no fim do Rio Grande, dei com um carroceiro a enfiar Teixeira pelos ouvidos da rua, até que não me agüentei, encostei o carro na carroça e tive o desabafo. E o homem coçou a cabeça, me olhou desconfiado e só depois de muita prova minha de boa vontade confessou: “Olhe, moço, essa pelo menos eu entendo.” E viva o doutor em sociologia, que acabou com o enigma da esfinge num segundo. Bati a cabeça em assentimento e entreguei os pontos. Ainda bem que essa eles entendem. (...)

Porque a música moderna brasileira é uma papagaiada monumental. Quando não se mete a ensinar filosofia política com uma sutileza tão danada que é preciso ter curso universitário pra entender, se põe a babar sobre rosas. E nunca se cantou tanta flor neste país. (...) Pois são com essas profundezas pretensamente inteligentes, mas na verdade supinamente analfabetas, que se pretende reconquistar o povo para o samba. Reconquistam nada.” (Zero Hora, 21/10/1967).

Embora partindo de um ponto de vista etilizado, glorificante da “época de Ouro” do samba do Brasil, (algo que já estava sendo incorporado ao discurso sobre a música brasileira progressivamente desde os anos 1950) essa crítica é interessante porque relativiza o valor das obras que posteriormente seriam consideradas cânones, mencionando sua pretensão intelectualizante, sua obsessão por determinados temas e elementos, suas letras complexas e longas, apontando-as como incapazes de apelar para o gosto do popular, que assim acabava infalivelmente se voltando para a rusticidade das canções de Teixeira e José Mendes. De certa forma, esse olhar acusa os rumos que a MPB havia tomado como responsáveis pelo sucesso e propagação das obras popularescas. Assim, recusa-se a conferir um valor intrínseco para estas obras, ou enxergá-las como produtos culturais válidos. São vistas como conseqüências negativas dos descaminhos da música válida e de respeito, e sem agência própria. Gosta-se delas por não se compreender as outras.

Nesta visão, capacidade intelectual é diretamente relacionada à condição social, sem se levar em conta que a especificidade do produto artístico é justamente sua recepção pelo público em um registro poético, não intelectual. Como ficou claro na voz

dos fãs apresentados no capítulo anterior, sua ligação com Teixeira e a obra desse se dava a partir de um registro emotivo, sem espaço para questionamento de sua gramática ou de suas escolhas narrativas ou rítmicas – justamente as pedras-de-toque na análise dos *gatekeepers* sobre sua qualidade enquanto artista. Suas escolhas temáticas e a forma como essas se tornam produtos artísticos na forma de canções também seriam elementos esmiuçados pela crítica nos anos seguintes, como fica claro nos vários embates televisivos que Teixeira enfrentou no início da década de 70

Discos Quebrados

Com dois filmes lançados e um terceiro a caminho, primeiro produto da recém fundada Teixeira Produções Artísticas, uma empresa que centralizava suas atividades, Teixeira iniciou a década de 70 envolto em polêmicas e tendo sua imagem pública circulada extensivamente em rede nacional. Em Janeiro de 1970, o artista comemorou 10 anos de carreira com um show que foi noticiado por dois jornais de Porto Alegre, o Diário de Notícias e a Folha da Tarde (15/01/1970). A matéria da Folha da Tarde, uma coluna de Osvil Lopes, é peculiar por ser uma coleção de elogios ao artista. Lopes chama sua música de simples mas com profundas raízes folclóricas, aproximando-a de *folk-songs* e baladas tradicionais européias. Seu sucesso fonográfico internacional é mencionado, juntamente com uma citação que coloca Teixeira acima (ao menos em relação aos interesses comerciais) de dois ícones máximos da música brasileira do período.

“O diretor de uma grande gravadora declarou, tempos atrás, que se tivesse que escolher entre Roberto Carlos e Chico Buarque, juntos, e Teixeira, sua gravadora não vacilaria: ficaria com o cantor gaúcho”. (Folha da Tarde, 15/01/70).

O colunista tenta apontar a *autenticidade* como segredo do fenômeno Teixeira, além da sua presença junto ao público nos lugares mais simples e humildes. Sua ligação com o ambiente rural e sua continuidade em criar obras acessíveis e verdadeiras também são exaltados, e o texto encerra com a inclusão de Teixeira não só como o artista mais vendido como de maior prestígio do momento, ao menos no estado do Rio Grande do Sul. Essa precoce associação com a “autenticidade”, e de certa forma com “raízes” – que, em verdade, parece só se tornar

hegemônica na imagem pública do autor quando de sua conexão póstuma com a tradição gaúcha, vai totalmente contra sua caracterização como cafona, brega, kitsch, atrasado, alienado, popularesco, presente na grande maioria dos textos sobre ele do período¹⁵³.

Em breve Teixeira teria seu nome lembrado no centro do país, caso o fenômeno de vendas de Coração de Luto já tivesse sido esquecido por aquelas bandas. Em Março de 1970, o artista foi pela primeira vez participar do programa de televisão de Flávio Cavalcanti, exibido aos domingos a noite pela TV Tupi do Rio de Janeiro¹⁵⁴. Sua ida ao Rio de Janeiro foi divulgada com detalhes no jornal Folha da Tarde, que entrevistou o artista na fila do embarque no aeroporto. Na entrevista, Cavalcanti era descrito como seu crítico mais implacável, um verdadeiro “adversário”, e seu encontro “cara-a-cara” com Teixeira como acontecendo depois de dez anos de tentativas por parte do artista. É o início de um dos episódio mais “folclóricos” da carreira de Teixeira, que, apesar da polêmica criada, só serviu para que ele vendesse ainda mais discos e conquistasse ainda mais fãs – a famosa quebra dos seus discos por Flávio Cavalcanti no seu programa de televisão, uma cena lembrada, ainda hoje, até mesmo por aqueles que não gostavam ou acompanhavam a carreira de Teixeira na época¹⁵⁵. As várias versões desse episódio e suas conseqüências enquanto impulsionador das carreiras de ambos os envolvidos são bastante reveladoras do próprio modo como funcionava a indústria cultural no Brasil na época, principalmente da forte ligação e interpenetração das indústrias televisiva e fonográfica.

¹⁵³ Araújo (2002, p.344) coloca os artistas “cafona” da década de 1970 como muito afastados dessas questões de tradição, modernidade, raiz, evolução. A posição peculiar de Teixeira, no entanto, faz com que ele acabe circulando entre ambas as esferas – tanto a da cafonice, representada pela proclamada “pobreza estética” de suas obras, quanto a da autenticidade/raiz/tradição, representada pela sua ligação umbilical com a cultura regional gaúcha. Isso complexifica sua classificação dentro de um ou outro cenário exclusivamente. Ao contrário, talvez seja sua própria “ambigüidade” em relação a essas categorias que garantiu sua ampla penetração no gosto popular.

¹⁵⁴ O programa de Flávio Cavalcanti competia em audiência com o programa do Chacrinha, transmitido no mesmo horário no canal Globo, mas tinha seu público mais localizado nas classes A e B. Segundo Miceli, Flávio Cavalcanti “... assume ares e linguagem de autoridade cultural capaz de ‘julgar’ e fazer a traigem do que existe de melhor em música popular brasileira. Tem preferência pelas canções dolentes e pelas letras do amor puro, dos sentimentos dignos, acusando com veemência qualquer mínimo traço de safadeza, de pornografia, de licenciosidade, de maus costumes, de depravações” (1972, p.65, nota 7). Ao mesmo tempo que tinha esse discurso, o programa assumia ares de *freak show*, mostrando situações e pessoas das quais se explorava o capital de miserabilidade. Chacrinha, por sua vez, não só havia sido quase que uma espécie de “padrinho” do sucesso nacional de Teixeira quando Coração de Luto chegou ao primeiro lugar da sua parada musical, como também o apoiava e defendia publicamente, inclusive na mesma época dos embates com Cavalcanti, como é visível em uma coluna sua reproduzida na Folha da Tarde de 3/07/70. Na tal coluna, Chacrinha anuncia e comemora as gigantescas vendas de Teixeira nos Estados Unidos, para desespero dos que o consideravam “cantor para subdesenvolvido”.

¹⁵⁵ Os meandros desse encontro de Teixeira com Flávio Cavalcanti e uma análise sobre o significado do encontro e de suas conseqüências dentro do panorama político da época no país pode ser lida no Capítulo “Língua de Trapo”, Cougo (2010). Este capítulo foca em detalhes a “pichação” a que Teixeira era submetido na época, e suas respostas através das músicas.

Teixeirinha revelava naquela entrevista de 18 de Março que tentava falar pessoalmente com Cavalcanti há 10 anos, e este tinha mandado dizer que só falaria com ele na delegacia¹⁵⁶. O repórter pergunta se Teixeira iria “de revólver” para cima do apresentador. Recebe de volta uma risada, e uma defesa que seria constantemente repetida, com palavras semelhantes, em relação a todas as críticas feitas para o artista.

“Não tenho medo do encontro porque vou mostrar o que sou, com o que tenho que são meus versos, minha música e o linguajar da minha gente. Nada mais e não creio que eles tenham alguma coisa contra isso. Vou dizer que se eu apurasse meu português eu não ia ser entendido, perderia meu público, e vou dizer que é bom eles deixarem um artista honesto trabalhar, um artista que quer criar e educar seus filhos e que não se invoca com ninguém.” (Folha da Tarde, 18/03/70).

A gravação original provavelmente se perdeu em um incêndio da TV Tupi, e tudo que restou dos encontros de Teixeira e Flávio Cavalcanti foram relatos. A audiência do confronto foi tão espetacular que o artista acabou voltando ao programa outras vezes. Lá, sua história de vida era questionada, a tragédia de Coração de Luto era esmiuçada e, no ápice da pichação, os seus discos eram quebrados espalhafatosamente pelo apresentador¹⁵⁷.

Para os fãs, era o fim. Encontrei inúmeras cartas de apoio ao Teixeira em relação ao episódio. Alguns fãs confessavam chorar (juntamente com o ídolo) ao longo do programa. Outros dirigiam sua fúria para Cavalcanti, enviando em anexo cartas escritas para a TV Tupi em que defendiam a honra e a imagem do artista gaúcho. Pessoas que se diziam não-fãs escreviam em solidariedade – afinal não era só Teixeira que estava ali, recebendo o malho do apresentador carioca – era, de certa forma, todo o Rio Grande do Sul. Mesmo sendo alvo de críticas internas no estado, ele representava os gaúchos em rede nacional, e era no mínimo embaraçoso ouvir um conterrâneo ser chamado de analfabeto, de tosco, de boçal, de mau-gosto, de baixo nível.

Segundo a família de Teixeira, não havia combinação alguma entre os dois e tudo o que se passou no programa foi verdadeiro. Margareth Teixeira, filha mais velha de Teixeira e criança na época, relata que era muito difícil assistir o pai ser massacrado assim publicamente, e que chorava em todos os programas. Ela mesma se encarregou de escrever a Flávio Cavalcanti para que parasse de quebrar os discos.

¹⁵⁶ Em uma carta enviada através da TV Excelsior durante a década de 60, Cavalcanti deixa clara sua ojeriza pela obra de Teixeira e recusa-se a recebê-lo em seu programa. Ver Cougo (2010, p.98).

¹⁵⁷ Teixeira não foi o único artista a ter seu disco quebrado por Cavalcanti. Em realidade, suas vítimas principais eram os artistas de maior vendagem e penetração popular, como, além de Teixeira, Paulo Sérgio e Waldick Soriano.

No entanto, era óbvio que Teixeira se beneficiava enormemente do massacre. Quanto mais discos Cavalcanti quebrava, mais ele vendia nas lojas. Isso fez com que, desde o início, a celeuma fosse questionada em relação a sua autenticidade. As idas do cantor ao programa não eram só benéficas para ele, mas para o próprio Cavalcanti, cuja audiência subia galopantemente quanto mais popular fosse sua “vítima”.

Segundo Mary Terezinha, tudo não passou de uma estratégia da própria TV Tupi, de cuja retransmissora no Rio Grande do Sul, a TV Piratini, Teixeira era contratado, para alavancar a audiência de Flávio Cavalcanti especificamente no estado, onde seu programa tinha os índices mais baixos do Brasil. Há inúmeros outros partidários de um ou outro lado da questão, que permaneceu em debate posteriormente, como veremos. Mesmo se não houvesse sido uma combinação, Teixeira parecia muito ciente dos benefícios que a exposição no programa havia lhe trazido, como declarou abertamente em uma entrevista para a Revista Rainha, de Janeiro de 1971. Com a capa “Teixeirinha acusa FC”, a revista tenta explorar um pouco mais a polêmica que havia se desenrolado nos meses anteriores.

“Em entrevista exclusiva à Revista Rainha, Teixeira acusou:

‘O Flávio nasceu para combater. Ele combate quem quer que seja, até se for parente dele. Ele combate às vezes sem escutar, sem ouvir. Ele levanta as coisas no ar e vai dizendo, e fica tudo por aquilo mesmo!’

RAINHA – O problema não estaria na falta de distinção entre gêneros e gêneros de música?

TEIXEIRINHA – Ele faz confusão porque quer fazer. O programa dele é pra combater mesmo. Pra causar sensação. Ele visa muito é vender e se promover com isso, e a gente aproveita e vende também na carona dele. (risos)

RAINHA – É verdade que o senhor ia processar o Flávio Cavalcanti porque ele teria mandado orquestrar sua canção Coração de Luto sem autorização?

TEIXEIRINHA – Não, isso eu nunca disse. Isso é coisa que o Flávio inventa e vai dizendo. Deus me livre processar um homem que me ajuda vender disco uma barbaridade! (risos)” (Revista Rainha, Janeiro de 1971).

Teixeirinha desvia da pergunta sobre gêneros musicais – uma atitude constante nessa época - mas admite que Flávio é bom para suas vendas. Neste texto, o artista é retratado como estando na “maré alta” do sucesso de suas gravações, filmes e programas de TV. Já Flávio Cavalcanti é descrito como um “osso” que o artista ainda “não conseguiu tirar da garganta”. Assim como na matéria anterior sobre o artista da mesma revista (analisada no Capítulo 2), o tom é de respeito e elogio à sua carreira e

conquistas. Na edição seguinte da revista, Flávio Cavalcanti é convidado a rebater as “acusações” de Teixeira¹⁵⁸.

“Eu queria agradecer mais uma vez ao Teixeira a doação que fez, atendendo a um pedido meu, de 300 peças de roupa para os flagelados do Nordeste. Eu queria lembrar aos senhores que Teixeira esteve no “Programa Flávio Cavalcanti” por 40 minutos, cantando, dando entrevista, e até quadrinha elogiosa à minha pessoa fez. Eu queria dizer a todos que minhas críticas a algumas composições desse senhor continuam válidas. E eu queria dizer que o senhor Teixeira tem todo o direito de fazer declarações desse tipo, mesmo que seja para se promover.” (Revista Rainha, Fev. 1971).

O embate entre os dois continuava rendendo para a imprensa, mesmo que para isso fosse necessário que se considerassem como acusações comentários feitos por Teixeira em meio a risos. Alguns meses depois, Teixeira lançou um LP chamado “Fora de Série”, cuja capa mostrava uma foto sua sendo cumprimentado por Flávio Cavalcanti. Era um repertório bastante diferente do que havia feito até então. Ao invés da fórmula básica de seus discos, já esmiuçada no Capítulo 2, o “Fora de Série” era um disco de serestas, com um repertório de outros compositores, e com todas as canções “aprovadas” por Cavalcanti. O LP, de certa forma, selava a “paz” entre os dois.

Convencido da importância dessa visibilidade nacional para sua carreira, Teixeira foi a outro programa sensacionalista da época, “Quem tem medo da verdade?”, da TV Record de São Paulo, capitaneado por Carlos Manga¹⁵⁹. Neste programa, o convidado da vez era julgado por um corpo de “jurados” profissionais cuja função era criticar o artista presente, desqualificar sua obra e esmiuçar sua vida pessoal através de uma espécie de interrogatório policial¹⁶⁰. Teixeira foi condenado pelo seu desserviço à cultura nacional, através de músicas de linguagem pobre e com erros de português¹⁶¹. Novamente, inúmeras cartas foram mandadas à emissora de

¹⁵⁸ Ele também declara explicitamente suas preferências artísticas, considerando “atualíssimos” Elis Regina, Caetano Veloso, Elizete Cardoso, Edu Lobo, Wilson Simonal, Silvio Caldas, Caetano Veloso e Roberto Carlos.

¹⁵⁹ Segundo a Folha da Tarde de 14 de Agosto de 1970, Teixeira recebeu 5 mil cruzeiros novos para participar do programa, um dos maiores cachês já pagos aos convidados.

¹⁶⁰ Roberto Carlos foi condenado por usar roupas que incitavam a rebeldia na juventude. A atriz Norma Bengell foi condenada por ter feito cenas de nudez em filmes. Grande Otelo, pelo abuso do álcool. Leila Diniz, que ficou aos prantos, foi chamada de prostituta e condenada pela sua moral anticristã, por falar palavrões e praticar o sexo livre. Devido ao sensacionalismo demasiado, o programa acabou sendo alvo da censura federal. Cougo (2010, Cap. 3 – “Língua de Trapo”) também trata em mais detalhes a condenação de Teixeira pelo júri do programa de Carlos Manga

¹⁶¹ A questão dos erros de português parece ser uma preocupação constante em relação à avaliação da obra de Teixeira. Isso aparece tanto no depoimento de Mary Terezinha, que afirma ter feito um esforço para corrigir os principais erros a partir de um determinado ponto da carreira do artista, de modo a que isso não servisse de munição para a crítica, quanto em na carta, enviada por Teixeira a um fã, explicando porque tinha que se comunicar da maneira que fazia, mencionada no capítulo anterior.

televisão, e algumas delas enviadas com cópia para Teixeira¹⁶². Desta vez, o artista pareceu preocupado com a repercussão sobre sua imagem, e enviou uma carta à TV Record pedindo uma nova chance no programa.

“Prezados Senhores:

Analisando profundamente o programa, no qual, tomei parte, na última 4ª.-feira, dia 5, cheguei à triste conclusão que fui apanhado de surpresa, na última hora, não estando dest’arte apto a apresentar o que, realmente, o nome TEIXEIRINHA representa no mercado de discos.

Considerando tudo isso, gostaria de apelar no sentido de que me seja dada uma outra oportunidade para defender-me, inclusive demonstrando a penetração da música brasileira, através da minha pessoa.

Acredito, também, que isso trará excelente promoção à TV RECORD, concedendo-me a presente oportunidade de apelação.

Ficaria imensamente grato, subscrevendo-me e pedindo urgentemente resposta, inclusive, com data marcada, pois, levarei meu advogado de defesa.

Atenciosamente,
Victor Matheus Teixeira
(Teixeirinha)”

(Carta de Teixeira à TV Record, 6/8/70)

O pedido de Teixeira não foi atendido pela emissora, mas seu prestígio entre o público em geral parecia imaculado. Provavelmente devido ao sucesso dessas aparições em rede nacional, Teixeira apresentou por algumas edições um programa na TV Piratini de Porto Alegre, chamado “Teixeirinha Sem Limites”, no mesmo ano de 1970. O programa não durou muito tempo, embora algumas cartas de fãs mencionem sua existência. Também no mesmo ano, Teixeira passou a gravar um programa de rádio para a Rádio Nacional de São Paulo, com patrocínio das pilhas Eveready (das quais se tornou garoto-propaganda, juntamente com Luiz Gonzaga), voltando a angariar e ampliar sua base de fãs na região Sudeste e Centro-oeste. Dez anos já haviam se passado desde a “febre nacional” provocada pelo “Coração de Luto”, e, contrariando as expectativas, Teixeira não dava nem sinais de enfraquecimento no panorama artístico – justamente o contrário.



Teixeirinha e Gonzagão na propaganda das pilhas Eveready, 1971.

¹⁶² Ver carta de Luiz Bergantini a Carlos Manga, citada por Cougo (2010, p.108), um exemplo de fã articulado e argumentativo, criticando a maneira como o artista havia sido tratado pela Record.

Artista-capitalista

De volta ao holofote nacional, ainda em 1970 Teixeira voltou também às páginas de uma revista grande circulação em todo o Brasil, a Fatos & Fotos. Na matéria de duas páginas, de 04/06/70. com várias fotos coloridas, intitulada “Churrasco de Mãe exportado. Freud explica”, as façanhas de suas vendas no exterior são relatadas. O número de 3 milhões de discos é apontado como vendido no mundo inteiro, e o patrimônio do artista é descrito em detalhes – listam-se as peças de sua mansão em Porto Alegre (“oito quartos, cinco banheiros, sala para receber jornalistas...”), seu rendimento acumulado (“um bilhão de cruzeiros antigos”), as cartas que recebe diariamente de seu *eleitorado* (“seiscentas ou setecentas por dia”), os shows que realiza por semana (“uma média de 15 a 16”) os carros que possui, a extensão do terreno da sua casa, o número de filhos, a quantidade de animais na propriedade e até o número de empregados.

Teixeirinha é avaliado pelo que produz, e tudo é considerado “fruto” do que o jornalista chama de “petisco freudiano”, ou “o maior golpe do mundo e a maior sorte também”. Outras informações sobre o artista são lançadas, entre essa grande listagem de números. Menciona-se que ganharia em breve o título de Cidadão Porto-Alegrense; que seu sonho era ver os filhos diplomados; que sua grande frustração era não ter podido estudar medicina; que era devoto de São Jorge e Nossa Senhora de Fátima, e fã de Roberto Carlos, do iê-iê-iê, de Ângela Maria, Caetano Veloso e Chico Buarque. Nas fotos, uma de Teixeira pilchado, com o violão, outra de sua casa em obras, outra com Mary Terezinha, referida como sua acordeonista, e duas do artista à paisana, atendendo o telefone e na frente de uma pilha de cartas.

O autor da matéria comete alguns erros importantes (trocando o nome de sua esposa Zoraida pelo de sua mãe Ledurina, por exemplo), e a julgar pela ênfase que dá à riqueza de Teixeira conquistada principalmente pelo “Coração de Luto”, é de se pensar o quanto a matéria pode conter de “remendos”¹⁶³, destinados mais a sedimentar um perfil “mitológico” de um artista que já era conhecido, do que de revelar novidades a seu respeito. Apesar de proceder de uma revista do centro do país, a matéria acaba se focando em aspectos muito semelhantes aos constantemente mencionados pelos críticos locais – a ênfase na questão psicanalítica evocada por Coração de Luto, mesmo

¹⁶³ Em matérias posteriores, como será possível perceber, arquivadas na Fundação Vitor Mateus Teixeira, o próprio artista, a caneta, se dedica a corrigir os remendos - erros ou “mentiras” colocados pelos jornalistas.

que em um tom jocoso, e a ênfase nos números como demonstrativos das conquistas do artista.

Na verdade, essa ênfase sobre o dinheiro em contraponto ao que é considerado a baixa qualidade de sua obra faz parte da constituição de sua imagem pública pela imprensa desde o final dos anos 60. Duas entrevistas de 1971 são exemplares em criar esse retrato, e embora não critiquem-no nos termos ferozes usados pelos críticos de cinema ou usadas anteriormente por Flávio Cavalcanti ou os jurados do Quem Tem Medo da Verdade?, abusam da ironia e das entrelinhas no tratamento com o artista.

Sérgio Bittencourt, colunista do Jornal O Globo, do Rio de Janeiro, dedica uma página inteira a uma entrevista com Teixeira em 25/06/71, explorando o tempo todo a tensão entre o reconhecimento de sua importância e popularidade e as ressalvas quanto à sua simplicidade demasiada.

“A verdade, porém, é que no fundo Teixeira é mesmo sensacional. Não existe em todo o território nacional um ‘cara de pau’ mais simpático e humilde. O seu sorriso não é nem cínico nem prepotente. É – observem – um sorriso de pura resignação com o que ele – só ele – sabe fazer em termos de música popular. Melhor dizendo: Teixeira me fascina, na medida em que se me afigura um sujeito sumamente conformado com a sua própria sina. Ele sabe que jamais poderá ser outra coisa, senão Teixeira. (...) Palmas, pois, para Teixeira. Ele é muito mais que um ídolo: é um símbolo. De que? De quem? Não digo, que eu não sou trouxa.” (O Globo, 25/06/71, p.5).

O autor inicia a entrevista perguntando a respeito do estilo de músicas que Teixeira compunha e sua opinião sobre determinados artistas em ascensão na época, como Caetano Veloso e Ivan Lins. Com uma ousadia que certamente os colunistas gaúchos da época não teriam, o jornalista carioca indaga a respeito do papel de Mary Terezinha na vida de Teixeira, ao que ele responde descrevendo-a como sua companheira e braço direito. Logo passa para perguntas acerca de dinheiro e vendas de discos, a relação de Teixeira com os seus críticos, seus compositores e artistas favoritos, sua opinião sobre a evolução da música brasileira. Teixeira é tratado como um caso “curioso”, mas, ainda como alguém que faz sentido em um “outro” universo que não o do autor do texto (à semelhança do artigo da Revista O Cruzeiro).

A pendenga com Flávio Cavalcanti não parecia ter terminado com a “trégua” e o aperto de mão mostrados na capa do disco “Fora de Série”. Em 1972 e 1973 o artista acabou retornando ao programa de Flávio Cavalcanti, para novamente ser alvo de críticas e gozações. Em Agosto de 1972, Teixeira participou do grande programa de “retorno” de Flávio Cavalcanti à televisão, cantando ao lado de Waldick Soriano

(Amiga, 22/08/72)¹⁶⁴. Os bastidores do programa parecem não ter sido tão bem-sucedidos quanto a reportagem da revista Amiga dá a entender. De volta a Porto Alegre, Teixeira confessou ao jornal Folha da Manhã sua mágoa pela maneira como foi tratado no programa, evocando um problema mais geral, da relação dos gaúchos com o centro do país.

“Victor Mateus Teixeira não gostou de ser, como ele mesmo diz, ‘tratado com desinteresse, gozado e esbulhado da minha condição de cantor do Rio Grande. Eles pensam sempre que o gaúcho é um indivíduo grosso, sem educação ou semelhante, tché!’(...) Teixeira fala que os artistas gaúchos da música popular estão sendo criticados também por produtores e empresários, ‘que dão pouca atenção ao papel que cada riograndense possui.’” (Folha da Manhã, 11/08/72).



Um “ídolo do norte” e um “ídolo do sul” com Flávio Cavalcanti em Agosto de 1972.

A fala de Teixeira, segundo o jornal, devia-se ao fato de estar “ferido nos brios” por conta dos vexames que foi submetido no programa de Cavalcanti. Enquanto Teixeira cantava uma milonga, Waldick tirou Mary Terezinha para dançar, e, Flávio Cavalcanti, às costas do artista gaúcho, fazia caretas para o público, que dava gargalhadas. Foi o suficiente para Teixeira tomar uma decisão quanto a sua participação nesse tipo de programa. Ele promete:

“Para sair dos pagos e cantar em programas de televisão do centro do país, só se me pagarem 15 vezes mais e, assim mesmo, vou pensar no

¹⁶⁴ O mesmo programa marcou uma rara aparição de Tom Jobim na televisão, algo que o artista se recusava a fazer.

convite. Daqui pra frente, nada de humilhações em público.” (Folha da Manhã, 11/08/72)

Talvez a oferta de 15 vezes mais tenha sido realmente feita. O fato é que Teixeira acabou retornando ao programa de Flávio Cavalcanti no mínimo mais uma vez, em 73. Desta vez, foi novamente humilhado pelo júri, que, entre outras coisas, o chamou de analfabeto. Uma carta aberta dirigida ao cantor (não-assinada) foi publicada no jornal Shopping News¹⁶⁵, em 13 de Junho de 1973. Nela, o autor não se coloca como fã ou menos ainda como apreciador do trabalho do Teixeira, mas dirige sua solidariedade ao artista pelas humilhações sofridas em rede nacional. Ao mesmo tempo, critica o que chama de sua “simplicidade” demasiada, que o teria feito aceitar o risco de participar de um programa desse tipo, arriscando tamanha vergonha.

“Tenho plena certeza que foi a SIMPLICIDADE de encarar o fato de que o senhor é um cartaz em termos de público, que o levou a aceitar o convite do programa, como se fosse um iniciante necessitando de promoção a qualquer risco. (...) Pois é, Teixeira, estava eu falando da sua simplicidade, que acredito ser a maior culpada da sua participação no programa do Flávio. Pois somente ela é que não deve ter deixado você ver o cartaz que é. Cartaz sem necessitar de se rebaixar a tal ponto (perdoa a franqueza mas continuo chocado). Tenho certeza, Teixeira, que a estas alturas o Flávio necessita mais de você do que você dele. (...) Respeite seu público e não se deixe cair mais em situação semelhante aquela. Ele deve ter sentido ao vê-lo chamado de analfabeto. Eu, que não me considero seu público, senti. Agora imagine você o que deve ter sentido o grande público que o tem como um ídolo.” (Shopping News, 13/06/73).

Imagino que sejam ações desse tipo, de super-exposição pública, interpretadas como uma preocupação demasiada do artista com o dinheiro, que originavam o tipo de crítica muito comum nos anos 1970 que, como já exemplificado anteriormente, focava nos números e nos lucros de Teixeira como principal argumento de seu rechaço enquanto artista.

Na outra entrevista a destacar do artista em 1971, os termos graficamente destacados da conversa, ao longo das páginas, são os elementos que se referem ao dinheiro: sua cirurgia plástica com o Dr. Ivo Pitanguy¹⁶⁶, seus carros, o número de discos vendidos. Neste jornal, o “Pato Macho” – uma empreitada porto-alegrense inspirada, tanto temática como graficamente, no “Pasquim”- a ironia e a gozação com o

¹⁶⁵ Arquivo da Fundação Teixeira. Não foi possível localizar o local de publicação do jornal, mas imagino que seja de Porto Alegre ou de alguma cidade da sua região metropolitana.

¹⁶⁶ A cirurgia, feita em 1971, foi para levantar as pálpebras do artista, já que, caídas, prejudicavam sua imagem nos filmes. Foi criticada publicamente por parecer um contra-senso que um “gaúcho macho” se dispusesse a enfrentar um procedimento “estético”, supérfluo.

artista não permanecem só no subtexto, como na entrevista anterior feita por Sérgio Bittencourt para o Jornal O Globo. Desta vez, os entrevistadores parecem rir de Teixeira abertamente, na sua cara.

A matéria abre com a descrição das roupas de Teixeira no dia da entrevista: “Teixeira recebeu o Pato de roupa nova: calça azul, camisa verde, blusão vermelho e sapatos amarelos”. Esse desvelamento de sua “cafonice” marca o tom de toda a conversa. Após perguntarem a Teixeira sobre o seu local de nascimento, o assunto passa a girar invariavelmente em torno de questões relacionadas a dinheiro. Seus motivos para fazer uma plástica são esmiuçados, assim como os gastos da cirurgia. Perguntam-lhe se sairia uma música sobre essa operação (ao que Teixeira responde negativamente)¹⁶⁷. A partir daí, os entrevistadores – Josué Guimarães, Rogério Mendelski, Roberto Manera e J. A. Pinheiro Machado – se dedicam a inventariar os lucros mensais de Teixeira, que passa a listar suas principais fontes de renda, gravadoras e rádios, e quanto faturava de cada uma delas. Surpreendentemente, ele afirma não ganhar dinheiro com shows.

“E os shows e espetáculos que dou, dificilmente ganho dinheiro. É porque não se ganha mais dinheiro com espetáculo. Porque eu não faço praça pública. Não faço campo de futebol. Então, porque vem o empresário com tanto, mais outro com tanto. Imposto daqui, imposto dali. Acaba-se não se ganhando nada. Mas eu ganho muito com isto porque vou de encontro ao meu público. Propago os discos, o meu trabalho, e o cinema também.” (Pato Macho, 21/07/71).

Suas bilheterias no cinema e o quanto renderam são também esmiuçadas. Há curiosidade em saber quantos discos Teixeira vendeu, mas ele afirma que tal número só as gravadoras deviam saber. O que sabia com mais certeza era que *Coração de Luto* havia vendido, até o momento, cerca de 4 milhões de cópias.

A preocupação quantitativa dos entrevistadores permanece ao longo de toda a entrevista. Teixeira é indagado a respeito de seus rendimentos quando de suas apresentações em circos, sobre quais carros possui, sobre cachês ganhos em programas de TV, sobre seus ganhos com publicidade. Ao ser indagado sobre seus shows em circos, Teixeira reafirma que só os faz ainda por divulgação, para encontrar com seu

¹⁶⁷ Um das acepções desse tipo de crítica era de que Teixeira (assim como outros artistas do mesmo ‘tipo’) faziam músicas sobre qualquer tema específico do momento. É comum em entrevistas, tanto no jornal quanto na televisão, a pergunta se tal tema específico (neste caso, a cirurgia, mas também a Transamazônica, ou sua aposentadoria, posteriormente) iria virar música. O método de composição de Teixeira parecia ser muito mais “espontâneo” – ao menos é o que revela esse trecho de uma conversa com Berenice Azambuja, em que ele relata a ela a ocasião em que compôs um dos seus grandes sucessos, “Gaúcho Amigo”. **Faixa 14** do CD.

público, para que este não diga que ele está “mofado”. Um dos entrevistadores provoca.

“Rogério: Vão dizer que ficaste rico.

Teixeirinha: É, mas agora eu pretendo tirar uma fotografia da frente da minha casa quando estiver pronta. O meu próximo LP vai ter esta fotografia na capa. E o título da música será ‘Obrigado Meus Fãs’. Pra demonstrar pra eles onde eu empreguei o dinheiro deles. (...) Eu tenho prazer que vocês digam que não é em boates, não é despejando para as gavionas e também não é jogo e não é bebidas. Não jogo, nem bebo. Gosto de pescaria e de futebol.” (Pato Macho, 21/07/71).

A constatação de que o artista estaria “rico” retorna mais para o final da entrevista, quando ele afirma que somente nos últimos três anos que havia sentido que havia finalmente atingido um padrão mais confortável e que assim havia diminuído um pouco seu ritmo de trabalho. No entanto, nega que fosse “rico”.



Mary e Teixeira em um dos seus palcos principais – o chão de terra batida do circo, em apresentações com poucos recursos técnicos e muito público (1972).

Depois do foco nas suas conquistas financeiras, a entrevista passa a retomar vários assuntos diversos sobre sua carreira – sua religiosidade, a veracidade da história de “Coração de Luto”, seus artistas, programas de TV e leituras favoritas, e sua opinião sobre assuntos diversos. Quando indagado a respeito de seu time de futebol, Teixeira afirma gostar do Cruzeiro¹⁶⁸. A situação com Flávio Cavalcanti, iniciada no

¹⁶⁸ A preferência futebolística do artista possivelmente só foi conhecida do grande público quando de sua morte, quando foi velado no estádio do Grêmio de Football Porto-Alegrense. Publicamente, ele evitava demonstrar preferência por qualquer time gaúcho, possivelmente para evitar que parte do público não simpatizasse com sua preferência. Ao mesmo tempo, nas canções que tratavam de futebol, principalmente os desafios, ele e Mary Terezinha, ambos gremistas, alternavam a defesa de um ou outro time – e ora Teixeira aparecia louvando façanhas de seu time do coração, ora do rival deste, o Internacional.

ano anterior, é trazida à tona, e Teixeira afirma se sentir respeitado pelo apresentador, já que este finalmente entendeu que ele tinha seu público e que isso tinha valor.

A parte final da entrevista trata de política. O numeroso público de Teixeira é mencionado, e com isso a possibilidade de sua candidatura a um cargo público – o que Teixeira recusa veementemente.

“Rogério: De política tu não gostas?

Teixeira: Não. Não gosto de política.

Josué: Nem de políticos?

Teixeira: Não, de políticos eu me dou com todos eles, gostar deles eu gosto, não gosto é da política, né? Pra mim não serve, de jeito nenhum. Em outros tempos tive muitos convites, nunca aceitei.

Manera: Mas escuta uma coisa Teixeira, quem faz a política são os políticos. Que história é esta de gostar de políticos e não gostar da política?

Teixeira: Eu gosto dos políticos porque quando eles me procuram, me visitam, eles às vezes me procuram com interesse de levar meu público pra votar pra eles, mas eu ofereço um churrasquinho, um chimarrão, e troco um bate-papo e acho eles maravilhosos, são os homens inteligentes, de muito conhecimento, então a gente bate-papo e isso abre muito a idéia do artista que compõe pra fazer alguma coisa. E nada de voto!

Manera: E se você tivesse que indicar alguém para ser votado?

Teixeira: Olha, se voltasse aquela política de votar para presidente eu convidaria o meu público – até no dia de hoje, porque amanhã eu não sei – para votar novamente no presidente Garrastazu.” (Pato Macho, 21/07/71).

Com essas afirmações, saídas da própria boca de Teixeira, entrelinhas nem eram necessárias. Não só ele aparecia como um capitalista que se beneficiava do apreço do povo por sua obra, como afirmava publicamente seu apoio ao presidente responsável pelo período mais repressivo da ditadura militar até então. É como se a entrevista tivesse dado uma corda para que ele próprio se enforcasse. A questão não era mais a qualidade da sua obra ou a alienação que ela gerava no povo, mas o fato de que Teixeira representava tudo o que a esquerda intelectualizada da época mais abominava: um explorador do povo, capaz de comprar uma “mansão” e agradecer aos fãs por isso; um cúmplice do regime; e, claro, tudo isso devido a comercialização intensa de produtos artísticos de extremo mau gosto, alienantes e popularescos, que não faziam o mínimo sentido para quem não pertencia ao universo social ao qual eram destinados.

Essa é uma imagem de Teixeira que perdura ainda hoje em algum segmentos, principalmente aqueles associados com a mídia ou produção artística ao longo dos anos 70 (como apresentei na Introdução). Ele continua sendo visto como alguém cuja figura hegemônica lançou sombras sobre qualquer outra possibilidade de

desenvolvimento artístico no Rio Grande do Sul durante um certo período, e que essa hegemonia era baseada em seu poder (político e econômico). É um ponto de vista peculiar na medida em que inverte a posição de Teixeira inha em relação a como ele normalmente preferia ser retratado. Ao invés da vítima, do *outsider*, do oprimido, do representante do povo, esse ponto de vista o coloca como justamente seu algoz, um capitalista frio e preocupado com seus lucros, auferidos através de “produtos culturais” alienantes e de apreensão duvidosa.

Para escapar dessas acusações Teixeira inha usa constantemente o argumento da sua identificação com o povo, seu pertencimento a esta categoria, e, novamente, de sua preocupação em comunicar-se com o povo usando da linguagem deste. Isso fica explicitado em uma reportagem do Jornal do Brasil, de 26/02/75. Intitulada “Esse fenômeno de comunicação de massa chamado Teixeira inha”, a reportagem que trata das façanhas do artista na atualidade e ao longo dos tempos inicia com sua auto-definição.

“Não me considero um ídolo. Sou um cantor do povo, o artista mais humilde do Brasil, porque não posso fugir às minhas origens. Sou uma vertente de água cristalina, sou a fonte das pessoas. Não sou uma água de torneira, como das cidades.” (Jornal do Brasil, 26/02/75).

É uma matéria positiva, sem críticas, e que de certa forma exalta as conquistas de Teixeira inha (como os, até o momento, 6 milhões e meio de cópias vendidas de Coração de Luto) e ressalta aspectos de sua boa relação com os fãs, como o fato de responder a todas as cartas que recebe ou de experimentar, ele próprio, os remédios que divulga em seus programas. Na fotografia, Teixeira inha diante da parede de cartas dos fãs em seu escritório. Muito semelhante com as matérias da Revista Rainha, analisadas anteriormente, pelo seu foco nas coisas positivas do artista e pelo tom respeitoso, é interessante pensar que, outra vez, esse ponto de vista respeitoso é emitido por um jornal do centro do país.

Esse tom respeitoso dá lugar ao elogio em uma matéria do Jornal da Semana¹⁶⁹ de 18 de setembro de 1975 que trata dos comunicadores de rádio do Rio Grande do Sul responsáveis por manter o sucesso desse meio de comunicação mesmo com a ascensão da televisão. Teixeira inha é o primeiro da lista. De forma que não havia sido possível perceber em textos anteriores, fossem locais ou do centro do país, ele é associado diretamente aos termos Tradicionalismo e ao folclorismo, e colocado ao lado de nomes como Paixão Cortes, Dimas Costa, Nelson e Jeanette e Jayme Caetano Braun. Esses

¹⁶⁹ Acervo da Fundação Teixeira inha. Não foi possível encontrar referências sobre local ou tipo da publicação.

grandes comunicadores, no entanto, são apontados como tendo a antipatia de muitas pessoas – as que não escutam seus programas¹⁷⁰.

“Muita gente não gosta. Talvez mais de 60% dos que vivem nas grandes cidades saiba que eles existem, mais por força dos anúncios do que por vivência de seus programas. Muitos os chamam de grossos, de atrasadores do rádio. Muitos dizem que eles fazem suas chanchadas antes do sol nascer para não perturbar o sono daqueles que vivem nesta selva de pedra. Muitos dizem muitas coisas. Mas a grande verdade é que eles tem um rumo na vida. Eles sabem o que querem. Eles não se importam com as gozações, com as maldades. Eles fazem um rádio para um determinado número de pessoas, mas o fazem com o coração aberto. Fazem porque sentem, suas mensagens vem de dentro pra fora. Eles são os tradicionalistas. Os folcloristas. Os que amam sua terra, seus costumes, sua gente, e cantam tudo isso a sua maneira.” (Jornal da Semana, 18/09/75).

Teixeirinha é incluído, portanto, dentre os que são criticados por manterem o rural dentro do urbano, o arcaico com o moderno. Embora o artista sempre coloque essa ligação com o mundo rural quando é requisitado a se auto-definir ou definir sua obra (usualmente se utilizando da metáfora da água cristalina), essa associação não é evidente nas entrevistas, que, no entanto, exploram cada vez mais sua relação com o “povo”. É importante perceber que essa identificação direta de Teixeira com o Tradicionalismo, de uma forma positiva é, de certa forma, inédita, até esse momento. Ele havia sido retratado como “gaúcho”, sim, mas não como “tradicionalista”, e muito menos ao lado dos nomes que é colocado por esta reportagem¹⁷¹.

Levando ripa

Entre os anos 1976 e 1977 Teixeira concedeu três entrevistas para diferentes publicações gaúchas, ambas extensas e de grande destaque. Uma delas foi para o jornal Zero Hora, em Março de 1976, época de lançamento de seu filme “A Quadrilha do Perna Dura”. A seguinte foi em Abril do mesmo ano, no formato de uma matéria que se dispunha a analisar o artista em maior profundidade, no jornal Correio do Povo. A última foi uma entrevista concedida ao jornal Coojornal, fruto de uma cooperativa

¹⁷⁰ Neste momento ainda não havia iniciado a guinada que revalorizaria o cultivo das tradições gaúchas entre as classes medias urbanas, sobre a qual tratarei no Capítulo 6.

¹⁷¹ O mais perto disso havia sido sua descrição como “folclorista”, na material da Folha de Tarde de 70 analisada anteriormente.

jornalística que existiu durante algum tempo em Porto Alegre na segunda metade de década de 1970, alinhada com um jornalismo de oposição semelhante ao que o Pato Macho fazia alguns anos antes.

Nos três textos ele é retratado como um artista “estabelecido”. Se a preocupação não é a de listar ostensivamente todos seus bens ou fontes de renda, como em entrevistas anteriores, a questão financeira continua aparecendo, principalmente no que diz respeito à sua relação com seus fãs, os responsáveis por sua riqueza. Novamente, alternam-se momentos em que a ironia e o que é dito nas entrelinhas ganham destaque, com momentos de críticas abertas. O “medo” de Teixeira das críticas é evidenciado no início da sua entrevista para a Zero Hora em 20/03/76, em que ele é citado como tendo dito ao repórter Juarez Fonseca “Vê se não me dá ripa, tá?” no término do encontro¹⁷². Intitulada “Teixeirinha: foi Deus que me deu idéia para fazer essas coisas”, a entrevista revela, muito mais do que textos anteriores, alguns pensamentos de Teixeira a respeito de quem compunha seu público e qual era seu papel em relação a este.

Teixeirinha inicia a entrevista atribuindo seu sucesso e seu poder de comunicação com o público a Deus. Respondendo a pergunta sobre o “ingrediente” do seu sucesso, ele afirma não saber o que é, por ser algo natural a ele, e que portanto só pode ser de origem divina. Talvez pela primeira vez em todas as reportagens com o artista, ele é requisitado a descrever e definir o seu público, o povo para o qual se dirige.

“Bem, a coisa que mais me orgulha é quando alguém diz, ou eu mesmo digo, que eu sou o cantor do povo. Eu canto para um povo que trabalha, que constrói o Brasil, que planta, que colhe, enfim, um povo que vive na luta, um povo que anda, corre, se desespera com atropelos da vida (...) e essa gente que é povo também mas que são mais afortunados, fazendeiros, e proprietários, e industriais, como tem aí tantos que são meus fãs e que é povo, são gente também que vieram do nada e se fizeram na vida. Se fizeram na vida pelum¹⁷³ dom divino também, de ser caprichoso, de trabalhar, de ser honesto, de ter vontade de vencer e de

¹⁷² Seus comentários para os entrevistadores, evidenciando seu receio de que suas palavras fossem mal-interpretadas ou tiradas de contexto, reaparecem em uma entrevista posterior, para o jornal local Tchê!, de 1984. Ao manter esses questionamentos de Teixeira sobre como a entrevista seria editada e evidenciar seu desconforto com determinadas perguntas, os entrevistadores acabavam (certamente de propósito) revelando a faceta do artista preocupado com a própria imagem, desconfiado dos jornalistas e temeroso do que era publicado sobre ele. Entre alguns dos materiais que não foram analisados em profundidade nesse capítulo estão pequenas notas de jornal em que o próprio Teixeira se encarregava de desmentir ou dar sua versão sobre determinado fato noticiado anteriormente.

¹⁷³ Várias palavras de Teixeira são transcritas literalmente, mostrando seu jeito de falar, em vários momentos carregada de modos de pronunciar determinadas palavras ou expressões característicos de setores mais populares/não-escolarizados. Assim, “por um” torna-se “pelum”; outros são “dois milhão”, “celelóide”, “interto”. Visto que o procedimento de correção e edição de linguagem é comum nesse tipo de entrevista em jornais, é de se pensar que estes termos ficaram de propósito, ajudando a complementar o retrato que estava sendo feito do artista.

fazer as coisas bem feitas, né? Então é para esse povo que eu canto, e esse povo eu sei que ele tem fome da nossa música, da música regional.” (Zero Hora, 20/03/76).

Juarez Fonseca faz mais duas perguntas diretamente relacionadas. Na primeira, se Teixeira pensa que diz as coisas que o povo quer ouvir; a segunda, se ele acha que trata da realidade do povo. O artista afirma que, se não dissesse as coisas que o povo quer ouvir, não faria o sucesso que faz; e que talvez não trate da realidade do povo por inteiro, que não teria forças para isso – mas que oferece sua música, reza suas orações no rádio com eles, conversa com eles. O que se segue é uma outra pergunta a respeito do que Teixeira efetivamente FAZ pelo povo – e como se pode perceber, sua resposta é muito semelhante à dada pelo Estado Maior do Iê-Iê-Iê quase uma década antes.

“**Juarez Fonseca** - Perguntei isso porque me parece que esse povo ao qual você se dirige, e dentro do qual se produz o teu sucesso, é um tipo de gente que, acho, tem mais sofrimentos que alegrias. Problemas econômicos e uma série de outros fatores. As vezes talvez você pudesse ajudá-los também mostrando a sua situação de injustiça, ou de não-justiça...

Teixeirinha – Então vocês me dão uma carteira de imprensa, que eu acho que eu ajudo mais. Ou um posto de autoridade. Agora, política eu não quero, isso eu não quero. Bem, mas eu vou dizer uma coisa pra você: eu acredito que ajudo com as minhas palavras uma parte desse povo que sofre, como você falou. Mas esse povo que sofre, que vive de atrapalhos, não pode comprar disco, não pode ir a cinema, e eu to falando sobre esse que compra disco e vai a cinema, e é gente que pode comprar, é povo que pode. (...) O povo é que paga tudo, e que faz tudo, inclusive eu sou um deles, sou esse povo junto, né?” (Zero Hora, 20/03/76).

Nessa visão de Teixeira a respeito do povo que compõe seu público, se percebe uma associação desse público com classes trabalhadoras¹⁷⁴, sejam de camadas mais baixas, sejam de trabalhadores que ascenderam socialmente. As cartas dos fãs apontam, no entanto, um número imenso de pessoas que afirmam só ter acesso ao artista pelo rádio (até mesmo só pelo rádio do vizinho), e que estariam até mesmo abaixo do nível mínimo de consumo de seus produtos culturais. De certa forma, isso demonstra que o público de Teixeira talvez fosse além do que ele próprio projetava.

¹⁷⁴ Interpreto essa associação do artista com classes trabalhadoras – e não classes populares ou marginalizadas em geral – como bastante reveladora da sua ética de trabalho e do papel que essa ética desempenhava na sua carreira de forma geral e na imagem pública que ele buscava passar. Outros artistas da mesma época (ou mesmo de épocas anteriores) também associavam-se ou eram associados a determinados segmentos do povo. Assim, Odair José era o “terror das empregadas”. Nora Ney, tempos antes, era associada como cantora das prostitutas, dos presidiários. Ambos exemplos, portanto, seriam representantes de segmentos ainda mais marginalizados do que o povo trabalhador – e com os quais Teixeira não se associa com tanta frequência – ao menos abertamente (embora recebesse, sim, inúmeras cartas de presidiários, para os quais até fez uma canção).

O artista afirma ajudar, anonimamente, algumas pessoas, quando o repórter o pergunta se recebe cartas com pedidos de dinheiro.

“Não gosto de falar demais, se bem que a gente ajuda certas pessoas aí, quando pode, porque se eu fosse ajudar todas eu não teria um tostão, né? Mas a maioria a gente ajuda, questão de pessoa aleijada, criança pobre... tem aí dentro, a gente ajuda até mensalmente, mas eu não gosto de falar, não vou explicar quem, não vou dizer nada, pra não... Eu acho que isso é uma coisa que eu faço com o coração é para ficar anônimo”. (Zero Hora 20/03/76).

Outro tema da conversa é a respeito da popularidade de Teixeira no exterior. Teixeira relata as cidades onde se apresentou no Estados Unidos e um episódio acontecido na sua chegada ao país, quando, ao ver, da escada do avião, um casal trajado de gaúcho e segurando a bandeira do Brasil, ele e Mary Terezinha foram às lágrimas. A receptividade que teve dos brasileiros vivendo no exterior o comoveu, assim como o tocavam manifestações de lugares bastante distantes, como da África, de onde ele havia recebido uma carta naquele dia¹⁷⁵.

“Fiquei muito feliz, porque aqui às vezes... não sei, são coisas que as vezes dão mágoa na gente, porque a gente tá na terra, às vezes um programa acha que não pode entrar o Teixeira. Lá dentro de Portugal, eu recebi uma carta hoje, com fotografia, dizendo que na hora da sessão, no próprio cinema, no intervalo, ficam tocando música do Teixeira, que o sucesso é por demais.” (Zero Hora, 20/03/76).

A entrevista segue falando sobre cinema. Perguntas são feitas sobre “A Quadrilha do Perna Dura”, o filme que estava sendo lançado naquele mês. Quando indagado sobre qual seria sua contribuição para o cinema gaúcho, Teixeira acaba repetindo alguns dos argumentos da crítica a respeito da importância comercial de seus filmes, afirmando que havia dado emprego aos artistas locais e lucro aos cinemas, e que muito do dinheiro gerado pelo seu último filme, “Pobre João”, havia engrossado os cofres do estado.

Assim como anos antes a opinião de Teixeira sobre a Transamazônica havia sido sondada, dessa vez o artista é solicitado a expressar seu ponto de vista a respeito da poluição. Ele afirma não ter sentido isso diretamente, a não ser quando ia a São Paulo e precisava usar colírio para a ardência que sentia nos olhos. O repórter afirma se

¹⁷⁵ A viagem aos Estados Unidos foi bastante marcante para a dupla não só pelo vislumbre do alcance do seu trabalho, mas por trazer novas influências musicais que passaram a ser utilizadas dali por diante. Na **Faixa 15** do CD, Mary Terezinha pede ao maestro que seja incluída uma guitarra bem ao estilo “do norte”, na introdução de uma canção.

referir ao envenenamento nos campos, nos rios, com a morte de peixes. Teixeira afirma ter acompanhado a tragédia da mortandade dos peixes nas lagoas através dos jornais, que lia todos os dias. No entanto, afirma que quem teria que tratar disso eram as autoridades, e que, por não ser uma, preferia ficar de boca fechada sobre o assunto.

Mais profunda e sobre assuntos mais variados do que a imensa maioria das entrevistas anteriores do artista, este texto é importante na medida em que reproduz as palavras de Teixeira sobre temas que ele não havia se manifestado antes, como a própria questão do público para quem se dirigia. Fora uma pequena introdução que situa a entrevista e revela o pedido de Teixeira de não “levar ripa”, todo o texto consiste no diálogo com o repórter. Certamente não é o diálogo integral, e trata-se de uma versão “editada” da conversa. No entanto, ao dar voz a Teixeira sobre a variedade de questões apresentadas, ao invés de chegar a conclusões sobre elas baseadas em outras instâncias (como era comum em entrevistas anteriores), esta entrevista foi capaz de mostrar lados do artista até então não explorados, já que o foco das matérias anteriores era nos números que refletiam suas conquistas financeiras.



Teixeirinha e Mary no topo do Empire State Building na sua visita a Nova York, 1973.

Estes outros lados “não-explorados” reaparecem um mês depois, em uma outra longa entrevista do jornal *Correio do Povo*, de Abril de 76. A introdução da matéria de Susana Sondermann revela uma imagem pública de Teixeira que pode muito bem ser considerada uma espécie de retrato dele na época.

“Considerado um ‘fenômeno estético’ por alguns, sumariamente massacrado pela críticas de outros, simplesmente ignorado por alguns, amado e venerado por outros ainda, Vitor Mateus Teixeira conseguiu assumir, ao longo de seus 16 anos de carreira, uma posição ímpar no cenário da música, do cinema e do folclore em nosso Estado. A figura atarracada, o cabelo crespo e desordenado, a pele queimada, os olhos pequenos e as mãos ágeis, vestido como gaúcho ou à paisana, acompanhado de Mery Terezinha ou sozinho, ele consegue levantar verdadeiras massas de entusiastas, sem deixar de preocupar as elites intelectuais, que vêem nele a própria configuração concreta da mediocridade, da falta de talento, da comercialização barata. Psicologicamente, o Teixeira é um homem simples da cidade, familiarizado com a vida do campo, extremamente cuidadoso em seus pontos de vista, suficientemente puro para manter-se fiel ao seu público, e suficientemente vivo para fazer de seu trabalho um bem-sucedido empreendimento comercial.” (*Correio do Povo*, 25/04/76, p.23).

Alternando entre críticas abertas e elogios profundos, o artigo, sem se utilizar da forma pergunta-resposta como o anterior, retoma a trajetória de Teixeira desde seu nascimento. Os problemas que passou na infância fazem com que ele tenha uma preocupação especial com os filhos, e, segundo a jornalista, seja uma espécie de “pedagogo inato”, capaz de enunciar em uma linguagem clara e acessível sua “filosofia educacional”, sua “didática peculiar” e a moral que gostaria de ver perseguida por seus filhos. O fato do artista continuar vivendo no bairro da Glória – mesmo bairro que o acolheu quando veio para Porto Alegre ainda menino – é prova, para a autora, da fidelidade com a qual Teixeira vem conduzindo sua vida. Embora o foco não seja nos números, como em textos anteriores, dá-se destaque para as conquistas do artista, encaixando-o na mitologia norte-americana de quem construiu uma vida de sucesso saindo da pobreza – o “*self-made man*”:

“Obrigado a prover desde cedo seu sustento, Vitor Mateus Teixeira representa hoje a figura típica do ‘*self-made man*’, que graças ao seu talento investido na forma de capital, chegou ao nível sócio-econômico que lhe garante hoje uma vida absolutamente tranqüila, farta e confortável”. (Correio do Povo, 25/04/76, p.23.)

Mais claramente que em entrevistas anteriores, busca-se uma definição da relação de Teixeira com o folclore ou com a tradição. Novamente, o artista recorre à metáfora da água, mas sem de colocar, em si próprio, todo o mérito e responsabilidade pela criação do que faz.

“Não sou um professor de folclore. Sou um pingo d’água dessa vertente maravilhosa que são os poetas inatos desse interior do Rio Grande. Sou o compositor do momento, escrevo minha própria canção, que tem cheiro de tradição mas é minha, absolutamente criada por mim.” (Correio do Povo, 25/04/76, p.23.)

Da mesma forma que na entrevista a Juarez Fonseca, Teixeira é convidado a definir seu público, e, talvez de forma mais explícita, são listadas categorias profissionais em cujo ouvido “suas canções cabem”. Nesta declaração, um detalhe interessante: Teixeira afirma que sua intenção jamais foi de fazer canções sofisticadas ou intelectualizadas, para que pudesse ser compreendido. Ao afirmar isso, ele explicita uma visão de que existem determinados produtos culturais para determinados públicos – e que, o que fazia, era, sim, destinado a um segmento em especial, e talvez não agradasse a todos. Isso contrasta bastante com o pensamento de esquerda de que toda a produção artística deveria fornecer elementos para educar,

elevanto, libertar o povo, fazê-lo escapar de sua condição e deixá-lo mais próximo da revolução.

“Ao escrever e ao compor, Teixeirainha conhece com exatidão quem é seu público. Sabe defini-lo por sua profissão: é soldado, o colono, o motorista, o fazendeiro e a enfermeira, é o povo de uma maneira geral. ‘Eu sou povo também, eles gostam de minhas canções porque elas cabem exatamente no ouvido deles. Se eu fosse fazer música com letras em português sofisticado, se estudasse pra escrever música, esse meu povo que também sou eu jamais me entenderia’, conjectura ele. ‘Se eu fizesse música com intenções sofisticadas ou intelectuais, estaria até hoje na beira da praia com meu violão a ver navios. Quando eu escrevi “Coração de Luto”, o povo se definiu logo’.” (Correio do Povo, 25/04/76, p.23.)

Em relação às críticas, Teixeirainha, neste retrato, se mostra bastante despreocupado. O fato de que se dirige para um público específico, que gosta dele, lhe dá liberdade para continuar fazendo o que sempre fez. Ao mesmo tempo, ele retoma a idéia de que não larga a carreira, embora assim o pudesse fazer, em respeito ao público que o apoiou no início dela. Esse é um discurso que é proferido pelo artista principalmente em relação aos seus filmes, mas que já era identificável na sua declaração de “agradecer” aos fãs pelo que o haviam proporcionado, e de que shows não lhe traziam lucro, mas eram feitos pela proximidade que traziam com o público, já evidenciados na entrevista para o Pato Macho alguns anos antes. Sua idéia central era de que determinadas coisas não lhe traziam lucro ou rendimentos ou simplesmente não eram “necessárias” para a carreira – eram feitas no entanto, como uma espécie de contra-dom pela devoção do público.

“Para cada um que me diz que não gosta de mim, aparecem mil que me aplaudem e me felicitam. Meu negócio é trabalhar para o meu público, para quem realmente assiste aos meus shows, vê meus filmes, e gosta de mim. (...) Hoje eu poderia simplesmente deixar a minha carreira, viver de rendimentos, caderneta de poupança ou alugueis. Com isso, eu estaria desprezando o público que me apoiou sempre, especialmente no início de minha carreira.” (Correio do Povo, 25/04/76, p.23.)

As críticas abertas na matéria se dão principalmente em relação a qualidade de seus filmes, considerados “ruins como 90% da produção nacional”. Os méritos de Teixeirainha enquanto artista não são ignorados. São associados, no entanto, a sua grande capacidade empreendedora, sem a qual ele não seria tão bem-sucedido. O perigo de que o “homem de negócios” prevaleça sobre o artista chega a ser apontado pela autora.

O valor intrínseco de suas obras não chega a ser julgado, mas é relacionado ao público específico para o qual Teixeirainha se dirige e apontado como sendo de difícil

compreensão para os que estariam fora desse público, como os críticos e estudiosos. Não há espaço para ironia ou indiretas, como em reportagens anteriores. Ao contrário – é um retrato bastante moderado do artista, que, se não exalta abertamente seu trabalho, lhe confere um valor na medida em que faz sentido para o público dele e é alicerçada, de alguma forma, no folclore do Rio Grande do Sul.

A matéria do Coojornal, de agosto de 1977, é uma das mais diretas nas críticas, esmiuçando tudo a respeito do artista, desde sua forma de vestir até sua relação com seus empregados, passando pelos “esquemas” feitos em rede de televisão nacional do início da década até seus lucros em vários de seus empreendimentos. O mote do texto é a questão financeira, e a ligação disso com o *poder* de Teixeira – o que vem anunciado no próprio título, “Conte um, dois, três. Teixeira ganhou Cr\$ 90”. No subtítulo, são anunciados fatores percebidos como contradições encarnadas pelo artista: “Unhas esmaltadas, cabelos tratados, uma plástica com Pitangui. Coisas pouco adequadas à imagem de gaúcho que ele canta, mas que não impedem Teixeira de continuar ampliando a fama e a fortuna” (Coojornal, Ago./1977).¹⁷⁶

Assim como na reportagem anterior do Correio do Povo, este texto, escrito por André Pereira, trata de retomar a trajetória de Teixeira desde seu nascimento, sua conquista da fama com Coração de Luto e sua dominância no panorama artístico gaúcho. Teixeira é descrito como um homem extremamente vaidoso, em torno do qual gravitam inúmeras pessoas, sobre as quais ele exerce muito poder. Pela primeira vez na imprensa escrita gaúcha, é revelado que, apesar de sua relação com Mary Terezinha, ele na verdade era casado com outra mulher, Zoraida, e pai de nove filhos ao total.

O autor do texto afirma que “Coração de Luto”, quando de seu estouro comercial, havia sido transformada em um “Hino Regionalista”, e que desde então, o sucesso e a fama não haviam mais abandonado Teixeira, a ponto dele se tornar figura obrigatória em todos os programas de rádio e shows tradicionalistas. Nesse momento, faz-se uma ressalva interessante – o texto coloca que o próprio Teixeira

¹⁷⁶ A questão da preocupação com a vaidade/aparência como algo negativo parece preocupar somente esse ponto de vista jornalístico/intelectual. Teixeira fazia questão de estar sempre bem apresentado publicamente (e também nos filmes – em “Pobre João, no qual interpretava um mecânico de automóveis, foi criticado por vestir um macacão branco impecavelmente limpo, o que seria impossível para um mecânico “real”). Os exemplos envolvendo outros ídolos “populares” se multiplicam: interessante lembrar que os pobres argentinos também queriam sempre ver Evita Perón, que também tinha origem pobre, elegantemente vestida. A contradição das expectativas em relação às pessoas públicas remete à famosa frase do carnavalesco carioca Joaosinho Trinta, de que “quem gosta de miséria é intelectual, pobre gosta de luxo”. Um detalhe é que quando a frase foi dita, em uma matéria da revista Veja em 1980, Joaosinho foi incessantemente “pichado” pela imprensa, que o acusou de tentar “banicar o sociólogo”. Sobre a repercussão de sua declaração, ver

<http://especiais.fantastico.globo.com/fantastico30anosatras/2010/01/27/joaosinho-trinta-quem-gosta-de-miseria-e-intelectual-pobre-gosta-de-luxo/> Último acesso em 04/05/2010.

definia sua música como algo “maior” que o Tradicionalismo, uma espécie de mistura de gauchismo, sertanejo e caipira.

Como se pode perceber em matérias anteriores, Teixeira parecia meio avesso a essas definições ou discussões sobre gênero musical¹⁷⁷. O mais perto de que chegava sobre uma nomenclatura para o tipo de música que fazia era quando se referia a esta como “regional”. Essa menção à “mistura” entre gauchismo, sertanejo e caipira, no entanto, não é citada na voz do artista, e pode ter sido uma conclusão do próprio autor da matéria ao ser confrontado com a amplitude que o próprio Teixeira afirmava ao definir sua produção.

O encontro do artista com Mary é lembrado, assim como uma trajetória resumida da acordeonista, que é comparada à Gata Borralheira, no melhor estilo “*rags to riches*”. A matéria também foca detalhadamente no papel de Clóvis Mezzomo, que havia trabalhado com Teixeira como produtor nos anos anteriores. Mezzomo é apontado como responsável pela promoção da carreira de Teixeira, organizando esquemas publicitários, ligando constantemente para veículos de comunicação de todo o país e até sendo a figura responsável pelos acontecidos nos programas de Flávio Cavalcanti e Carlos Manga. Nas palavras do próprio Mezzomo, o que acontecia nos programas servia para “preservar a imagem de vítima que Teixeira tinha, e que com Coração de Luto havia dado a ele fama nacional. (...) Era novamente o menino órfão lutando contra o mundo”. (Coorjornal, Ago./1977).

A partir daí, trata-se de esmiuçar números. Os ganhos de Teixeira com discos, filmes, apresentações, programas de rádio e tudo o mais são elencados. Sugere-se que o artista não pagava imposto de renda sobre suas apresentações em circos¹⁷⁸, e que também tinha dificuldade em compreender que uma grande parte do dinheiro que entrava era devida em juros, financiamentos, pagamentos, comissões, o que teria provocado o próprio fim da parceria com Mezzomo. No entanto, Teixeira é apontado como tendo “aprendido” com o ex-sócio, e utilizado esse conhecimento na realização de merchandising em seus programas de rádio. Fazendo ele próprio os anúncios de diversos produtos, e vendendo esses anúncios pelo “valor mais caro do rádio gaúcho”, a matéria calcula que o artista faturava cerca de Cr\$ 30 por segundo.

¹⁷⁷ Imagino que isso não se acontecia pela sua incapacidade de definir o que fazia – algo que lhe era muito claro, como ele revela em uma entrevista posterior – mas pela sua relutância em se posicionar de acordo com certos “rótulos”. Assim como não admitia publicamente nem o time de futebol para o qual torcia, interpreto que Teixeira não ia além de se definir como “regionalista” – um conceito em verdade amplo e vago – para não ser enquadrado definitivamente dentro de determinado nicho e arriscar perder público que não se identificasse com esse nicho específico. Retomo essas reflexões posteriormente.

¹⁷⁸ A julgar pela ênfase que o próprio Teixeira havia dado, em textos anteriores, a sua transparência no pagamento de seus compromissos com o imposto de renda, imagino que tal afirmação possa o ter incomodado bastante.

Como em um dia normal, a soma total do espaço publicitário de seus programas era de cerca de 2475 segundos, isso resultaria na soma de Cr\$ 74.250,00 por dia.

A reportagem também revela que Teixeira gravava todos seus programas da semana na manhã de sexta-feira, em um estúdio próprio¹⁷⁹. Estes eram então enviados ao responsável por intermediar seus anúncios, a Person Publicidade, que os repassava para a Rádio Farroupilha.

“Depois, como num milagre, os seus ouvintes ouvirão a voz alegre anunciando Infalivina, o Pó-Pelotense, Erva Mate Cultivada, em meio às canções louvando motoristas de caminhão, o presidente Médici, as moças desconsoladas, a Pátria amada.” (Coojornal, Ago./1977).

A concepção dos entrevistadores sobre as canções de Teixeira as associa com temáticas, de certo modo, desprezíveis, fosse o “louvor” a determinadas categorias profissionais ou sociais, ou o “louvor” a elementos que, certamente, na concepção dos entrevistadores, jamais deveriam ser louvados – como o Presidente Médici e, naquele momento, a própria pátria brasileira.

De uma forma que havia ficado só incipiente em textos anteriores, a incongruência entre a auto-proclamada associação de Teixeira com o povo e seu real estilo de vida é permanentemente trazida à tona. Primeiro, são apresentadas as palavras de Teixeira a respeito do povo: “O povo é a minha fonte e eu me comunico com ele porque sou povo como ele. Trabalho pela minha pátria, pela minha família, passo por tristezas e alegrias como o povo todo. O povo é maravilhoso”. Imediatamente, segue-se uma descrição do artista: “Fumando duas carteiras de Charm por dia, dirigindo um de seus cinco veículos, tratando as unhas com esmero, Teixeira continua viajando muito.” (Coojornal, Ago/1977).

Embora isso não seja dito abertamente, o contraste é explícito. Como pode se dizer do povo alguém cuja fortuna provém do povo, e é gasta com itens de luxo a que o povo jamais sonharia ter acesso? O mínimo de Cr\$ 500 mil por mês que é estimado como de ganhos de Teixeira é uma quantia astronômica comparada ao “normal” ganho pelo povo brasileiro na época. Novamente, o foco da crítica não é na estética – apesar de o que é considerado como a pobreza desta ser algo dado, intrínseco, o que se reflete na citação anterior das temáticas das músicas de Teixeira. O termo “pobreza” é usado em uma citação de uma fala de Clóvis Mezzomo, na sua interpretação do sucesso do ex-patrão:

¹⁷⁹ O que era apenas parcialmente verdade – Teixeira não apresentava os programas ao vivo (a não ser excepcionalmente) e os gravava em grande quantidade, periodicamente. Mas também não possuía seu próprio estúdio para tanto.

“O sucesso de Teixeira, apesar de toda sua pobreza de criação, é fruto da própria realidade social e cultural brasileira. Só isso. Ele surgiu no começo dos anos 60 quando florescia o mercado de discos, os velhos ídolos caipiras estavam acabando, nascia a televisão com novelas sentimentalóides, e o Brasil inteiro chorava com O Direito de Nascer. Ele contou seu drama, o público se comoveu e foi conquistado definitivamente”. (Coojornal, Ago./1977).

A matéria termina com uma menção ao filme mais recente de Teixeira, “Meu Pobre Coração de Luto”, e assim como em matérias anteriores, a tragédia da morte de sua mãe é apontada como a grande “sorte” do artista.

“Seu filho imortalizou a tragédia em músicas, filmes, histórias em quadrinhos e com ela a tiracolo subiu na vida. Por uma questão de justiça, ao invés de agradecer a Deus por tudo que tem, deveria mesmo dar graças à generosa Ledurina”. (Coojornal, Ago./1977).

A matéria que saiu no jornal Pasquim no ano seguinte, escrita por Assis Ângelo, parece ter tido como principal referência o texto do Coojornal. Intitulado “Teixeirinha, do alto dos seus milhões: ‘Brasileiro passa fome porque quer’”¹⁸⁰, o texto usa vários dados que haviam sido colocados no texto do jornal gaúcho, como a parte que informa os ganhos do artista a cada segundo. Como o próprio título indica, o grande mote do texto é o contraste entre a riqueza de Teixeira e sua auto-definição como artista do povo, o que é ironizado com sua opinião a respeito das causas da fome no Brasil.



Infalivina, um dos remédios promovidos por Teixeira em seus programas de radio, em uma das lembrancinhas enviadas aos fãs.

¹⁸⁰ No subtítulo, “O Gerente da Churrascaria Mais Famosa do Brasil, o ‘Churrascão de Mãe’ perde tempo e dinheiro falando pro Pasquim”.

Teixeirinha é retratado como preocupado em promover a própria humildade através de um discurso “pronto” sobre sua origem. As perguntas, por sua vez, focam nos mesmos temas das entrevistas anteriores – a opinião de Teixeira sobre política, sobre o povo, sobre os problemas do Brasil. Quando é formulada a pergunta “Você conhece o Brasil?”, o entrevistador parece estar esperando uma resposta que dê conta desses temas, alguma análise da conjuntura político-social que era esperada como postura “engajada” dos artistas na época. Ao invés disso, ele recebe uma resposta direta – Teixeira afirma que conhece sim, e que já havia percorrido o país de ponta a ponta várias vezes por conta de seus shows. Quando questionado a respeito da censura em suas músicas, ele afirma que isso não é um problema, porque

“Os meus versos são simples. Eles falam do que é bom, do que é certo, da família, das flores, dos campos, do céu, de Deus, do estudante, do soldado, do operário, do fazendeiro, do cavalo, do boi, dos riacho, dos pássaros”. (Pasquim, 01/12/78).

As respostas de Teixeira parecem tornar evidente uma ingenuidade e um desengajamento político, agravado pela sua percepção a respeito da causa da fome dos brasileiros. É uma repetição de várias situações anteriores – Teixeira é colocado em uma posição e repete um mesmo discurso, que evidencia determinadas características suas que servem para sedimentar ainda mais a imagem pública do artista-capitalista. Aspectos estéticos, novamente, ficam de lado, ou são automaticamente assumidos como pobres ou irrelevantes.

Pasquim: O que você acha da atual situação política?

Teixeirinha: A situação, hoje, no Brasil, eu acho muito boa. Há campo de trabalho. O que eu acho triste é a inflação. O próprio governo reconhece isso. (...) É um pecado passar fome. Muita gente, no Brasil, passa fome porque quer.

Pasquim: Você já viu alguém passar fome por querer?

Teixeirinha: (se ajeitando na cadeira) Eu não sou governo, não sou político, não sei... Aliás, o povo aí é quem sabe como deveria fazer. Mas eu não sou, não sou muito aprofundado nessas coisas. (...)

Pasquim: (...) O danado é você achar que brasileiro passa fome porque quer.

Teixeirinha: Não, não é bem isso. Puxa, você está me levando prum campo meio perigoso. Olha, aqui há campo de trabalho. Só não trabalha quem não quer. É só trabalhar e eu garanto, não passa fome. Estou certo? Não sou capitalista, não sou socialista... Sou social. (...) (Pasquim, 01/12/78).

Em seguida, Teixeira conta sua própria trajetória como exemplo, relatando como realizou inúmeros tipos de serviços na infância e adolescência pra não passar

fome, afirmando que nunca precisou assaltar, roubar, e mesmo assim conseguiu chegar onde estava. No encerramento da entrevista, o repórter pede que Teixeira diga o que cheira melhor, o cavalo ou o povo – referindo-se a uma famosa declaração do então presidente Figueiredo (que se dizia seu admirador). Teixeira desvia da resposta, questionando se o presidente havia mesmo dito isso, e torna a falar da inflação e da violência crescentes.

Assim como em inúmeras entrevistas anteriores, o retrato de Teixeira é o mesmo – conivente com o regime, ignorante sobre as questões sociais, explorador do povo. De uma forma muito mais explícita que em textos anteriores, sua ética de trabalho – parte importantíssima do seu próprio discurso sobre si – é voltada contra ele, em suas declarações a respeito do porquê do brasileiro passar fome. Fazer uma declaração desse tipo era quase que entregar as próprias armas para o inimigo, e é de se questionar se Teixeira fazia isso ingenuamente, crendo que suas palavras seriam interpretadas no sentido que ele próprio dava, ou se tinha noção de que tudo o que dissesse poderia ser usado contra ele próprio – talvez motivo da sua evasão em falar sobre determinados assuntos.

Teixeira “some” da imprensa escrita no final da década de 70. Em abril de 1980, uma entrevista com Juarez Fonseca revela seu desapontamento com o cinema e o fechamento temporário do departamento de cinema da Teixeira Produções, incapaz de completar o filme “A Filha de Iemanjá” por falta de repasses da Embrafilme (“Falência pára o cinema de Teixeira”, Zero Hora, 03/04/80)¹⁸¹. Apesar de, em alguns momentos, o foco ser nos números, como na década anterior (como no custo e rendimento de cada filme), o foco maior da entrevista é a frustração de Teixeira em não conseguir prosseguir fazendo filmes, algo que, segundo ele, nunca havia lhe dado lucro, mas realizava por corresponder ao que seu público queria dele.

A entrevista não ironiza a situação nem realiza qualquer julgamento estético a respeito das produções fílmicas de Teixeira. Ao contrário, revela o drama e o

¹⁸¹ O uso da palavra “falência” causa uma certa confusão entre os fãs, que pensam que Teixeira está falido. Alguns dias depois ele escreve uma nota de esclarecimento afirmando que sua empresa, ou ele, não foi a falência e sim que havia decidido encerrar a parte de produção cinematográfica da Teixeira Produções. A nota se encontra junto a sua correspondência enviada, e não foi possível descobrir se chegou a ser publicada ou não pelo jornal.

“Teixeira Fala ao Povo”

A Bem da Verdade

Não estou falido como entenderam lendo o jornal de quinta-feira santa. Apenas parei o departamento de cinema, que dá muito dinheiro, pouco lucro e até prejuízo.

Se a Embrafilme me financiasse a pagasse os adicionais que me deve e distribuisse meus filmes em todo o Brasil, eu continuaria.

A firma continua com o rádio, disco, shows, e vai melhor como nunca foi.

Tudo bem, obrigado

Vitor Mateus Teixeira

nervosismo do artista ao não conseguir mais produzir da maneira como sempre havia feito. Os motivos para a desistência são esmiuçados, e o autor da entrevista busca entender o que impede que Teixeira continue fazendo filmes. A falta de ação do governo na área, o alto custo da realização dos filmes, a falta de controle sobre as bilheterias e os altos impostos são colocados como algumas das razões para o fechamento. Teixeira se mostra arrasado por ter deixado de cumprir as expectativas que o povo tinha para com ele.

“Uma coisa tão bonita... que o povo, cada vez que se lança um filme, eles fazem uma festa, eles vem todos para o cinema, eu levo todos os artistas no lançamentos. (...) E a gente faz isso com tanto carinho, a gente perdeu tantas noites, a gente não ligou sacrifícios, não ligou as costelas quebradas¹⁸², não ligou o cansaço porque é bonito demais dar alguma coisa pra esse povo. Porque na hora que ele tá vendo um filme, eles esquece essa inflação que não pára mais, a fome que ele tá passando, a miséria que ele tem porque não pode comprar o melhor sapato, a melhor roupa. Na hora que ele vê o filme nosso, que tem cheiro de terra, que é gosto do povo brasileiro, ele esquece um pouquinho, então alivia um pouquinho o seu estado nervoso, o seu sofrimento. Pois isso não vamos poder fazer mais, infelizmente. Tudo porque não nos ajudam, não nos auxiliam” (Zero Hora, 03/04/80).

Repetindo um discurso já proferido por diversos artistas que associavam seu papel social a promover um certo “alívio”, por meio da música, ao povo acostumado ao sofrimento diário, Teixeira corria o risco de ser acusado de promover justamente a alienação desse povo, uma acusação muito comum de seus críticos. No entanto, alguns meses depois em uma matéria do jornal de esquerda “A Hora do Povo” assinada por Taiguara, em Agosto de 1980, o artista é descrito em termos muito diferentes do que costumava ser retratado na década anterior. Seguindo a linha editorial do jornal, de uma esquerda militante ligada a setores populares, Teixeira é definido como um autêntico ídolo do povo, dono de uma sabedoria e posturas incompreensíveis para os “burgueses pedantes” que o haviam entrevistado em um programa da TV Cultura. A manchete da matéria, evocando a forma depreciativa como era chamada “Coração de Luto”, traz uma foto do artista e anuncia “Teixeira faz churrasquinho de burguês pedante”.

¹⁸² Teixeira não estava sendo metafórico ao falar em costelas quebradas. Durante as filmagens de “Teixeira a 7 Provas”, em 1972, o artista quebrou duas costelas na gravação de uma cena de um tiroteio debaixo d’água. Uma outra “lenda” a seu respeito é que ele próprio, sem dublê, teria pulado da ponte do Guaíba (na cena “homenageada” por Jorge Furtado, já mencionada anteriormente), e por conta disso quebrou as costelas. O acidente, no entanto, aconteceu na piscina do Country Club, onde foram gravadas as cenas aquáticas. Quem “pulou” da ponte foi, em verdade, um boneco. A cena está disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_BsLoplj9XA Último acesso em 23/05/2010.

Essa é uma oposição inédita, visto que todas as críticas (pretensamente) de esquerda feitas na década anterior retratavam Teixeira como um alienador e explorador do povo, como ficou muito claro anteriormente, com o foco nas suas conquistas financeiras e com dificuldade de explicar e aceitar sua estética. No texto do jornal *Hora do Povo*, os “intelectuais” são colocados como incapazes de compreender Teixeira, que só havia sido verdadeiramente respeitado, ao longo do programa de TV, nas intervenções feitas por pessoas *comuns*. Teixeira é chamado de “o grande representante da cultura musical popular do Rio Grande do Sul”, e os críticos que o sabatinaram na TV, de intelectuais pedantes.

Uma das questões levantadas no programa de TV foi sobre o engajamento político do artista – ou o que era interpretado como sua falta de engajamento, em um momento em que as patrulhas ideológicas dentro da própria classe artística ainda funcionavam com um certo vigor. A matéria faz uma defesa da postura de Teixeira:

“Quanto à ‘consciência política’ que foi cobrada insistentemente do Teixeira por essas pessoas obtusas representantes do racismo cultural, muito em moda nos países dependentes, só podemos dizer curto e grosso, que essas pessoas deviam estudar melhor suas próprias posições políticas, geralmente empoladas e disfarçadas por um discurso de grande qualidade formal que esconde seu oportunismo-de-classe. Se o Teixeira se equivocou quando afirmou que a política deve ser deixada para ‘os grandes políticos que a gente eleger’, por outro lado ele não deixou de dizer uma verdade; pois há políticos que a gente eleger. Além do que, a ignorância que Teixeira com humildade e honestidade não procurou esconder, como o fazem os vanguardistas-do-sistema, é apenas uma falta de informação no terreno na política. Não é com sarcasmos “sapientes” que chegaremos a compreender (e informar) o Teixeira e seu grande número de fãs. (...) Teixeira sabe mais do povo e de sua cultura que esses museus colonialistas.” (A Hora do Povo, 15/08/80).

Apesar de admitir a “falta de conhecimento”, ou mesmo os “equivocos” ou “ignorância” do artista, a matéria coloca sua ligação com o povo e sua cultura como mais importantes. Contra a invasão de “lixos estrangeiros”, Teixeira é elogiado por defender na televisão melhores horários no rádio para os programas de música regional, mais espaço na televisão para a música sertaneja, “a música indígena brasileira, tão desconsiderada ou considerada ‘caipira’ e subestimada, como também é subestimado o nosso povo” (A Hora do Povo, 15/08/80). O termo “indígena” continua sendo usado como descrição do artista.

“Pois Teixeira é um indígena. Não um indígena como gostariam certos antropólogos cujo projeto é manter nossos compatriotas em ‘estado primitivo’ para ‘salvá-los’ da civilização. Teixeira é um brasileiro que defende as tradições de seu povo indígena na área da música popular. Com respeito, sempre vestindo-se bem e ora ou outra vestindo a

tradicional roupa gaúcha, ele desfia as maravilhas da música do povo do Rio Grande do Sul para o Brasil inteiro, que o aplaude e o entende.” (A Hora do Povo, 15/08/80).

Nesta exaltação, indígena é usado no sentido de nativo. Na descrição da obra do artista, há a preocupação em relacioná-lo com os setores historicamente oprimidos e marginalizados da sociedade. Embora não seja mencionada a palavra “autenticidade”, é nesse sentido que a música de Teixeira é descrita, como “realmente nossa”.

“‘Gaúchos de Passo Fundo’, seus versos falam na métrica do povo do Rio Grande, cantam o sofrimento de um povo massacrado por portugueses e espanhóis no passado, mostram a solidão e as máguas de amor de um povo que luta para refazer o Presente e festejam as alegrias que haveremos de reconquistar para todas as favelas e mocambos do Rio Grande e de todo o Brasil, quando esse país volte a ser realmente nosso (como a música de Teixeira) no Futuro.” (A Hora do Povo, 15/08/80).

Neste momento histórico, o início da década de 1980, com o prenúncio da abertura política no país, o cenário artístico também começava a se modificar. Um reavivamento da cultura gaúcha estava a caminho, causado, em grande parte, pela ascensão do estilo de música que veio a ser chamado de “nativista”, e que se colocava em oposição ao padrão de música do estilo “Tradicionalista”. Se a música tradicionalista seguia a cartilha do Movimento Tradicionalista Gaúcho, tratando dos temas e usando o vocabulário local, mas na maioria das vezes seguindo o estilo oficializado por Barbosa Lessa e Paixão Cortes nos anos 1950, a música nativista se opôs a esta se utilizando de um andamento e de uma instrumentação mais intimista, da preocupação em manter raízes e autenticidade e se utilizando de uma linguagem bastante elaborada, simbólica e metafórica.

Essa sofisticação e elaboração fizeram com que, lentamente, o estilo nativista passasse a ser respeitado e privilegiado dentro do cenário cultural/jornalístico do Rio Grande do Sul como um todo. Se o espaço nos jornais para a cultura regional havia sido, até então, irrisório ou quase inexistente, esse “*revival*” da cultura gaúcha, alavancado primeiramente pela Califórnia da Canção Nativa, um festival de música surgindo em Uruguaiana em 1971, e depois por outros festivais como o Musicanto de Santa Rosa, surgido em 1982, faz com que essas manifestações passem a ter cobertura jornalística e figurarem como elementos importantes do panorama local.

Ao mesmo tempo, uma nova geração de músicos, de origem urbana, universitária e de classes médias, começa a surgir na capital do Estado e também passa a ganhar destaque na imprensa. Pertencendo a redes sociais bastante atuantes em

outros setores de produção artística, como o cinema e o teatro locais, esses músicos surgem com a missão de dar um “novo rosto” ao que era conhecido como música gaúcha. Muitos se inspiram em alguns elementos regionais mas se voltam principalmente para o que estava sendo feito no centro do país e para a MPB; outros buscam descobrir um som “local” que fosse livre dos determinismos do Movimento Tradicionalista, dando origem a pequenos “movimentos” como o que passou a ser chamado de “MPG” – música popular gaúcha.

Embora em termos de vendagem ou mesmo de popularidade considerando o público como um todo Teixeira continuasse mantendo uma hegemonia nesse início de década, o fato é que o mercado de bens culturais havia se diversificado bastante, e com isso, trazido a tona conflitos e oposições mais complexos do que os existentes na década anterior. Entre esses novos atores no cenário artístico, Teixeira era uma unanimidade no sentido de que era o “rival” em comum, considerado anacrônico, ultrapassado e um modelo negativo para todos¹⁸³.

Vendendo jornais

Como foi possível perceber pelas entrevistas da década de 1970, Teixeira era invariavelmente solicitado a se manifestar sobre os mesmos assuntos. Nesse sentido, a entrevista concedida por ele e Mary Terezinha para o jornal Zero Hora em 18/10/81 representa uma mudança importante. Nessa entrevista, o artista é solicitado a dar sua opinião a respeito de outros assuntos sobre os quais não havia registro de sua manifestação pública, principalmente questões de gênero e sexualidade. Há também a presença de Mary na entrevista, dando sua opinião e ganhando mais espaço do que em qualquer texto anterior. Além da mudança de tema, há um aspecto reflexivo no início do texto, não existente em textos anteriores. O autor, novamente Juarez Fonseca, afirma que Teixeira é avesso à jornalistas, já que o tom de crítica sempre predominou em qualquer matéria a seu respeito; e coloca que essas críticas e a avaliação do artista eram sempre feitas de um ponto de vista de elite cultural, não levando em conta a “realidade”, representada pelo fato de Teixeira e Mary Terezinha serem os mais

¹⁸³ No final dos anos 70, novos artistas do “estilo Teixeira” passaram a ter espaço no campo artístico, como o Gaúcho da Fronteira (em 75-76), Berenice Azambuja (que ganhou disco de ouro em 1979) e Moraezinho (em 81/82), todos mantendo uma boa relação com Teixeira, que funcionava até como uma espécie de “mentor”, como se pode ouvir na **Faixa 12** do CD anexo, em que Teixeira aconselha Berenice. Nenhum destes, no entanto, conseguiu ultrapassar ou mesmo alcançar Teixeira em sua popularidade. Agradeço a Chico Cougo pelas observações a esse respeito.

populares artistas gaúchos, grande influência nos últimos 20 anos para dezenas de artistas do Rio Grande do Sul¹⁸⁴.

Vinda de onde vem, essa ressalva é extremamente importante, e demonstra o quanto um retrato de Teixeira pela ótica destes textos possuía um viés bastante específico e de certa forma, constante, perceptível até mesmo para quem estava dentro daquele campo. Nessa entrevista, os papéis de gênero são delineados por Mary e Teixeira de forma patriarcal e tradicional – o homem precisa prover o lar e defender sua família; a mulher precisa ter seu papel também, mas ele é restrito em relação ao do homem. Se o homem se mostra semelhante a um touro, incapaz de controlar os impulsos sexuais fora do casamento (para arrepende-se em seguida), ele é na verdade dominado pelo jeito e pela meiguice da mulher que o acolhe e compreende.

A relação dos dois entra em questão, assim como a necessidade ou não de um casamento no “papel” dentro de uma relação. Para Teixeira, o “papel” não é capaz de segurar o amor, mas representa uma segurança para os filhos em relação aos bens familiares. Para Mary, o que segura o casal é o coração, e não o papel. No entanto, ao ser requisitado para definir a relação dos dois, Teixeira ressalta sua união artística como a parte mais fundamental.

“O que me uniu à Mary, primeiramente, não foi o amor. Foi aquilo que Deus marcou para nós dois, sermos os artistas que somos juntos, hoje. O povo não aceita Mary sem Teixeira ou Teixeira sem Mary. Então, a nossa grande união está na carreira artística. Nossa vida particular não interessa ao público, e nossa arte, é o nosso valor maior.” (Zero Hora, 18/10/81).

Embora o registro das impressões dos artistas sobre essas questões de gênero, sexualidade e do seu próprio relacionamento seja bastante importante, talvez a parte mais fundamental da entrevista seja a última pergunta, em que o entrevistador muda totalmente de tema, perguntando a Teixeira qual a diferença entre regionalismo, gauchismo e sertanejo. O fato dos jornalistas indagarem repetidamente a respeito da sua posição na questão dos gêneros musicais reflete sua posição ambígua e difícil de ser classificada. Mas, pela primeira vez dando definições precisas sobre elementos que lhe eram indagados há décadas, a resposta de Teixeira é extremamente reveladora da maneira que ele se colocava e se via dentro do campo musical, assim como se

¹⁸⁴ Tive acesso à gravação original desta entrevista, gentilmente cedida pelo próprio Juez Fonseca. Uma comparação entre o áudio original e a forma como ela foi editada para o jornal seria capaz de trazer a tona elementos importantes da maneira como estas entrevistas eram construídas e das próprias tensões e estratégias usadas por entrevistador e entrevistados durante sua realização. Por uma questão de foco e espaço, optei por usar somente a versão impressa, mas pretendo explorar essa questão futuramente. Incluo no CD anexo, na **Faixa 16**, um pequeno trecho do diálogo de Teixeira e Mary com o jornalista.

mostra bastante significativa em relação às formas como ele seria enquadrado posteriormente.

“Regionalista é quem canta a música do seu pago; sertanejo é uma palavra inventada por caipiras dos sertões de São Paulo, principalmente, e do Norte também. Eles também são regionalistas, porque cantam as coisas de sua região. Mas eu não sou caipira, não sou sertanejo. Agora, “gauchismo”, acho que é uma palavra um pouco forte demais, porque é querer ser o melhor ou o maior brasileiro do Brasil. (...) Não, o gaúcho é um brasileiro igual a qualquer outro. Eu quero dizer a esses gaúchos que se excedem no culto à tradição, fazendo fronteira de seu Estado, não aceitando que outro irmão de outro Estado passe para o lado de cá, que isso é um bairrismo bobo, um provincianismo bobo. Ser gaúcho não é usar espora, nem tomar chimarrão, nem usar bombacha. Ser gaúcho é ser nascido no Rio Grande do Sul.” (Zero Hora, 18/10/80).

Teixeirinha havia desviado da mesma pergunta em entrevistas anteriores. Nesse momento, no entanto, sua posição é explicitada, e sua auto-definição como “regionalista” tornada clara. Como fica isso para os que o classificavam (e desprezavam) como “gaúcho grosso” - principalmente a própria imprensa da capital do Rio Grande do Sul? O gauchismo ainda não era um valor plenamente positivado naquele momento. O *revival* das tradições que havia passado a atrair a classe média para o cultivo do tradicionalismo se mostrava apenas incipiente então. Dessa forma, como enquadrá-lo? Passando a valorizar a cultura regional gaúcha, iriam os mesmos *gatekeepers* que o haviam criticado e ironizado tanto subitamente passar a valorizá-lo?

A reportagem da revista Contigo de 04/06/1982 é exemplar ao mostrar o outro lado, o da reação do artista em relação ao que era publicado sobre ele. A cópia do texto fornecido pela Fundação Teixeira traz inúmeras marcações de Teixeira feitas a caneta sobre o texto – comentários sobre as fotos e trechos sublinhados, aparentemente os pedaços que estavam em desacordo com o que pensava ou havia afirmado o artista. Não fica claro se trata-se de material ou entrevista inédita ou de uma colagem de reportagens anteriores sobre o artista; algumas citações suas definitivamente já haviam aparecido literalmente em textos mais antigos. É uma reportagem destinada a traçar seu “perfil”, falando brevemente sobre sua trajetória, suas conquistas e suas obras atuais.

As duas fotos, particularmente, desgostaram Teixeira. Aparentando estar mais velho e cansado do que suas fotografias normalmente revelavam, ele escreve que ambas estavam ruins para o prejudicar. Ser chamado de “ídolo” também o incomodava, e a palavra é sublinhada cada vez que aparece no texto (e comentada como “mentira”). O principal tipo de informação sublinhada por Teixeira, no entanto, são as que dizem respeito a aspectos monetários ou do seu estilo de vida.

Destaca a informação de que mora em bairro de classe média, assim como quando sua vida é retratada como atribulada e rendosa. Sua renda mensal, sua lista de bens, e a renda obtida no seu último filme, “A Filha de Iemanjá”, também são destacadas, e também o fato de que a queda de sua mãe em um *fogão* havia se tornado algo bastante lucrativo.



Teixeirinha escreve “mentira” e “foto ruim para me prejudicar” na reportagem da Revista Contigo. Inúmeros trechos do texto estão grifados, demonstrando a insatisfação do artista com o que estava escrito.

O seu próximo elepê, só de desafios, é tido como inspirado na dupla Kleiton e Kledir¹⁸⁵, o que também é sublinhado pelo artista. No trecho que o descreve fisicamente, vários pedaços ganham sua censura:

“Vaidoso, Teixeira faz questão de preservar sempre a figura um pouco forçada de galã que o caracteriza nas telas de cinema. Atarracado, cabelos crespos, olhos pequenos e pele queimada, ele passaria naturalmente por um caminhoneiro não fosse o contraste das suas unhas esmaltadas, das roupas bem cortadas e dos sapatos com saltos de até dez centímetros, que dissimulam a sua baixa estatura”. (Contigo 04/08/82) (Grifos de Teixeira).

O fato de que o tipo físico de Teixeira não se encaixava no padrão de beleza da época era explorado desde aquela primeira matéria da revista O Cruzeiro, que destacava o fato de dele não ser um “pão”. Como fica claro nesse texto, ao compará-lo a um caminhoneiro, sua aparência continuava sendo fonte de crítica e estranhamento.

Pouco mais de um ano depois, no início de 1984, a vida de Teixeira sofreu várias reviravoltas. Já não fazia filmes há mais de 2 anos. Um problema com os

¹⁸⁵ Ex-pertencentes da banda Os Almôndegas, um dos expoentes da nova música “jovem” rio-grandense a partir de meados da década de 70, Kleiton e Kledir Ramil iniciavam uma carreira “nacional” no início da década de 1980, radicando-se no Rio de Janeiro. Ao contrário da maioria dos seus colegas de geração, estes artistas pareciam nutrir um certo “respeito” e apreciação por Teixeira, chegando a ter regravado um de seus grandes sucessos, Gaúcho de Passo Fundo, e anunciando a possibilidade de convidar Teixeira para acompanhá-los em uma turnê no Projeto Pixinguinha no final da década de 1970, o que não chegou a se concretizar. Kleiton e Kledir haviam lançado uma música chamada “Trova”, claramente inspirada nos desafios de Teixeira, e talvez tenha sido isso o que deu ao autor do texto a idéia de que eles haviam sido a inspiração deste para um disco só de desafios.

patrocinadores de seu programa de rádio havia o tirado do ar na Rádio Gaúcha no final do ano anterior, para grande desapontamento de seus fãs. Para completar, Mary Terezinha havia se retirado da dupla.

Esta série de eventos estressou profundamente o artista, que acabou sofrendo um infarto enquanto veraneava na praia de Capão da Canoa, no litoral Norte do Rio Grande do Sul, na primeira semana de 1984. Transferido para um hospital de Porto Alegre de avião, seu estado de saúde foi manchete dos principais jornais e assunto nas reportagens de TV. O Teixeira que se via naquelas imagens causava um certo estranhamento a aqueles acostumados a um artista alegre, comunicativo, orgulhoso de suas conquistas e de sua obra. Cansado, aparentando mais do que seus então 57 anos de idade, e bastante abatido, Teixeira culpava publicamente o recente infortúnio em seus negócios como razão de seu quadro de saúde. O final da dupla com Mary não foi em momento algum mencionado nessas reportagens.

Tal fato só acabou vindo à tona publicamente alguns meses depois. A entrevista para o Jornal Tchê - uma nova publicação porto-alegrense, dedicada a explorar o "revival" do Tradicionalismo gaúcho - já revelava um Teixeira pessimista, até mesmo em relação à vida de artista, enfatizada inúmeras vezes como desgastante e cansativa. A luta constante pelo bom andamento da carreira e sua integridade e honestidade no processo são reafirmadas pelo artista, que em alguns momentos revela um desejo de ter uma vida "simples" com menos dinheiro e menos incomodações.

Na matéria intitulada "O Grande Teixeira", elementos presentes em entrevistas anteriores retornam, como a enumeração de suas vendas e patrimônio. Ao mesmo tempo, questões que ainda não haviam sido tratadas em profundidade pelo artista ganham bastante destaque, como a sua intensa preocupação e participação na promoção e divulgação do próprio trabalho¹⁸⁶.

"Minhas letras", diz ele, "são tudo história completa: têm pé, cabeça e barriga." E a música é simples, "é aquela que cabe dentro do ouvido do povão". E a que pode ser feita por alguém que, aos nove anos, ficou "sem pai nem mãe", literalmente. É que, daí em diante, passou fome e frio como sabem todos os seus fãs. (Tchê, Abril/1984).

¹⁸⁶ A entrevista não é assinada mas são apontados como entrevistadores Mário (que imagino que possa ser Mário Lúcio Rodrigues, o cartunista conhecido como Máucio) e Ortiz, que suponho ser Airton Ortiz, um dos fundadores do jornal Tchê. Esta entrevista foi parte de um projeto da Editora Tchê! (dona do jornal de mesmo nome) de escrever livros biográficos sobre personalidades relevantes do Rio Grande do Sul (entre os quais os livros sobre Pedro Raymundo e Gildo de Freitas, citados na bibliografia). O volume sobre Teixeira, no entanto, acabou nunca sendo publicado.

Teixeirinha afirma que seu pior período de críticas havia sido dos anos 60 a 70, e que a maioria desses críticos, grande parte deles radialistas ou disc-jóqueis, ou já havia trocado de profissão (alguns deles se tornando deputados ou vereadores, segundo o artista), ou haviam já falecido. Segundo ele, a situação havia mudado muito no presente, e se sentia aceito por todos os novos ocupantes daqueles mesmas posições. Uma prova deste fato era de ter recentemente participado de uma variedade imensa de programas de rádio e televisão, de vários gêneros diferentes, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro – muito mais do que no Rio Grande do Sul.

“Ortiz – Por que tu acha que não te aceitam muito aqui?

Teixeirinha – Olha, porque isso aqui, isso aqui é um... eu sei lá o que. Eu sei lá, o que, eu sei, eu penso mil coisas mas eu acho que eu não sei dizer nada, viu. Eu acho que eles desprezam mesmo aquilo que é deles, aquilo que faz nome, que dá nome para pro Rio Grande, que dá nome pra tudo, que é conhecido no mundo todo no meu caso. Eles desprezam, fazem gato-e-sapato e judiam da gente. Eu tenho sido judiado nesses anos todos...” (Tchê, Abril/84).

Ao interpretar a não-aceitação – da crítica, não do público – como um desprezo pelo que é feito localmente, Teixeira fornece uma chave explicativa para a situação contrária, incorporada, naquele momento, pelos inúmeros músicos que, não conseguindo sobreviver como tal apenas no Rio Grande do Sul, mesmo encorajados e incensados pela crítica, acabavam tendo que sair do estado para lutar pela possibilidade de uma carreira melhor sucedida (REIS, 2005). Não deixava de ser um grande paradoxo, apontando, novamente, assim como no cinema, para o aspecto irreconciliável da apreensão que era feita destes artistas e de suas obras pelo lado de seus consumidores e pelo lado dos que ocupavam posições de crítica, avaliação e *gatekeeping*.

Outro paradoxo se revela na pergunta seguinte: Teixeira era criticado por, aos olhos da crítica, manter uma imagem de gaúcho que durante um tempo soava como anacrônica, conservadora e, de certa forma, sem sentido. Agora, ele é cobrado por não possuir a imagem *correta* do gaúcho, este em pleno processo de revalorização:

“Ortiz – Outra acusação que te fazem é que tu acabou vendendo uma imagem errada do Rio Grande do Sul pro resto do país.

Teixeirinha – Como vendendo uma imagem errada?

Ortiz – Tu acabou passando uma imagem que não corresponde com a cultura do Rio Grande do Sul.

Mário – Tu quiseste de repente agradar platéias do país todo e aí acabou dando um jeitinho nas músicas regionalistas para que agradassem também a baianos, cariocas...

Teixeirinha – É, é isso mesmo. É uma das verdades. E, graças a Deus, eu fazendo isso, é que eu tô completando 25 anos de carreira, ganhando um disco de ouro e vendendo mais discos junto com os que mais vendem discos no Brasil. Acontece o seguinte: eu não sou tradicionalista. Eu sou um artista repentista, eu componho minhas músicas. (...) Eu não sou tradicionalista, eu sou um regionalista, um cantor da minha terra, Rio Grande, e canto as minhas coisas. (...) Então, eu não tenho obrigação nenhuma de acompanhar isso que chama de cultura do Rio Grande do Sul. A cultura é a tradição, mas na tradição não tinha cultura. A tradição era grossa, ninguém sabia ler, ninguém sabia escrever.” (Tchê, Abril/84).

Considero o trecho acima como o mais importante de todas as falas apresentadas nesta pesquisa, sobre ou proferidas pelo próprio Teixeira. Pela primeira vez ele assume sua posição sem receio do enquadramento da imprensa. E afirma com todas as letras: não sou Tradicionalista, não tenho obrigações com a cultura do Rio Grande do Sul, mas faço as minhas músicas, do meu jeito, e somente graças a isso cheguei onde cheguei. Ou seja: como tudo dentro de seu trabalho apontava desde o início da carreira – suas músicas, as configurações dos discos, o vocabulário usado nas canções, as capas dos discos, sua imagem nas fotografias enviadas aos fãs e publicada em reportagens – o “gauchismo” era encarado por ele como apenas uma de suas características, não a maior, nem a mais definitiva. Preferia muito mais ser considerado um cantor “do povo” do que um cantor “gaúcho”. Sua explicação a respeito continua:

Teixeirinha - Eu não canto pezinho pra frente nem pezinho pra trás. (...) Que eu não sou tradicionalista, que eu sou gaúcho. De bombacha, sem bombacha, pelado, de qualquer jeito, eu sou gaúcho, porque eu sou nascido nesta terra. Eu não tenho nada a ver, dentro do meu trabalho, com a tradição. Fora do meu trabalho, eu tenho a ver, porque os meus pais são do passado e eu gosto da tradição e eu gosto de CTG e eu gosto de cantor desse tipo de música, mas eu sou um profissional da minha música. Eu sou o ferreiro que fabrico meus próprios espetos para assar o meu próprio churrasco. Entendam isso. Não precisa nem papo. Eu faço é do jeito que quero. Eu serei folclore daqui a 100 anos. (Tchê, Abril/1984).

Gaúcho, sim, porque nascido no Rio Grande do Sul, e apreciador das coisas locais. Mas não como artista. Ao se considerar o “ferreiro que fabrica os próprios espetos”, Teixeira se afasta tanto da tradição como do Tradicionalismo, e se coloca em um lugar único. O fato de ser único não lhe retiraria da ambigüidade. Assim, ele poderia ser criticado por dois lados – pelo lado da tradição, por não cumpri-la à risca; e pelo lado da modernidade, por manter um pé na tradição. Os expoentes da música nativista, por exemplo, assumem a primeira posição.

Mário – A crítica que te faz esse pessoal que faz os festivais é esta: respeitam o que tu representa como projeção do Rio Grande mas não concordam com o teu trabalho.

Ortiz – Aham que o teu trabalho não reflete a cultura do Rio Grande do Sul.

Teixeirinha – Bom, então eles respeitando já é uma coisa bonita, porque mesmo eles não compram disco de ninguém, não compram disco meu. Falem de mim. Faz como Getúlio Vargas disse, vamos usar a frase dos grandes homens do passado. Falem, mas falem de mim. (Tchê, Abril/1984).

É importante ter em mente, assim, que esse “descolamento” de Teixeira de uma “identidade gauchesca” não é apenas uma construção interpretativa ou soma das diversas evidências que apontavam para esta posição. É uma afirmação dele próprio, em que separava Teixeira, o artista, de Vitor Mateus Teixeira, este sim o gaúcho, herdeiro de tradições que apreciava mas que não necessariamente o guiavam na vida profissional.

Em uma postura de certa forma arrogante, Teixeira afirma nesta entrevista não se preocupar que o chamassem de grosso, mas sim com o dia que parassem de falar dele. Indagado pelos jornalistas sobre um dos grandes “mistérios” da sua carreira, admite finalmente que a polêmica com Flávio Cavalcanti havia, sim, sido combinada, embora contra sua vontade. Ao mesmo tempo, afirma estar ciente de que jamais poderia pagar do próprio bolso por tamanha exposição e publicidade que teve por conta da quebra de discos na televisão.

A última parte da entrevista trata da separação de Teixeira e Mary. Os entrevistadores se mostram bastante receosos em tratar do assunto, o que é explicitado nas próprias perguntas. Profissionalmente, Teixeira coloca Mary como importantíssima do seu lado, ressaltando, inclusive, sua importância nas performances: “Aonde eu cair pra terceira ou pra segunda ou até fora de tom, ou me perdia em qualquer lugar, ela tava junto com a sanfona” (Tchê, Abril/1984). O final do relacionamento também é mencionado, como tendo deixado cicatrizes, e bastante difícil, sem possibilidade de retorno. No entanto, não há palavras ruins para a acordeonista – ao contrário. Sua competência e seriedade são elogiadas: “Nunca passou pelo pensamento dela me explorar. Nunca vi nada de mal na Mary Terezinha. Só vi de mulher honrada, de mulher certa”. (Tchê, Abril/1984.) Quando questionado sobre o fato de ser casado, Teixeira afirma que mulher de artista tinha que saber ser mulher de artista, já que o artista vivia no mundo, pertencia ao povo. Era uma questão de aceitar.

Ao ser questionado sobre política, Teixeira mostrou uma posição bastante diferente das que havia assumido anteriormente. Se ao longo de toda a década de 70 ele sempre se recusou a dar opiniões sobre o assunto, agora se colocava a favor das eleições diretas, afirmando que tinha apoiado o regime militar no início, mas que

achava que eles deveriam ter ficado apenas quatro anos e depois passado o poder a um civil. No entanto, não tinha um candidato escolhido. Suas simpatias em relação aos presidentes Figueiredo e Médici foram lembradas, e o próprio Teixeira afirmou sua amizade com Leonel Brizola, então recém-eleito governador do Rio de Janeiro, segundo ele, seu grande fã.

Durante os meses seguintes a esta entrevista, Teixeira e Mary Terezinha foram figuras onipresentes na mídia do Rio Grande do Sul. Se a notícia da separação da dupla não havia até então chegado ao grande público, naquele momento se tornou um dos únicos assuntos discutidos na esfera pública do estado. São inúmeros os registros jornalísticos desse momento. São entrevistas com Teixeira, com Mary, com o futuro marido de Mary, Ivan Trilha, com os fãs, opinião de colunistas, votações com populares sobre quem teria a razão, debates televisivos, charges. Até uma cópia da carta que Mary teria enviado a Teixeira pedindo o fim da dupla foi publicada, integralmente. Se a dupla havia mantido sua vida privada separada da sua vida profissional durante mais de 22 anos, naquele momento, foi difícil separar essas duas esferas.

De uma forma geral, a mídia passou a desfrutar dessa “brecha” sobre a vida privada do artista, explorando detalhadamente cada meandro da história da separação. Agora, não importava mais o viés político da obra de Teixeira, se ele era sertanejo, caipira ou Tradicionalista, ou quanto dinheiro ele ganhava: o foco era em seu drama pessoal.

“De repente, vem a notícia da separação, e ela, noiva de outro, vai para o exterior. Ele, com uma dor-de-cotovelo que parece ter saído de uma de suas músicas, de um de seus filmes. É a realidade tomando formas de ficção, a novela sendo notícia de jornal, como algo verdadeiro”. (Zero Hora 10/05/84).

Se o artista havia sido acusado de se fazer de vítima para vender discos contando a morte da sua mãe, nesse momento a própria imprensa se encarregou de compor novamente esse retrato. Uma análise de gênero, que levasse em consideração o que era esperado dos papéis masculino e feminino naquela época no Rio Grande do Sul, certamente daria conta de forma muito mais eficaz de interpretar a maneira como os fatos eram colocados. Pela votação encomendada pela Zero Hora nos primeiros dias da polêmica, a maioria dos entrevistados dava razão a Mary. O jornal buscava um certo equilíbrio – entrevistas com um dos lados eram complementadas com a réplica do outro.

E em um *timing* quase perfeito, o jornal também anunciava o lançamento do novo disco de Teixeira com a cantora mineira Nalva Aguiar, onde uma das canções tratava diretamente da separação da dupla (“Reportagem”¹⁸⁷). De todo o período em que o material de imprensa sobre o artista foi pesquisado, essa foi a primeira vez que a Zero Hora fez tal anúncio; até então, se algo era publicado sobre discos de Teixeira, eram as palavras do próprio, quando da ocasião de uma entrevista. Ao mesmo tempo, o filme “Motorista Sem Limites”, onde Ivan Trilha atuava como um dos bandidos, passava a ser reprisado em cinemas da capital gaúcha.

OPINIÃO DAS RUAS

Quem está com a razão: Teixeirinha ou Mary?



Walter Bianchi



Aguiello Oviedo



Maria de Fátima Ramos





Maria Conceição Pereira



Norma Alves



Elisa

A favor de:

MARY TEREZINHA — 11
 TEIXEIRINHA — 3
 NENHUM DOS DOIS — 2

- “A Mary está com a razão. Conheço ela, eu ia muito na casa dela. Tudo o que ela falou é verdade, ela devia sofrer muito, mesmo”. (Walter Bianchi, dono de bar)
- “Acho que a Mary, né, porque ele tem jeito de ser um grosso mesmo”. (Ana Paula, estudante)
- “Os dois nem são casados, não é? Prá mim, nenhum dos dois tem razão, se não se gostam mais.
- “Ele está se rebaixando muito, o Teixeira não devia andar por aí falando essas coisas que está dizendo. Se ele tivesse ficado quieto, ninguém saberia de nada. Seria melhor se tivesse ficado na dele”. (Antonio Carlos, açougueiro)
- “Vou dar força para a mulher, a Mary. Na verdade, não sei muito sobre o caso, mas estou com ela”. (Lurdes Santos, dona-de-casa)

Na “novela” da vida real, todos são convocados a opinar, como nessa pesquisa do jornal Zero Hora, onde pessoas comuns tomam partido de Teixeira ou de Mary (Zero Hora, 09/05/84).

¹⁸⁷ **Faixa 17** do CD. *Reportagem* (Teixeirinha). Gravação de Teixeira e Nalva Aguiar. LP “Guerra dos Desafios”, Chantecler, 1984.

Apesar do semblante abatido nas fotos, e do discurso em que lamenta profundamente o que está acontecendo, Teixeira não dirige palavras agressivas a Mary, pelo contrário – deseja-lhe sorte na nova fase da carreira, embora demonstre incredulidade de que, sozinha, ela consiga fazer sucesso. A coloca como vítima de uma espécie de complô, formado por outras pessoas, que tinham como objetivo separá-la dele e aproveitar-se dela. Sua principal preocupação é com os filhos, Alexandre, na época com 16 anos, e Liane, na época com 8, que haviam ido para os Estados Unidos com a mãe.

A imagem de um “bate-boca” entre Teixeira e Mary Terezinha no programa “Jornal do Almoço”, da RBS TV, é sempre reprisada em qualquer momento que se trate da história da televisão no Rio Grande do Sul. A presença dos artistas naquele momento não só foi um dos picos históricos de audiência do programa, mas serviu, de certa forma, para sedimentar a imagem de um conflito entre a dupla. Mas na verdade, o bate-boca nunca aconteceu. Ao ter acesso às imagens originais, no acervo da própria emissora, pude ver que Teixeira e Mary foram entrevistados separadamente no programa, em dias diferentes. Cada um apresentou sua versão da separação, de forma muito similar ao que havia sido registrado nos jornais; apesar da gravidade da situação, ambos se mostraram bastante controlados; Teixeira novamente deixou claro que queria o melhor pra ela, e que se preocupava profundamente com os filhos; ela deixou claro que só o que queria era levar a vida de forma diferente do que tinha vivido nas últimas duas décadas.

Em um trabalho notável de edição, foram reunidos trechos das duas entrevistas, montados como em uma espécie de discussão ao vivo; essa nova versão, divulgada a partir de um especial televisivo realizado logo depois da morte de Teixeira, foi que passou a ser transmitida sempre que o assunto era a separação da dupla, ou, como afirmei antes, em ocasiões que se relembavam os “grandes momentos” da televisão gaúcha. O que ficou eternizado com a edição foi a idéia de um grande conflito face-a-face entre a ex-dupla, que nunca aconteceu.

No entanto, a questão da guarda dos filhos se arrastaria por praticamente um ano. O assédio da imprensa foi incansável durante o período. Em novembro de 1984, os filhos foram, por determinação judicial, entregues a Teixeira, e, também por determinação judicial, voltaram para a guarda de Mary em maio de 1985. Longas reportagens nos jornais e na televisão noticiavam esses fatos; nelas, Teixeira aparecia sempre em lágrimas, sofrendo pelo filhos. A própria relutância de Mary Terezinha e de seus filhos, até os dias de hoje, em falarem com a imprensa a respeito de qualquer assunto relacionado a Teixeira, é bastante relacionada com o assédio da imprensa que sofreram nessa época. Não me foi possível descobrir em que momento,

por que, ou como, a opinião pública, que parecia alinhada à Mary no início da querela, passou a ficar do lado de Teixeira, mas interpreto o fato da questão ter tomado rumos judiciais como o fim do período de “boa vizinhança” e civilidade entre a ex-dupla.

Exaurido pelos acontecimentos pessoais; em um momento profissional difícil, (apesar do disco de Ouro ganho pelo LP com Nalva Aguiar) em que não podia mais fazer tantos shows, ou cuidar tão atentamente da Teixeira Produções; fora do rádio diário, que havia sido sempre seu principal veículo de comunicação com seus fãs – Teixeira acabou adoecendo no início de 1985. Um câncer – que já havia aparecido de forma atenuada anos antes na sua boca – se espalhava rapidamente pelo esôfago, e depois pelos pulmões.

Sua imagem pública também estava prestes a se transformar. De **Pioneiro Regional**, sobre o qual havia sido depositada muita responsabilidade (e também incredulidade) nos anos 60, a **Artista Kitsch**, julgado pela sua aparência e pelo dinheiro que recebia nos anos 70, ele passou a ser retratado, de forma praticamente unânime, a partir daquele 4 de Dezembro de 1985, como um **Ídolo Popular**. Discutirei essa questão, assim como a passagem dela para a atual fase de **Ícone Gaúcho** no último capítulo. No próximo, o Capítulo 5, apresento algumas ações que tem sedimentado a imagem atual de Teixeira, principalmente executadas pela Fundação presidida por seus familiares.

Capítulo 5 – “Nem daqui três mil anos”



Imagem de uma película de um dos filmes de Teixeira, fotografada durante as exposições de cinema do Projeto Teixeira Memória Nacional (2007).

“Teixeirinha vive. Está mais vivo do que nunca, e não morrerá jamais. Ele é a voz dos simples, o sonho dos humildes, a magia dos contos de fadas das bortalheiras do subúrbio. Mas é também o canto másculo e forte dos vencedores, o grito do quero-quero, o vôo majestoso da águia moura com as asas abertas como se abençoasse o campo gaúcho”.

Antônio Augusto Fagundes – Texto de justificativa do Projeto Teixeira Memória Nacional (2004).

Herdeiros do Rei do Disco

Como já ficou bastante evidente nos capítulos anteriores, o contato com a família de Teixeira foi de fundamental importância para a realização desta pesquisa, por vários motivos. Não só sua viúva e filhos são as mais importantes fontes de informação sobre o artista e guardiões de seus objetos, documentos e relíquias, como também são agentes bastante ativos nos processos de manutenção e criação de sua imagem e memória. Na condição de “guardiões” do legado de Teixeira, partem deles muitas das ações mais concretas no sentido de reativar a circulação do artista na atualidade. O objetivo deste capítulo é tecer um olhar sobre a forma como estas ações se desenrolam. Entre os inúmeros “Teixeirinhas”, qual deles é escolhido para estampar essas ações que objetivam lutar contra o esquecimento do artista?

Meu primeiro contato com um membro da família de Teixeira foi no final de 2005. Liane, sua filha mais nova com Mary Terezinha, me contatou através do Orkut para que eu resolvesse um problema surgido na comunidade virtual que fundei em 2004 para homenagear Teixeira e Mary Terezinha¹⁸⁸. Este contato coincidiu com o período em que eu elaborava o projeto para a seleção de doutorado, e aproveitei o fato de que Liane havia me contatado para me informar mais a respeito da família de Teixeira nos dias de hoje e principalmente para me assegurar da executabilidade do projeto. Nos encontramos pessoalmente em duas ocasiões, em que tivemos longas conversas, e seguimos, dali em diante, mantendo um contato regular por e-mail, já que Liane se mudou para a Itália.

Ela sugeriu, na nossa primeira conversa em 2005, que eu iniciasse o contato com outros membros da família através da Fundação Teixeira – da qual eu já havia

¹⁸⁸ Conteí a história da comunidade na Introdução. Conforme mencionei, embora continue tendo um número de membros menor do que a comunidade "Official" de Teixeira, certamente supera esta na existência de conflitos entre os membros ou polêmicas. Todas as vezes em que tenho que atuar como mediadora na comunidade o problema envolve Mary Terezinha, geralmente brigas entre seus defensores e seus acusadores. Em uma dessas polêmicas, alguém usando o nome e fotografias recentes de Mary entrou na comunidade e passou a responder dúvidas e trocar mensagens com os membros. Quando fui adicioná-la como amiga, o perfil foi excluído. Isso bastou para inflamar os ânimos de várias pessoas que mantinham contato com ela pela comunidade, onde choveram insultos para uma atitude tão "ingrata" da parte dela, muitos retomando a ruptura dela com Teixeira como a justificção de seu mau-caratismo e etc. Através de Liane, descobri que tratava-se de um perfil falso. Embora não tenha a mínima idéia de quem possa ter criado o perfil e se feito passar por ela, achei interessante o acontecido, porque demonstra que "traumas" antigos dos fãs de Teixeira ainda não se curaram, e podem sempre ser reelaborados em novas circunstâncias.

ouvido falar naquele momento e que conhecia, superficialmente, através do site mantido por eles na Internet¹⁸⁹. Mantive o contato com Liane mas só fui iniciar o trabalho de campo junto à Fundação Teixeira em Agosto de 2006, já como aluna do segundo semestre do doutorado.

Naquele momento, a Diretora-Executiva¹⁹⁰ da Fundação era Fátima Teixeira Krapf, terceira filha de Teixeira e Zoraida. Fátima acolheu a mim e a pesquisa de forma muito calorosa, e a partir deste período, passei a me aproximar gradativamente da Fundação, dos seus projetos, e da família Teixeira.

A “Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira” foi fundada em 1999 (14 anos após a morte do artista, portanto) pela família de Teixeira, com o objetivo de centralizar seu acervo artístico e continuar a divulgação de sua obra. Apesar de ser o lugar onde estão os troféus e as homenagens recebidas pelo artista, os cadernos onde Teixeira escrevia suas composições, os violões, as fotos, os discos, os recortes de jornais sobre a carreira de Teixeira – todos a disposição dos fãs que visitam a sede, localizada em um edifício comercial no centro de Porto Alegre – segundo seus fundadores, a Fundação nunca foi pensada como um museu, e sim como um empreendimento de caráter social e cultural, que mantivesse a obra de Teixeira viva e atuante, e que continuasse seu contato com os fãs¹⁹¹.

¹⁸⁹ O website da Fundação é o <http://www.teixeirinha.com.br>

¹⁹⁰ A Fundação é composta de um Conselho Curador, (composto basicamente por membros da família e nomes apontados por estes); um Conselho Fiscal, e um Diretor-Executivo, que é, atualmente Márcia Bernardeth Teixeira, (Preta). Durante meu trabalho de campo, ela foi a terceira diretora da Fundação, seguindo Fátima Teixeira Krapf e Elizabeth (Betha) Teixeira.

¹⁹¹ Considero interessante, para entender o papel da Fundação, ter em mente seus objetivos, conforme citados no seu Estatuto de Fundação: “I- Promover atividades prevalentemente culturais, educacionais, técnico-científicas, de assistência social, de preparação de recursos humanos, e outras. II - Manter cursos educacionais de qualquer nível e organizar congressos, simpósios, e outros eventos que ajudem a divulgar a cultura e educação. III- Firmar convênios com estabelecimentos de ensino ou órgão dos Ministérios da Cultura e Educação, Estabelecimentos Públicos e Privados, com a finalidade de realizar projetos e cursos de caráter cultural e educativo, de qualificação profissional entre outros. IV – Estabelecer convênios com empresas de comunicação, privadas ou governamentais, com o propósito de produzir programas educativos e culturais, em conjunto ou a elas destinados e de divulgar suas atividades e cursos à cultura, à educação, ao esporte e ao lazer. V – Distribuir bolsas de estudo no país e no exterior. VI – Fundar editoras ou gráficas, ou atuar em conjugação com as existentes ou que venham a existir, com a finalidade de publicar livros, cadernos, revistas, monografias e teses que versem sobre a cultura e a educação. VII – Promover intercâmbio com universidades do país e do exterior, visando à consecução de seus objetivos. VIII - Promover por todo os meios e defesa, a recuperação e preservação da memória cultural e do patrimônio histórico do estado e do país. IX – Defender, recuperar e preservar o trabalho cultural e o patrimônio histórico e fonográfico deixado por Vitor Mateus Teixeira – com pseudônimo artístico “Teixeirinha”. X – Produzir vídeos e publicações culturais e educativos, com a finalidade de promover e divulgar filmes de Vitor Mateus Teixeira – Teixeira – já existentes ou que venham a existir. XI – Produção de espetáculos artísticos e culturais. XII - A Fundação não poderá servir como instrumento de cunho político, religioso e desportivo com o objetivo de promover interesses particulares e, ou institucionais”.

Fonte: website da Fundação Teixeira. Último acesso em 09/05/2010.

Dentro desse objetivo de promover a defesa e a preservação do patrimônio histórico relacionado especificamente à obra de Teixeira, cabe mencionar mais uma vez (já afirmei isso nos Agradecimentos) que em todos os momentos a Fundação Teixeira permitiu a mim e a Chico Cougo

Minhas primeiras visitas à Fundação Teixeira, onde, na época, também funcionava o escritório de Betha Teixeira, segunda filha de Teixeira e Zoraida, advogada e responsável pelas empresas Teixeira Produções e Editora Internacional Teixeira (que atuam no recolhimento de Direitos Autorais em obras fílmicas e musicais, respectivamente), e do músico Teixeira Filho, consistiram em um primeiro contato com um universo de elementos que diziam respeito a Teixeira e que eu ainda não conhecia (talvez por justamente nunca ter sido fã do artista). No *hall* de entrada, fotos de Teixeira em várias fases de sua carreira nas paredes, e uma prateleira, protegida por portas de vidro, com inúmeros objetos expostos: o famoso violão “sete bocas” do artista, suas revistas de “modinhas”, cadernos com letras de músicas escritas a punho, troféus, homenagens, e alguns produtos para venda, como CDs e DVDs. Um dos ambientes da Fundação é decorado pelos cartazes de filmes e capas de discos emoldurados, cuja grande maioria eu nunca havia visto, até então. Nas prateleiras, pastas com recortes de jornais e revistas, e documentos das empresas fundadas por Teixeira e que seguem sendo administradas pela família, além das cartas que fãs continuam enviando no presente¹⁹².



O violão sete-bocas e outras relíquias de Teixeira na Fundação.

Fátima Teixeira me recebeu várias vezes durante o segundo semestre de 2006 e tivemos muitas conversas, tanto sobre a vida “pública” quanto a vida “privada” de seu pai, que foram me ajudando a compreender a trajetória de Teixeira e os sentidos que sua obra e sua figura possuem na atualidade. Foi em uma destas conversas que fiquei

sabendo da existência, na casa no bairro da Glória onde toda família morava no passado, e na qual ainda moram dona Zoraida, Margareth (filha mais velha do casal) e

livre acesso a todo o acervo de Teixeira, fosse o arquivado no próprio escritório da Fundação ou na casa no bairro da Glória em Porto Alegre. Não fosse a confiança depositada em nós e no nosso trabalho, não teria sido possível ter a disposição os dados mais fundamentais das nossas pesquisas.

¹⁹² Ainda bastante absorvida pela idéia da “dupla” Teixeira e Mary Terezinha naquela época, uma das coisas que mais me chamaram a atenção nessas primeiras visitas à Fundação foi a ausência de imagens da acordeonista. Ela não aparece em nenhuma das fotos do hall de entrada. Embora apareça nos posters de filmes e nas capas de discos da sala de reuniões, a única foto “pessoal” em que aparece é uma imagem em preto e branco, do final dos anos 60, imagino, em um porta-retrato, com ela e Teixeira cumprimentando um fã, Joel de Sá Martins (que vim a conhecer em Passo Fundo, durante o Projeto Teixeira Memória Nacional).

os filhos desta, de cartas enviadas pelos fãs durante o período em que Teixeira tinha possuía programas no rádio, desde a década de 60 até a década de 80, cuja análise apresentei no Capítulo 3.

Foi para ver as cartas que fiz minha primeira visita à casa da Glória, onde fiquei conhecendo dona Zoraida e outros membros da família, além da famosa “piscina de cuia” no quintal da propriedade. Nessa ocasião, Fátima me emprestou uma caixa de cartas para que eu pudesse digitalizá-las e analisá-las em casa – muitas das quais acabaram sendo incorporadas ao trabalho.

Em uma de nossas conversas na Fundação, Fátima me contou que uma escola de samba do grupo de acesso do Carnaval de Porto Alegre pretendia usar Teixeira como personagem central de seu enredo para o desfile de 2007. Para um trabalho antropológico que, então, lentamente configurava-se como uma interpretação do lugar de Teixeira na atualidade, vi nesse acontecimento uma oportunidade importante de continuar a etnografia. Ainda mais porque a “homenagem” partia de um lugar que, até então, eu via como completamente separado do universo simbólico pelo qual transitava Teixeira: o mundo do Carnaval porto-alegrense. A proposta de torná-lo personagem principal de um enredo carnavalesco, ao meu ver, fortalecia a hipótese de que a penetração do artista nas camadas populares era maior do que eu supunha, a ponto de permitir um “encontro” tão peculiar como o que estava sendo construído ali.

Teixeira no Samba

Através de Fátima, entrei em contato com Diogo, o responsável pela idéia do enredo homenageando Teixeira, e marcamos um encontro. Na nossa conversa, fiquei sabendo que ele não pertencia à escola de samba, mas havia proposto o tema e o enredo para a diretoria e a idéia havia sido aprovada. Através de Diogo, cuja inspiração foi seu próprio gosto por Teixeira, cujas músicas escutava desde pequeno por causa de seu pai, também fã do artista, a escola de samba fez um projeto: o samba-enredo, os figurinos, o desfile, e levou a idéia até a Fundação Teixeira, que aprovou a idéia e prometeu seu apoio institucional.

Nesse encontro, combinamos a minha presença em um ensaio da escola, durante a semana, a noite. A ida à escola foi um momento que considero importante na história desta pesquisa e na minha própria formação como antropóloga. Apesar de ter

trabalhado anteriormente em bairros populares, minha entrada nestes locais nunca havia sido relacionada a um projeto próprio de pesquisa, como desta vez. Estava por minha conta, e tive que deixar de lado uma série de medos para ir ao ensaio da escola, principalmente devido ao fato dela se localizar em um bairro de Porto Alegre em que a violência e o tráfico de drogas eram cotidianamente presentes.

Acompanhada de Diogo e de seus contatos no bairro, fui ao ensaio na sede da escola. Ali, fiquei conhecendo os responsáveis pela escola, o mestre-sala e a porta-bandeira e seus familiares, e acompanhei um ensaio da bateria e dos assistas. Os componentes da escola já começavam a decorar o samba, os croquis dos figurinos e seus valores já estavam expostos para os interessados, a comunidade já sabia que Teixeira seria o tema da escola no ano seguinte. Era setembro de 2006, e o Carnaval de 2007 já estava sendo preparado e vivido intensamente naquele lugar (um fato que nunca transparece para quem não vive o Carnaval da cidade, ou seja, a grande maioria [branca] da qual eu faço parte).

A possibilidade de um trabalho de campo extremamente rico, que relatasse em detalhes essa reapropriação do que eu então enxergava como um símbolo do gauchismo como Teixeira por uma comunidade relacionada ao samba, dentro da construção de um Carnaval, fez com que eu me aproximasse dos atores envolvidos com muita cautela, procurando estabelecer uma relação que fosse capaz de se prolongar, no mínimo, até o Carnaval. Nesta primeira visita, Diogo e eu explicamos à diretoria da escola o objetivo da pesquisa, o quanto era importante eu acompanhar o que estava sendo feito por eles, e fui autorizada a participar dos ensaios dali para diante.

Neste mesmo dia, Diogo me relatou mais detalhadamente o processo envolvido na realização do Carnaval. A escola estava sem recursos, e essa era a grande dificuldade enfrentada no momento, já que o orçamento para a execução do enredo exigia um montante de dinheiro que ninguém sabia de onde viria.

Não pude comparecer ao ensaio na semana seguinte, e, quando encontrei com Fátima na Fundação novamente, a situação com a escola de samba já havia mudado radicalmente. Nesse intervalo de tempo, eu havia conversado com Betha, que, como afirmei anteriormente, é a pessoa mais diretamente ligada com questões administrativas e burocráticas do legado de Teixeira¹⁹³.

Através dessa conversa, consegui pela primeira vez ter uma noção da situação da obra do artista na atualidade, na visão dos responsáveis por ela. Betha me

¹⁹³ Além disso Betha apresenta um programa todas as manhãs na rádio Rural AM, onde só toca músicas de seu pai, sendo, também, o principal contato dos fãs no presente.

esclareceu várias coisas em relação a inúmeros pontos da carreira de Teixeira que eu não havia conseguido descobrir por outras fontes – como por exemplo, a relação de Teixeira com as gravadoras; o problema das reedições de sua obra (já que os *master tapes* são de posse da Warner e da EMI, atuais donas dos acervos da Chantecler e Copacabana, as gravadoras originais)¹⁹⁴; os altos custos de lançamento dos filmes em DVD, que exigiam a restauração dos negativos; enfim, as dificuldades enfrentadas pelos detentores do legado musical e fílmico de Teixeira em relação a manutenção de sua obra no mercado. Ficou claro, neste contato com Betha, que a família tem, sim, uma grande preocupação com o resgate e o prosseguimento da obra, de forma a deixá-la “viva” – no entanto, segue alguns padrões para tal realização – ou as coisas são feitas da forma “certa”, de acordo com esses padrões, ou é preferível que não sejam feitas naquele momento.

Foi exatamente esta questão que mudou a situação com a escola de samba. Uma reunião havia sido feita com a diretoria da escola, em que a Fundação havia deixado claro que o tipo de apoio que queria prestar era institucional – ou seja, era a permissão para que o nome e a figura de Teixeira fossem usados no enredo, além da ajuda necessária nas questões que pudessem existir a respeito da sua biografia, obra e etc. A Fundação não iria apoiar a escola de samba com recursos financeiros ou ajudar na captação de recursos. Isso seria responsabilidade da escola.

Como o tempo estava passando e a escola não parecia tomar responsabilidade pelo levantamento dos recursos necessários para a plena execução do projeto, a Fundação acabou optando por retirar o apoio que havia sido dado anteriormente. Isso acabou gerando conflitos internos na própria escola, e a ruptura da relação deles com Diogo, que acabou até mesmo sendo responsabilizado pelo mau andamento do projeto¹⁹⁵. Fátima enxergava a falta de iniciativa das pessoas da escola como a causa de todos os problemas, mas tinha esperança que a idéia de Diogo pudesse ser concretizada, da forma correta, em outro lugar, em algum outro momento, já que outras escolas de samba haviam também demonstrado interesse quando o enredo foi divulgado.

¹⁹⁴ Apesar da conversa ter sido há mais de 3 anos, pouco mudou em relação à situação dos fonogramas. Em 2008, depois de alguns anos sem lançamentos e completo esvaziamento dos discos de Teixeira das prateleiras, a Warner lançou reedições de vários discos do artista previamente lançados na coleção Gauchíssimo, em 2005, com capas diferentes. Também pela Warner foi lançada uma coletânea com grandes sucessos de Teixeira da época da gravadora Chantecler, além do disco “Nova Série – Teixeira”, com capa simples e preço popular. Em compensação, a EMI, dona do acervo da antiga gravadora Copacabana, onde Teixeira gravou algumas de suas músicas de maior sucesso, como “O Colono”, “Dorme Angelita”, “Trapeiro Velho”, e a própria “Querência Amada”, não dá sinais de qualquer relançamento para o futuro próximo.

¹⁹⁵ A escola de samba acabou desfilando sem alegorias ou fantasias em 2007, em uma espécie de desfile-protesto pela falta de verba para a realização do Carnaval. Acabou sendo desclassificada do grupo de acesso e não participou do Carnaval de 2008.

Teixeirinha não seria mais enredo de Carnaval, portanto. Ao menos não em 2007. Isso frustrou enormemente todas as minhas expectativas criadas em torno do trabalho de campo na escola, ainda mais que eu só havia ido ao ensaio da bateria uma vez. Por outro lado, o episódio despertou minha atenção pela primeira vez para o que se tornou um ponto fundamental de toda a pesquisa: o fato de que a memória e a figura de Teixeira são, muito concretamente, objetos de fortes disputas por diferentes atores, em uma verdadeira “batalha” da memória, que se dá não só em relação ao uso que é feito de sua obra mas à maneira como sua imagem é retratada.

A grande justificativa para a negativa da Fundação em continuar apoiando o Carnaval era que nada parecia estar sendo bem-feito, de um jeito adequado, à altura da homenagem que Teixeira merecia. O fato de Teixeira, ao longo de sua trajetória, ter buscado sempre fazer o melhor nas suas produções artísticas, segundo o próprio discurso da Fundação, era colocado como um exemplo que deveria ser seguido por aqueles que tomavam conta do seu legado ou revisitavam sua imagem. Ou fazia-se bem-feito, ou nada.

Isso também colocou luz sobre os poderes dos agentes envolvidos na disputa. A Fundação, como o lugar “oficial” de Teixeira, presidida por sua família e responsável pelo seu nome, se mostrou, nesta situação, como detentora também do “modo” correto pelo qual ele é homenageado. Na qualidade de detentora legal e patrimonial do legado do artista, a sua família, através da Fundação, aponta para um viés específico quando se tratando de resgatar sua imagem no presente. Que imagem seria essa, no entanto? O episódio com a escola de samba havia dado algumas pistas nesse sentido.

Tudo isso me sugeriu a existência de uma espécie de “posse” sobre a imagem do artista, bastante centralizada na sua família e na Fundação, conforme fui percebendo com o passar do tempo, de modo que estes apóiam, participam ou criam algumas maneiras de lembrar e homenagear Teixeira e deixam outras de lado – uma posse baseada tanto em princípios legais e morais de propriedade intelectual, como por exemplo o direito aos proventos de sua obra no presente, seja na forma da veiculação das músicas em rádio ou de venda de discos; como em uma espécie de posse “simbólica”, relacionada com o laço familiar e afetivo com Teixeira¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Segundo a Lei 9610, de 18/02/1998, os direitos patrimoniais do autor de uma obra artística tem a duração de 70 anos contados a partir do dia 1º de janeiro do ano seguinte a sua morte, sendo repassados aos seus sucessores de acordo com a lei civil. Em relação aos direitos de imagem, a questão é regida pelo artigo 20 do Código Civil brasileiro, e contém o seguinte texto: “Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão

No mesmo encontro em que me relatou a ruptura da relação com a escola de samba, Fátima mencionou um outro projeto que estava em fase de captação de recursos pela Fundação, e sobre o qual Betha já havia me falado, rapidamente, na nossa primeira conversa. O projeto chamava-se “Teixeirinha Memória Nacional”¹⁹⁷.

Naquele momento, final de outubro de 2006, o “projeto” – como Fátima o chamava – estava na fase final da tramitação dentro dos processos da Lei de Incentivo a Cultura do estado do Rio Grande do Sul. Segundo ela, Betha havia começado a trabalhar na idéia em 2002, e desde então, muitas pessoas haviam participado e contribuído para sua construção. Fátima me deu acesso à versão impressa do projeto tal como havia sido enviado para o edital da LIC¹⁹⁸ – um calhamaço de mais de 300 páginas, sobre o qual me debrucei nos encontros seguintes¹⁹⁹.

Teixeirinha, “Memória Nacional”

O Projeto Teixeira Memória Nacional foi pensado como uma espécie de memorial itinerante da obra do artista, contemplando todos os aspectos de sua obra e propondo uma re-inserção do público nelas. Consistiria de uma exposição sobre a trajetória de Teixeira, com fotos, textos e objetos pessoais; a exibição de seus filmes de longa-metragem; um show com Teixeira Filho, sua banda e convidados; e a realização de oficinas de dança gaúcha e trova para crianças e adolescentes em idade escolar. Originalmente, o projeto havia sido pensado como uma montagem de circo, como uma homenagem ao principal lugar onde Teixeira realizava shows. Com essa montagem, a proposta era colocar o projeto em praças públicas, centros culturais, CTGs - enfim, em qualquer local dos municípios escolhidos que tivesse estrutura física para o receber.

ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais”.

¹⁹⁷ Uma análise do próprio nome no projeto já seria capaz de revelar várias das dimensões em que Teixeira estava sendo pensado – como um objeto de memória, o qual se deve “resgatar” e “revisitar”, e como um artista relacionado com o país como um todo, e não só com o Rio Grande do Sul. No entanto, na prática, o projeto pareceu apontar para um viés um pouco diferente, como se verá a seguir.

¹⁹⁸ Lei de Incentivo à Cultura. <http://www.lic.rs.gov.br/> Último acesso em 08/05/2010.

¹⁹⁹ Conforme vim a saber, a versão que analisei também não foi a versão final apresentada. Os ajustes feitos foram nos lugares para onde o projeto seria levado e nos itens orçamentários, principalmente na versão final. As propostas do projeto, que consistiam no meu interesse principal, não sofreram modificações.

A pretensão era de que, no futuro, o projeto fosse levado para todas as cidades do Rio Grande do Sul, mas, naquele momento, apenas dez cidades seriam contempladas – cidades-pólo de cada região do estado. Nesta primeira proposta, as cidades eram Passo Fundo, Porto Alegre, Uruguaiana, Alegrete, Santa Maria, Palmeira das Missões, Gramado, Caxias do Sul, Bagé, Pelotas e Torres, contemplando todas as regiões do Rio Grande do Sul. Posteriormente, as cidades-alvo acabaram mudando. Segundo Fátima, as cidades da fronteira oeste do estado, além de serem muito longe e aumentarem muito os custos do projeto, também não ofereciam garantia dos recursos necessários para o projeto vindos das prefeituras Municipais, que entrariam no projeto na condição de “parceiras” da Fundação.

O roteiro que iniciaria em Janeiro de 2007 continha dez cidades do Rio Grande do Sul: Pelotas, Torres, Santa Maria, Santa Rosa, Passo Fundo, Frederico Westphalen, Erechim, Vacaria, Caxias do Sul e Gramado. A perspectiva de acompanhar uma empreitada dessas, estabelecendo contato com os fãs em cada cidade e podendo acompanhar a construção da imagem e memória do artista através de uma ação dessas dimensões me fez deixar de lado a frustração pelo fim do trabalho de campo na escola de samba. Afinal, uma oportunidade instigante se descortinava. No entanto, ainda dependia da captação de recursos para se concretizar.

O projeto escrito seguia os moldes recomendados pelos requerentes da LIC. Era encabeçado por uma justificativa escrita por Antônio Augusto Fagundes, (mais conhecido como Nico Fagundes), amigo e advogado de Teixeirinha, conselheiro da Fundação Vitor Mateus Teixeira no seu início e figura conhecida por seu envolvimento com a cultura gauchesca e Tradicionalista, principalmente como apresentador de um programa de televisão veiculado na Região Sul, o Galpão Crioulo, na RBS TV. Além disso, Antônio A. Fagundes também é antropólogo. Transcrevo na íntegra sua justificativa, usada pelo projeto, por considerar que ela resume, de forma consistente, alguns grandes argumentos a favor da preservação da memória e da imagem de Teixeirinha – ao menos do lado dos detentores “oficiais” desta.

“Teixeirinha é o nome mais fulgurante do regionalismo gauchesco e da música suburbana das grandes cidades do estado e do Brasil. Passados 18 anos de sua morte permanece campeão de vendas de discos já com aura de mito. E não apenas entre os gaúchos mas em todo o Brasil, com uma dimensão continental.

Os cursos de pós-graduação e doutoramento com suas dissertações e teses acadêmicas vem se ocupando do fenômeno. Cientistas sociais

ilustres como Ruben George Oliven, Sergio Alves Teixeira e Maria Eunice Maciel já se ocuparam do fenômeno²⁰⁰.

Qual a imanência, qual o carisma daquele guri pequeno e pobre que se alfabetizou já na adolescência, mas privilegiado pela facúndia de trovador, pela incrível capacidade de improvisar e por uma voz cristalina de sino? A resposta sem dúvida conduz à sua imediata identificação com o povo, com o seu povo, com a gente de sua terra, percebida como capaz de enfrentar os maiores problemas e passar vitorioso todos os obstáculos. Teixeira era assim uma esperança para os desfavorecidos da sorte, uma bandeira, um exemplo, uma legenda. Ninguém foi guri mais pobre do que ele, nem sofreu mais, a partir da própria orfandade. Homem feito, ninguém foi mais aplaudido que ele, ninguém vendeu mais discos, ninguém foi tão amado.

Teixeira vive. Está mais vivo do que nunca, e não morrerá jamais. Ele é a voz dos simples, o sonho dos humildes, a magia dos contos de fadas das borralheiras do subúrbio. Mas é também o canto másculo e forte dos vencedores, o grito do quero-quero, o vôo majestoso da águia moura com as asas abertas como se abençoasse o campo gaúcho.

O presente projeto resgata tudo isso. Cada cidade do Rio Grande do Sul terá a oportunidade de rever 11 dos 12 filmes estrelados por Teixeira e ouvir cada uma de suas canções, de saber mais sobre este homem-mito, sobre esse gaúcho-legenda, de conversar com seus herdeiros, de apreciar exposições e, mais que tudo, dar aos artistas jovens a oportunidade de conhecer a obra de Teixeira, de recriar com suas canções eternas.

Vitor Mateus Teixeira, o Teixeira, é até hoje o nome de maior projeção do regionalismo gaúcho no cenário brasileiro. A proposta do projeto é trazer a obra deste grande artista popular e colocá-la em contato com o público em geral, tanto os fãs que o conheceram e admiraram, quanto os jovens que não puderam ter contato com sua figura carismática.”

Antônio A. Fagundes toca nos elementos-chave da trajetória "mítica" de Teixeira: seu talento inato, sua origem humilde e popular, sua orfandade, a materialização pela sua trajetória do sonho de dar certo como artista, o sucesso, a sua importância para as novas gerações. Em sua justificativa, revisita o mito "*rags to riches*" que forma a história de vida do artista, colocando sua identificação com o povo, tão sofrido quanto ele, como uma das explicações para sua relevância e permanência na preferência e no imaginário das pessoas. Na sua definição de Teixeira, ele coloca um ponto fundamental: o retrata como nome da música *regionalista* e da música *suburbana* do Rio Grande do Sul. Essa ressalva – ainda mais vinda de uma pessoa profundamente envolvida com o Tradicionalismo gaúcho – aponta para a possibilidade de uma definição de Teixeira que rompe com a visão monolítica dele como sendo, antes e

²⁰⁰ Embora todos os antropólogos citados tenham pesquisado a cultura regional gaúcha, não era de meu conhecimento que Teixeira fizesse parte, ao menos não como foco principal, de suas pesquisas. Pensando sobre o poder da *agency* do próprio antropólogo e do peso que esta *agency* tem na construção da memória, é bastante interessante que a importância acadêmica do ídolo Teixeira seja uma das justificativas que encabeçam este Projeto. Isso me faz refletir sobre a minha própria *agency* enquanto responsável atual pela construção do viés acadêmico dessa imagem.

mais do que tudo, “gaúcho”. Como vimos no capítulo anterior, o próprio Teixeira não se definia assim²⁰¹.

Essa justificativa de Antônio A. Fagundes faz eco com outra que aparece ao longo do projeto: “O Projeto Cultural Teixeira Memória Nacional pretende resgatar a imagem e a obra desse artista maior que projetou com muita dignidade a imagem do Rio Grande do Sul pelo Brasil afora.” Caberia aqui um questionamento acerca dessa imagem: qual o Rio Grande do Sul projetado por Teixeira? Como acessar esse conjunto de representações existentes ao redor do trabalho do artista? Sem dúvida ele era capaz de apresentar elementos da cultura regional gaúcha em outros lugares onde se apresentava. As cartas são um indício muito forte disso, como a que seu fã de Pernambuco pede que Teixeira lhe envie um “garrafão de chimarrão”, ou a da fã de Alagoas que gostaria de ser “gaúcha como Mary Terezinha”. Qual o significado mobilizado e circulado por ele a respeito do “ser gaúcho”? A conexão explícita que o Projeto faz, desde seu próprio nome, entre Teixeira e o Brasil, não só o Rio Grande do Sul, possibilita que se coloquem estes questionamentos, mesmo que talvez eles não tenham uma explicação imediata.

Entre os objetivos e metas do Projeto Teixeira Memória Nacional, estavam colocados: resgatar o Patrimônio Histórico Musical de Vitor Mateus Teixeira por 11 cidades do Rio Grande do Sul através de shows com os músicos Teixeira Filho, Os Fagundes²⁰² e convidados especiais, identificando através deste acervo a cultura e os costumes de um músico de projeção nacional e internacional; apresentar a importância econômica e social para o Rio Grande do Sul da obra cinematográfica de Teixeira; divulgar a instituição Fundação Vitor Mateus Teixeira apresentando o acervo pessoal e artístico de Teixeira através da exposição itinerante; oficinas de dança, trova e cinema e palestras com diretores gaúchos enfocando a obra de Teixeira.

Para a execução, seria contratada uma Produção Executiva, que elaboraria um cronograma e a parte prática do projeto. De acordo com a proposta original, o projeto seria lançado em Porto Alegre, com um show no parque da Redenção. A partir daí, seria levado para as cidades do interior. Em cada cidade, a abertura se daria com um show de Teixeira Filho e Os Fagundes. Haveria uma exposição com um arquivo documental e fotográfico de Teixeira, que ficaria em cada cidade por 7 dias. Seriam três painéis: um tratando da sua biografia, outro de música, outro de cinema. Todos seus filmes seriam projetados, menos “Motorista Sem Limites” (que não pertence à

²⁰¹ Retomo a visão de Antônio A. Fagundes a respeito de Teixeira no Capítulo 6, baseada principalmente na entrevista que realizei com ele em 2008.

²⁰² Os Fagundes é um conjunto de música gauchesca formado pelos irmãos Neto e Ernesto Fagundes, o pai destes, Bagre Fagundes, e ocasionalmente pelo próprio Antônio A. Fagundes.

Teixeirinha Produções). Haveria o lançamento da biografia oficial do artista, escrita por Israel Lopes (que estava anexa ao projeto). Seriam feitas parcerias com as Secretarias de Educação locais, para dar ao público jovem o conhecimento e resgate da vida e obra do artista, com visitas guiadas de estudantes; parcerias também seriam feitas com CTGs, para a realização de oficinas de dança e de trova. O projeto também previa peças de divulgação, como camisetas, cartazes, adesivos, *banners* e painéis.

O valor total, dividido entre verbas do Ministério da Cultura através do Pronac e Lei do Audiovisual, da Lei de Incentivo a Cultura do RS e das receitas com comercialização de bens e serviços ao longo do projeto, era, conforme aquela versão escrita do projeto, de Agosto de 2004, de pouco mais de um milhão de reais. Em anexo, estavam colocados os currículos de Betha Teixeira, na condição de proponente em nome da Fundação, além de informação sobre a própria Fundação e seu estatuto, sobre os Produtores Executivos, os músicos convidados, e o detalhamento das atividades em cada cidade, as cartas de contato com as prefeituras dos municípios onde o projeto aconteceria, diversas autorizações, orçamentos de todas as partes do projeto, especificações de como seriam realizadas as oficinas, e amostras do plano de identidade visual do projeto – os logotipos, cartazes, painéis e etc.

Fátima e Betha estavam bastante envolvidas com as questões do projeto, e só consegui marcar um encontro novamente com Fátima na metade de Novembro, quando ela me passou as modificações que o projeto havia sofrido. Agora, o plano incluía 7 cidades: Passo Fundo, Erechim, Vacaria, Caxias do Sul, Sapiranga, Santa Maria e Pelotas. Apesar das modificações no itinerário, o projeto havia sido definitivamente aprovado, e grande dificuldade nesse momento de preparativos finais era justamente em garantir que todos os recursos necessários fossem captados.

Embora esse fosse um período de contato intenso com a Fundação, eu também estava conduzindo o trabalho de campo em outros espaços, conforme relatei em capítulos anteriores, além de estar intensamente envolvida com as cartas dos fãs que Fátima havia me passado. Por conta do grande envolvimento delas com as questões finais do projeto, que determinariam se ele realmente aconteceria ou não, acabei me dedicando a outras coisas, e não indo mais com tanta frequência na Fundação, embora continuasse trocando e-mails com Fátima e mantendo-a informada sobre meus achados na pesquisa. A previsão era de que o projeto começasse em Março.

No início de Fevereiro de 2007, retomei o contato com ela para ter mais detalhes sobre o Projeto – datas, itinerários, etc., para que eu pudesse organizar um plano de trabalho de campo. Ficamos de conversar depois de suas férias. Antes do período combinado, no entanto, Fátima mandou um e-mail informando seu desligamento da

Fundação. Seu apoio e acolhida dentro da Fundação haviam sido fundamentais, nos meses anteriores, para que eu pudesse ter acesso a vários elementos importantes para a pesquisa, e fiquei bastante desorientada com essa mudança de rumo nos acontecimentos.

Ficamos de conversar em um outro momento, e Fátima recomendou que, de agora em diante, eu tratasse com Betha, que havia ficado no seu lugar como Diretora-executiva, e com quem, até então, eu havia tido muito pouco contato. Em uma visita à Fundação, já com essa nova configuração, nos últimos dias de fevereiro, fiquei finalmente a par do itinerário completo do projeto. Seriam 6 cidades: Passo Fundo, Vacaria, Bom Jesus, Sapiranga, Santa Maria e Pelotas, de março a maio de 2007. Fiz as contas. Seriam quase três mil quilômetros de viagem (e nesse momento eu não sabia que em alguns lugares eu voltaria mais de uma vez). A abertura geral seria no dia 3 de Março de 2007, em Passo Fundo – dia em que, se estivesse vivo, Teixeira completaria 80 anos.

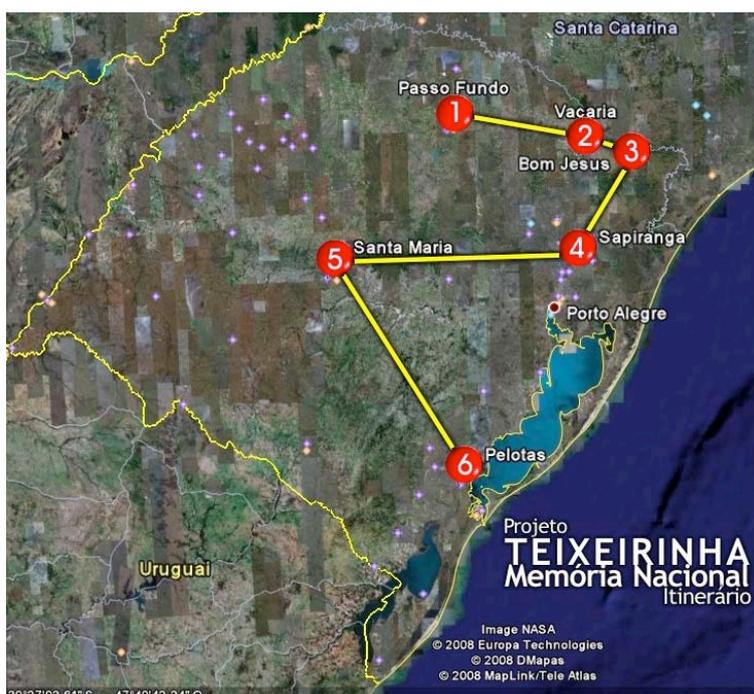
Assim, durante mais de dois meses, meu trabalho de campo foi “na estrada”, acompanhando o Projeto Teixeira Memória Nacional. Com isso, tive a oportunidade de realizar uma observação participante em uma ação de construção da memória e solidificação de uma imagem específica do artista, e de, ao conversar com os inúmeros fãs que transitaram pelos espaços do projeto, perceber como tal imagem também permanece e é construída “do outro lado” através de suas próprias *agencies*.

Percorrendo o Rio Grande

As viagens às cidades visitadas pelo Projeto Teixeira Memória Nacional foram importantes por três razões. A primeira delas, que já mencionei, foi a oportunidade de presenciar essa ação de construção de uma imagem e memória de Teixeira e os vieses implicados nelas; a segunda razão foi o encontro com os fãs do artista em cada cidade, muitas vezes emocionados pela possibilidade de reviver e lembrar o ídolo; e a terceira foi o estabelecimento de uma relação cada vez mais próxima com a família Teixeira, principalmente com Betha, que era a pessoa à frente do projeto.

Se da primeira vez que conversamos sobre o que eu estava fazendo ela se mostrou um pouco reticente (“não sabemos o que vai sair daí”, foi seu comentário depois de me entrevistar para o seu programa de rádio transmitido de Passo Fundo),

na sexta cidade, Pelotas, a compreensão do que eu buscava já havia se alterado totalmente, e ela passou a me apresentar como antropóloga para contatos que julgava importante que eu entrevistasse e fazer piadas sobre a minha “função” no Projeto, “a melhor de todas”, já que eu só ficava “batendo papo” com os visitantes. Essa proximidade adquirida ao longo do projeto, principalmente devido às viagens para cada cidade, nas quais eu a acompanhava, garantiu o meu acesso às ações seguintes da Fundação, algumas das quais tratarei posteriormente²⁰³.



Mapa do itinerário do Projeto Teixeira Memória Nacional, que aconteceu de março a maio de 2007 e percorreu seis cidades do RS: Passo Fundo, Vacaria, Bom Jesus, Saporanga, Santa Maria e Pelotas.

Nesta seção, pretendo apresentar o Projeto de uma forma geral, tratando de alguns aspectos relevantes que tiveram lugar durante seu trânsito pelo interior do estado. Embora cada cidade onde passou o tenha dotado de uma dinâmica ligeiramente diferente, devido ao local de instalação e a participação do público e dos poderes políticos locais, optei por tratá-lo como um todo neste momento.

O Projeto teve seu início em Passo Fundo no dia 3 de Março de 2007. A cidade foi uma escolha “estratégica”, já que a crença geral é de que Teixeira “é de Passo Fundo”. Assim até eu acreditava, antes de conhecer a trajetória do artista. Na realidade, a absoluta maioria das pessoas com quem eu conversei sobre a pesquisa e

²⁰³ Entre elas, a presença na inauguração de uma estátua para Teixeira na praça de Rolante, sua cidade-natal; a participação da Fundação em um piquete no Parque da Harmonia durante as comemorações da Semana Farroupilha; e a Ação de Natal promovida pela Fundação com crianças de uma escola do bairro Lami em Porto Alegre.

que não se colocavam como fãs de Teixeira (estes, via de regra, são mais versados em sua trajetória) o identificavam imediatamente como o “Gaúcho de Passo Fundo”²⁰⁴ – título de uma de suas canções mais conhecidas, em que ele exalta a cidade e seus habitantes, e que já mencionei no Capítulo 2.

Em Passo Fundo, o Projeto foi montado em um espaço cedido pelo Shopping Bourbon, que havia participado também como um dos patrocinadores através de recursos captados pela LIC. Em um saguão ao lado da Praça de Alimentação foi montada a exposição, e no fundo deste, o palco para o show de Teixeira Filho e sua banda. A tela de cinema foi montada em uma sala separada, cujo acesso se dava pelo meio do shopping.

A programação do evento foi muito similar em cada cidade. As únicas alterações diziam respeito ao calendário. Em algumas, o projeto foi de sábado a terça, mas na maioria, de quarta a domingo. No primeiro dia acontecia uma pequena cerimônia de abertura com a presença das autoridades políticas locais e de Betha, como representante da Fundação. Com a exceção de Passo Fundo e de Pelotas, onde houve maior divulgação da imprensa, houve pouca presença do público local nestas cerimônias de abertura.

No primeiro dia da minha estada em Passo Fundo acompanhei a inauguração oficial da exposição (também chamada pela equipe de produção de Memorial), assisti a um trecho do filme “Gaúcho de Passo Fundo” e acompanhei dona Zoraida em suas conversas com conhecidos da cidade até a hora do show com Teixeira Filho. A inauguração inicial, tanto neste primeiro dia do projeto em si como nas outras cidades, posteriormente, seguia um protocolo muito parecido – falas de políticos locais sobre a importância do projeto que estava sendo trazido, louvores à Teixeira e à sua obra (muitas vezes na forma de relatos pessoais dos próprios políticos, narrando sua relação

²⁰⁴ Imagino que grande parte dessa “confusão”, que na realidade dura até os dias de hoje, foi o fato da canção ser interpretada como auto-biográfica, assim como “Coração de Luto”. Como apontado no Capítulo 2, o artista nasceu em Rolante, uma cidade a 100 km de Porto Alegre, mas vagou durante muito tempo por diversos municípios do estado antes de morar em Passo Fundo. Seus admiradores na cidade costumam dizer que “em Rolante, nasceu Vitor Mateus Teixeira; em Passo Fundo, nasceu o artista Teixeira”. Uma anedota curiosa nesse sentido, e que gerou bastante eco na imprensa, teve lugar na entrevista da então candidata a governadora do estado do Rio Grande do Sul, Yeda Crusius, no programa de Jô Soares, na Rede Globo, em setembro de 2006. A candidata, paulista de nascimento, ao ser questionada pelo entrevistador a respeito de sua naturalidade, e se ela pensava que isso faria diferença no pleito, já que para os gaúchos a origem é algo importante, afirmou que se considerava totalmente gaúcha, e que, inclusive, seu marido era de Passo Fundo, terra do Teixeira, “aquele do Churrasquinho de Mãe”. E cantolou um trecho da letra da canção Gaúcho de Passo Fundo. No dia seguinte, foram enviadas cartas indignadas à redação do jornal Zero Hora, reclamando da postura desrespeitosa da candidata em relação a uma figura tão importante quanto Teixeira (ou seja, a menção ao apelido proibido da música Coração de Luto – “Churrasquinho de Mãe”) e de sua ignorância em relação a sua verdadeira origem - já que Teixeira nasceu na cidade de Rolante. As reclamações duraram alguns dias, várias foram publicadas, e Teixeira filho foi até chamado pela Zero Hora para dar a opinião oficial da família sobre a contenda.

com o artista ou alguma memória que colocava Teixeira em suas lembranças da infância) e explicitação dos patrocinadores, fossem locais ou do projeto como um todo.

No dia seguinte, acompanhei Betha ao estúdio da Rádio Planalto, onde ela participou do programa de João do Prado²⁰⁵, e depois acompanhei a transmissão do programa dela para a Rádio Rural, feito do Memorial, onde ela entrevistou pessoas da região que haviam conhecido e convivido com Teixeira. Fui uma das pessoas entrevistadas para o programa, e além de explicar um pouco sobre o trabalho, pedi que os ouvintes que tivessem histórias para contar sobre Teixeira viessem ao meu encontro no projeto. Depois do programa, saí para conhecer o principal “domínio da memória” de Teixeira em Passo Fundo – o monumento em homenagem ao artista, na avenida central da cidade²⁰⁶.

A estátua, pela sua pose, lembra em muito a estátua do cemitério da Santa Casa em Porto Alegre – o artista e seu violão. No entanto, tem mais de dois metros de altura



A estátua de Teixeira em Passo Fundo, com as flores deixadas por João do Prado em 03/03/2007.

e, apesar de ser uma representação fiel do artista, foi montada com pedaços de sucata de metal. É a imagem de Teixeira, sim, e qualquer um que conheça o artista o reconhece ali. Mas não é uma imagem “realista”, como a estátua do cemitério e, mais recentemente, a estátua inaugurada para Teixeira na cidade de Rolante. Embora o resultado artístico seja, talvez, o melhor de todas as estátuas, muitos fãs não gostam da estátua. Mesmo a justificativa de que o uso da sucata de metal é uma homenagem a industrialização de Passo Fundo não convence a muitos, que prefeririam uma imagem mais realista e figurativa do artista²⁰⁷.

²⁰⁵ João do Prado é um fã “famoso” de Teixeira em Passo Fundo e possui um programa de rádio onde toca exclusivamente suas músicas. Trato de sua trajetória de fã e da sua relação com Teixeira posteriormente.

²⁰⁶ A estátua foi inaugurada em 1991, durante o primeiro mandato de Airton Dipp, novamente prefeito da cidade na ocasião. Em 2000, quando foi removida para restauração, várias pessoas da cidade preocuparam-se com seu deslocamento – e insistiram para que ela ficasse ali. O lugar da estátua não é aleatório. A esquina da Avenida Brasil com a rua 7 de Setembro, defronte a estátua, é justamente onde se localizava a banca de tiro-ao-alvo que Teixeira manteve durante o tempo em que morou na cidade.

²⁰⁷ Isso me faz lembrar a ressalva dos fãs quanto a gravações das músicas de Teixeira feitas por outros músicos, ou a “modernização” de suas canções (como Adolar deixou bem claro no cemitério) – aparentemente, tudo o que não tem o “mana” direto do ídolo, seja pela sua voz ou imagem, não é digno de muita reverência. Teixeira Filho, obviamente, é uma exceção. Ele não só tem o mana como o sangue.

Foi só na segunda-feira que pude finalmente examinar a exposição com cuidado. Os painéis criados para a exposição pelo artista plástico Marcos Francowiak, foram, quase que na sua totalidade, baseados na biografia escrita por Israel Lopes, que teve seu lançamento oficial no dia da abertura do Projeto.

A exposição foi dividida em blocos temáticos, em um total de 70 painéis. A primeira parte, com 7 painéis, trata da vida de Teixeira desde seu nascimento, em 1927, até seu casamento com Zoraida, em 1957. As imagens mostram Betha e Teixeira Filho visitando a Mascarada, distrito do interior de Rolante onde Teixeira nasceu; um pedaço de uma foto de Teixeira jovem, com cerca de 20 anos; e, ilustrando a história da morte de sua mãe, fotos das cenas do filme *Coração de Luto*. Além disso, uma foto de Teixeira, também bastante jovem, trabalhando no DAER sobre um trator²⁰⁸, e fotos de seu casamento com Zoraida na Igreja de Santa Cruz do Sul.

Além do destaque para sua relação com seu pai (que o teria iniciado na trova) e o caráter de “predestinação” na citação ao que a mãe contava sobre o parto (que o menino Vitor berrava tanto ao nascer que a parteira afirmou que seria cantor), me surpreendi bastante pelo uso das imagens do filme “*Coração de Luto*” para ilustrar o momento em que Teixeira ficou orfão.

Embora eu imagine que a principal justificativa para o uso dessas imagens foi para suprir uma falta de imagens “reais” da infância de Teixeira, já que a foto mais antiga do artista é de quando ele já tinha 20 anos, acho que elas revelam algo além, que é a conexão indissolúvel entre a sua trajetória pessoal e a maneira como essa trajetória é relatada na canção e nos filmes “*Coração de Luto*” e “*Meu Pobre Coração de Luto*”. Cada detalhe narrado por Teixeira nestas suas obras é tido pelos fãs como um fato verdadeiro – assim, as fotos do filme servem como ilustração dessa história real.



O público e a exposição em Passo Fundo.

O segmento seguinte trata de diversos aspectos da sua carreira artística: os troféus que recebeu, como o “Chico Viola”, por ter sido o artista mais vendido no Brasil em 1961; sua foto ao lado de Bibi Ferreira, na TV Excelsior de São Paulo no início da década de 60 e em programas de TV.

Um painel separado intitula-se

²⁰⁸Ambas as fotos estão no Capítulo 2, a primeira delas em sua versão inteira, com Teixeira e seus irmãos.

“Encontro com Mary Terezinha”. O texto, reproduzido quase que literalmente do livro de Israel Lopes, relata o encontro de Teixeira com Mary Terezinha em Bagé, em 1962, e que ela passou a acompanhá-lo como acordeonista exclusiva.

Esse é o único momento, nesse segmento que trata da carreira de Teixeira, em que ela é mencionada. Além disso, só aparece em alguns pôsteres de filmes. O que me chamou mais atenção em relação ao “silêncio” sobre Mary foi, no entanto, o uso das imagens. As duas imagens usadas no painel foram retiradas de pôsteres de filmes.

Essa “ausência” da figura de Mary no projeto (assim como da Fundação, onde ela inclusive foi removida da reprodução de uma capa de disco, dos que ficavam decorando as paredes) foi uma das coisas que mais me intrigaram no início do trabalho de campo. Aos poucos, fui descobrindo algumas coisas. Segundo a Fundação, Mary ameaçava processá-los pelo uso de suas imagens pessoais em qualquer momento e lugar, exigindo, para isso o pagamento do direito de uso. As únicas imagens que poderiam ser usadas eram, justamente, as “profissionais”, oriundas de capas de discos ou de filmes. Isso gerou vários problemas práticos na exposição. O mais gritante deles foi uma foto de Teixeira, Mary e a dupla sertaneja Tonico e Tinoco, que teve que ser parcialmente coberta, com um péssimo resultado.



O painel sobre Mary na exposição.



A foto da dupla com Tonico e Tinoco que, por ser de acervo pessoal, acabou sendo coberta.

Até aquele momento, eu jamais havia entrado no assunto Mary com Betha. Outro motivo da minha relativa demora em falar sobre Mary com a família Teixeira foi que, como a própria exposição deixa claro, existe um processo de invisibilização da sua figura, o que obviamente acarreta, de certo modo, na diminuição da sua importância na carreira de Teixeirinha. E isso não parte só da narrativa oficial feita pela família, mas dos próprios meios de comunicação. Com o tempo, tornou-se mais fácil tratar sobre o assunto, fosse com Betha ou mesmo com dona Zoraida²⁰⁹.

Após a menção a Mary, a exposição trata, em blocos, das diferentes passagens de Teixeirinha por vários meios de comunicação e produções artísticas: o rádio, a televisão e o teatro são mencionados. Ao meu ver, a importância do rádio na construção da carreira do artista foi minimizada na exposição; por outro lado, a televisão e o teatro contaram por uma parte muito pequena de sua trajetória artística, e não mereceriam tanto destaque.

Nos mesmos moldes do livro de Israel Lopes, a parte seguinte tratava de temas específicos da trajetória de Teixeirinha, cada um em meio painel: suas apresentações em circos; sua admiração pelo artista Pedro Raymundo; sua amizade e parceria com os irmãos Bertussi; sua religiosidade e espiritualidade; sua amizade e "rixa" com Gildo de Freitas, e suas famosas "trovas à distância"; sua solidariedade para com os novos artistas; sua admiração por Getúlio Vargas (ilustrada com uma foto sua com o herdeiro político deste, Leonel Brizola); suas influências e preferências musicais; suas turnês pelos exterior; e suas revistas de modinhas que eram vendidas em bancas de jornal.

O segmento seguinte trazia, quase que exclusivamente, depoimentos de outras personalidades importantes do Rio Grande do Sul a respeito de Teixeirinha, como os tradicionalistas Barbosa Lessa e Paixão Cortes, os poetas Mário Quintana, Jayme Caetano Braun, Luiz Coronel, e figuras tão diversas quanto o crítico Zuza Homem de Mello, os músicos Chico César, Telmo de Lima Freitas, Dominginhos, e o próprio Antônio Augusto Fagundes – a grande maioria destas, vim a perceber posteriormente, retiradas de artigos de jornais ou reportagens de TV. Ao lado, trechos de uma entrevista em que Teixeirinha reforçava sua precoce ligação com o Tradicionalismo gaúcho e a defesa da música regional gaúcha muito antes do advento do movimento

²⁰⁹ A conversa com Mary acabou revelando alguns dos motivos pelos quais a relação entre ela e a Fundação Teixeirinha se dava de tal maneira. Segundo Mary, ela não recebia os direitos relativos à sua participação nos discos de Teixeirinha há muitos anos, o que havia motivado a instauração de vários processos judiciais (vários dos quais acabei localizando base de dados do Tribunal de Justiça do Estado) e a proibição de que sua imagem fosse usada nas produções ou relançamentos atuais dos detentores dos direitos sobre a obra de Teixeirinha – o que acabava gerando inúmeros problemas e entraves para a própria possibilidade de relançamento de determinadas obras. Escolhi não me focar nessas questões, no entanto.

nativista na década de 1970 (justamente a entrevista com Susana Sondermann, publicada no jornal Correio do Povo em 76, sobre a qual tratei no capítulo anterior).



Imagem da parte central da exposição. Na parede da direita, a sequência sobre cinema. Na da esquerda, os depoimentos de personalidades sobre Teixeira.

A sequência seguinte de painéis versava sobre cinema. Cada painel continha um pôster, algumas fotos de cena e um resumo da trama de cada filme, as vezes acompanhada de alguns dados técnicos, como o nome do diretor e de alguns atores. No centro da exposição, uma espécie de uma montagem de mais 15 painéis tratava de coisas bem diversas: o sucesso da canção Coração de Luto; o filme Coração de Luto; capas de discos; a lista da discografia em LPs; uma lista com o nome de todos os filhos (novamente Mary era mencionada); sua parceria com Nalva Aguiar em 1984; sua aposentadoria; o enfarto sofrido em 84; sua doença, morte e seu enterro.

A impressão geral da exposição era de algo projetado para passar o maior número de informações possível para os visitantes. Em um ritmo de leitura médio, demorava-se cerca de 40 minutos para percorrer todos os painéis. Embora eu tenha observado que várias pessoas se detinham por bastante tempo na exposição, eram poucos os que percorriam absolutamente todos os painéis. A parte da exposição que tratava dos filmes, principalmente, era rapidamente visitada, e as sinopses (por vezes, meio longas) ignoradas. Vários fãs (principalmente em outras cidades) aproveitavam para tirar fotos, fosse das imagens de Teixeira reproduzidas nos painéis, fossem deles próprios diante de tais imagens. A imagem mais procurada era da entrada da

exposição, onde um painel iluminado com um Teixeira pilchado, em uma foto do início da década de 60, recebia os visitantes.

Eram também as fotos o que mais gerava conversas e comentários entre os visitantes. Embora muitas estivessem contextualizadas pelos títulos de cada painel, algumas não tinham legendas, o que tornava difícil para o público saber quem estava com Teixeira na imagem, ou em que ano ou local se passava determinado acontecimento. Considerei esse o principal problema da exposição²¹⁰.

A impressão geral que a exposição trazia era a da tentativa de construção de uma trajetória “oficial” para Teixeira, destacando determinados pontos e ignorando outros, mas mantendo-se fiel aos elementos mencionados por Antônio A. Fagundes no projeto – a origem humilde, a orfandade, a luta pelo sonho de ser artista, o sucesso, a divulgação da figura do gaúcho e da cultura do Rio Grande do Sul em todo o Brasil, e a sua importância enquanto representante da cultura popular – tudo isso avalizado pela opinião de outros nomes do panorama artístico que atestavam a importância de Teixeira.

Contadores de histórias

Minha expectativa em Passo Fundo era de que a exposição fosse visitada pelos contemporâneos de Teixeira na cidade e que eles me contassem histórias sobre a trajetória dele lá. Naquele momento, ainda incerta a respeito do que eu iria encontrar em cada cidade, um dos meus objetivos em relação ao Projeto era a construção de uma espécie de *história oral* do artista, com os relatos de pessoas cuja vida havia cruzado com a dele em algum momento.

Conforme eu esperava, esses “contadores de histórias” apareceram para visitar a exposição, e não só em Passo Fundo. Em todas as cidades visitadas tive longas conversas com pessoas que haviam conhecido Teixeira em algum momento, ou fãs declarados do cantor que regressavam várias vezes à exposição pra conversar sobre o ídolo e mostrar seu relicário: cartas-resposta recebidas do ídolo, discos, fotos com Teixeira, pôsteres, e até uma fita-cassete com a gravação de um show dele em

²¹⁰ O problema não era só da exposição em si. Posteriormente, tendo contato com o material original que deu origem à exposição, grande parte dele no acervo da Fundação Teixeira, acabei percebendo que grande parte das fotos não tinham indicação precisa de data ou local. Em relação à algumas é possível de se projetar uma data aproximada devido à própria aparência física de Teixeira – com ou sem bigode, com o cabelo mais curto ou mais comprido, e devido às roupas usadas por ele.

Capão do Leão que não consegui escutar (e cuja história narrei no Prelúdio da tese). Assim como os fãs que eu havia conhecido no cemitério, uma coisa que fãs sempre fazem quando se encontram é falar tudo o que sabem sobre o ídolo, e aprender mais coisas sobre ele. Isso foi uma constante em todas as cidades.

Se no início do projeto minha presença era vista com uma certa reserva ou desconfiança (novamente havia a suspeita de que eu poderia ser uma “espiã” da Fundação, circulando ali para “inspecionar” o bom andamento das coisas), aos poucos a equipe responsável pelo seu andamento se habituou à minha presença e compreendeu o que eu estava fazendo: procurando e ouvindo histórias sobre Teixeira. A partir desse entendimento, vários membros da equipe viraram mediadores do meu encontro com quem tivesse uma história para contar. Em vários momentos, ao retornar aos locais onde o memorial estava acontecendo, eu recebia a informação sobre algum “Fã Número 1” de Teixeira que havia passado ali durante a minha ausência, e que tinha sido orientado para retornar em outro momento para me contar sua história. Em horas de grande movimento, Valdir e Sérgio, encarregados de projetar os filmes, recebiam junto comigo o público que chegava ávido para contar suas histórias; caso lhes fosse relatada alguma história que consideravam peculiar o bastante para me interessar, me “repassavam” o informante, a quem eu entrevistava com mais vagar.

Nestas conversas, uma expressão se destacou. De Passo Fundo a Pelotas, em absolutamente todas as cidades, ouvi alguém dizer a frase que dá título a esse capítulo – “Nem daqui a três mil anos nasce outro Teixeira”. A quantidade de tempo podia mudar – podia ser cem anos, duzentos, trezentos, mil, um milhão. A idéia, no entanto, era a mesma – a de que, para estes fãs, Teixeira foi um indivíduo excepcional, e que o surgimento de alguém como ele não só era improvável como praticamente impossível.

Também escutei inúmeros relatos da presença de Teixeira em cidades do interior; histórias de shows do artista aos quais não se pode ir por causa da chuva ou outras intempéries; do vestido de prenda de Mary que foi passado a ferro por uma senhora para um show em Bom Jesus; de um show em Vacaria no qual um gesto de Teixeira, de tirar seu pala e colocá-lo em Mary, foi a “coisa mais linda” já vista pela senhora que me relatou, naquela época uma jovem recém-casada; de um encontro, por acaso, em um barco no meio do rio Amazonas entre um fã gaúcho e uma fã amazonense de Teixeira; de uma serenata feita de madrugada por Teixeira para um amigo, acordando sua família e a vizinhança inteira; ouvi relatos emocionados sobre a presença diária da voz do ídolo através dos programas de rádio. Muitos dos meus informantes choravam nas conversas, contando sobre suas vidas no interior,

lembrando de parentes já falecidos com os quais escutavam Teixeira, relatando alguma ocasião em que uma canção do ídolo havia feito a diferença ou se tornado especialmente significativa.

Muitos destes encontros retomavam coisas que eu já havia lido nas cartas, principalmente a respeito da onipresença de Teixeira na vida de uma parcela tão grande da população em um determinado período histórico, e as formas como essa onipresença se desenrolava na vida cotidiana. Acordar de manhã, ligar o rádio, tomar o chimarrão escutando o artista; sair de casa antes do final do programa e ouvir o programa sendo irradiado em todas as casas da vizinhança; assistir a um show do artista em um circo na cidade e cumprimentá-lo (ou até tirar uma foto com ele) após o espetáculo. Muitos fãs chegaram à exposição com as cartas-resposta recebidas de Teixeira (foi a primeira vez que vi vários modelos diferentes delas) ou portando objetos relacionados ao ídolo feitos por eles mesmo (como a família de Pelotas trajando camisetas estampadas com a imagem do artista, que eles mesmos mandaram fazer).



Alaor Oliveira, de Pelotas, com sua relíquia: um calendário do fortificante “Kyotônico”, patrocinador do programa de Teixeira em 1973. À direita, uma família de fãs: pai e três filhos, cada um com sua própria camiseta reverenciando o artista, na frente do painel de abertura do memorial.

A construção de uma história oral sobre Teixeira durante as viagens do Projeto podia ser uma aposta da pesquisa e o caminho principal a ser seguido dali em diante. Depois destes primeiros encontros em Passo Fundo, durante algum tempo pensei em ir colocar o foco central nessas memórias de fãs, seguidores e contemporâneos. Detalhar todos esses relatos demandaria uma tese inteira, no entanto.

Como escolhi tratar da presença de Teixeira também em outras instâncias, tive que deixar muito material de lado neste momento, mas que espero retomar posteriormente.

De todos os relatos que escutei, escolhi dois para apresentar a multiplicidade de versões que existem sobre a trajetória de Teixeira e discutir o quanto certos momentos fazem sentido em um relato de uma pessoa determinada e são apagados para outra. Os dois relatos são de contemporâneos de Teixeira em Passo Fundo.

A primeira conversa foi enquanto eu examinava os painéis da exposição em Passo Fundo. Um senhor chamou minha atenção para o que ele achava ser um erro em um dos painéis, o nome da rádio que Teixeira havia trabalhado na cidade.

Convidei que sentasse e me contasse melhor a história, e Ivar, 68 anos, guia turístico, que havia sido programador da rádio na mesma época em que Teixeira fazia seu programa, me revelou particularidades da fase em que o artista insistia na carreira artística na cidade, antes de conseguir gravar seu primeiro disco. Segundo ele, Teixeira nunca havia sido contratado da rádio em Passo Fundo. Ele comprava o horário em que se apresentava. Ia nas lojas da cidade e vendia "propagandas". Depois fazia tudo sozinho no programa: cantava, tocava violão, falava sobre os anunciantes, divulgava seus patrocinadores.

Ivar contou também que o tiro ao alvo era uma banca de madeira, azul, virada para a avenida Brasil, no centro de Passo Fundo. Teixeira ficava lá durante o dia e no final da tarde saía para apresentar seu programa na rádio, todos os dias. Segundo ele, o pessoal da rádio, ao vê-lo chegar, dizia, "lá vem o peregrino".

"Ele ficava peregrinando, batendo, batendo, indo atrás, indo atrás, indo atrás... Então, bah... Era um cara baixinho, tal e coisa, bem simplesão... Chegava ele, o violão, e um monte de papel com propaganda, tudo escrito a mão... ele tinha uma caligrafia que não era das melhor, só ele entendia mesmo".

Teixeira insistia e trabalhava duro para conseguir manter seu programa no rádio. Segundo Ivar, era esforçado demais, não desanimava nunca. Depois de gravar seu primeiro disco, ia em pessoa levar o "bolachão" – o disco de acetato de 78 rotações – para tocar na rádio. Assim, descansava um pouco, porque não precisava, ele mesmo, ficar sempre cantando. Mesmo assim, a peregrinação continuava.

O relato de Ivar me apresentou um lado empreendedor e, de certa forma, obstinado, de Teixeira que eu até então desconhecia. Neste momento da pesquisa, eu já estava familiarizada com a dinâmica de seus programas de rádio dos anos 60 aos 80, em que o artista também comprava o horário com o apoio de patrocinadores e

divulgava suas músicas e shows. Eu não imaginava, no entanto, que Teixeira havia começado a fazer rádio quase da mesma maneira tanto tempo antes e que, dessa forma, havia arranjado sua primeira base de "fãs", que lhe ajudaria a gravar seu primeiro disco²¹¹.

Esse processo ficou mais claro no relato de seu José, que passou várias horas me contando sobre sua adolescência como amigo de Teixeira. Seu José me contou histórias de mais de 50 anos atrás, quando tinha 17 anos e trabalhava como garçom na Churrascaria Gaúcha, de Aquiles Magro, um dos patrocinadores do programa de Teixeira. O programa chamava-se "Anoitecer no Rio Grande", ia ao ar das 18 às 19 horas, e ficou cerca de dois anos na programação da Rádio Municipal de Passo Fundo. O auditório da rádio tinha cerca de 150 lugares, e todos os dias cerca de 30 pessoas iam assistir o programa de Teixeira ao vivo. Era o final dos anos 50. O diretor da rádio chamava-se Gildo Flores, e era outro entusiasta de Teixeira. Outros patrocinadores eram a John Deere, empresa de tratores, e a Casa Sonora, uma das duas casas de discos da cidade (a outra chamava-se Parque Elétrico).

Segundo seu José, a rádio também remunerava Teixeira, além dos patrocinadores (ao contrário do que afirmava Ivar). Além disso, o tiro-ao-alvo não tinha sido comprado por ele, mas ele havia ganho o usufruto do negócio de um outro apoiador. Ele relata ter ficado lá muitas tardes, quando não tinha nada para fazer, tomando chimarrão, conversando. Dona Zoraida também ficava lá, com uma das filhas pequenas, e ajudava a cuidar do pequeno negócio.

Seu Aquiles, o dono da churrascaria, havia pedido a Teixeira que sempre passasse lá antes de ir para casa, depois do programa. E assim ele passava, e levava para casa um pacote de churrasco que José afirma que arrumava sempre com muito prazer, a mando do dono do restaurante. Teixeira possuía dois ternos – um de linho cru, que se usava muito na época, e outro azul-marinho. Sempre muito bem vestido, sempre de gravata²¹². José afirma que, embora muitas pessoas estivessem em torno de Teixeira nessa época, ele se sentia mais próximo. Teixeira lhe mostrava, no

²¹¹ Não encontrei registros de outros artistas que fizessem seus programas de forma "independente" no rádio. Ao contrário, até o ponto em que foi possível verificar, nos anos 50, os artistas e apresentadores ainda eram contratados pelas rádios, faziam parte dos elencos fixos, eram assalariados pelas emissoras. Mesmo assim, não tenho dados suficientes para afirmar que ele "inventou" essa modalidade de trabalho com o rádio. Ao contrário, imagino que outros artistas faziam a mesma coisa em outros lugares. Em Passo Fundo, no entanto, naquela época, ele era o único.

²¹² O que revela mais uma pista a respeito da caracterização de Teixeira como gaúcho – que, ao que tudo indica, não se dava de forma permanente, mesmo na cidade de seu "nascimento artístico". Somadas às informações dadas pelo próprio Teixeira e às suas imagens nesse período pré-fama, revelam o quanto o uso da imagem de gaúcho, por ele, foi, de certa forma, cuidadosamente balanceado com uma imagem de um artista "a paisana", tal como a maioria dos ídolos do rádio na época.

caderno que sempre carregava consigo, as músicas que estava compondo – algumas prontas, algumas com pedaços ainda por fazer.

Além de sempre lhe presentear com carne da churrascaria, seu Aquiles fazia questão de que Teixeira e Dona Zoraida almoçassem pessoalmente lá aos domingos – dia em que a elite da cidade comparecia ao local. Segundo José, um dia Teixeira confessou a ele que estava encabulado. Que sentia vergonha de passar ali todos os dias para pegar a carne. Mas José insistiu que era o proprietário que lhe mandava fazer isso, e que ele deveria ir todos os dias buscar sim.

José afirmou que foram dois apoiadores de Teixeira, José Porto, que era radialista, e Gildo Flores, diretor da rádio, que solicitaram a vinda de alguém relacionado a uma gravadora para Passo Fundo, para que Teixeira tivesse uma oportunidade. Então escreveram e telefonaram para a gravadora Chantecler, insistindo. Assim, veio para Passo Fundo um funcionário da gravadora, chamado Souza, que era quem decidia quem gravava ou não pela empresa. Ele esteve na cidade por duas semanas, acompanhando todos os programas de Teixeira e fazendo suas refeições na churrascaria. Assim, José aproveitava e perguntava para Souza se Teixeira ia gravar ou não. E Souza dizia que achava que sim. Ele pretendia assistir dez programas. Depois de assistir oito, bateu o martelo – “Teixeira vai gravar”. Mas ainda não sabia quais músicas.

Então Souza voltou para São Paulo, e combinou que telefonaria para Gildo Flores com a data que Teixeira deveria ir para a gravadora. Diante da possibilidade, foi feito um esforço coletivo para que ele representasse bem a cidade na empreitada – lojas o presentearam com roupas, os patrocinadores do programa ajudaram com dinheiro, tudo para que Teixeira “fizesse bonito” na Chantecler.

Segundo o relato de seu José, portanto, Teixeira já era uma espécie de “celebridade local” (e mesmo regional, já que ocasionalmente se apresentava em outras rádios de cidades vizinhas) quando foi chamado para gravar. E assim, Souza optou justamente por pela música “Xote Soledade” para seu primeiro disco – para que vendesse naquela região do Rio Grande do Sul. Quando chegou o primeiro lote de discos, José conta que “o povo correu na Casa Sonora e no Parque Elétrico”, e em poucos dias os discos acabaram. Souza percebeu o que tinha que fazer, e começou a distribuir os discos pela região. E assim começou e foi “o estouro”²¹³.

E era por isso que Teixeira era tão grato a Passo Fundo, e se encarregou tantas vezes de homenagear a cidade, porque nela havia sido feito um esforço coletivo

²¹³ Mais uma versão da história da venda dos discos, que, conforme comentei no Capítulo 2, é um dos pontos da trajetória de Teixeira que mais tem versões diferentes.

por parte de muitas pessoas para que ele pudesse gravar, e depois, os discos foram sucessos de vendas na região antes de qualquer outro lugar.

Na tentativa de estabelecer uma "verdade" sobre a trajetória de Teixeira, os relatos destes contemporâneos, sobrepostos, apresentariam contradições. Não cabe aqui uma discussão sobre a veracidade ou não desses relatos. O que interessa, neste espaço, é, além de colocar em evidência algumas destas memórias, por vezes tão ricas de detalhes de cores e sons e gostos e falas, interpretá-las enquanto dados cheios de sentido afetivo e como construtoras de pedaços do imaginário sobre o ídolo que dois rapazes conheceram na sua adolescência e que chegou muito mais longe do que qualquer um deles imaginava naquele momento. É claro que são memórias "contaminadas" pelo viés do futuro de sucesso, onde cada ato, naquele momento do passado, acaba sendo interpretado como um prenúncio do que se seguiu. É impossível construir uma história só, "oficial", a partir de tantos fragmentos diferentes. É um emaranhado de verdades, que se cruzam, e tecem a cada momento uma outra história.

Talvez se Teixeira fosse entrevistado hoje a respeito do início de sua carreira, ele jamais mencionaria a Casa Paraíso, onde outros contemporâneos de Passo Fundo relembram ter convivido com ele; ou a churrascaria do seu patrocinador; ou os papéis que levava para a rádio com as mensagens de seus patrocinadores. Talvez, no seu ponto de vista, em uma "ilusão biográfica" construída com um olhar de hoje, nada daquilo fizesse sentido ou importasse em sua trajetória. No entanto, são justamente estes os nós onde sua trajetória cruzou com os informantes que me contaram estas histórias – e, que para estes, são peças fundamentais de seu relato sobre o ídolo. Teixeira ocupa um lugar na vida dessas pessoas que remete a esse passado vivido por elas – e assim, cada um que conta sobre ele, acaba contando mais ainda sobre si.

Dança, filme e música: ensinando (e aprendendo) Teixeira

Uma das facetas mais instigantes da proposta da Fundação para um projeto que homenageava e lembrava Teixeira era, para mim, a parte pedagógica do projeto – a idéia de que havia a missão de "passar adiante" para as crianças em idade escolar não só as informações sobre a vida e obra de Teixeira mas de socializá-las ainda mais na cultura Tradicionalista gaúcha através da dança e da trova (e, através deste duplo movimento, relacionar próprio o ídolo com a cultura Tradicionalista).

Infelizmente, por demandar uma presença mais forte do poder público de cada município (cujas Secretarias de Educação e Cultura deveriam contatar CTGs para ministrar as oficinas), esta acabou sendo a parte do Projeto que menos se concretizou tal como imaginada. Em Passo Fundo, um erro de comunicação com a Secretaria de Cultura fez com que as oficinas não acontecessem, assim como em Sapiranga. Em Vacaria, Bom Jesus e Santa Maria pude acompanhar o andamento das oficinas, e em Pelotas elas aconteceram num local afastado do Memorial, o que me impediu de acompanhar as duas coisas. Os CTGs se fizeram presentes no projeto em Vacaria e Santa Maria com suas invernadas artísticas.

Mas foi em Bom Jesus, a menor cidade por onde o Projeto passou, o lugar onde houve o maior engajamento da parte do poder municipal, e em que a participação das crianças foi mais intensa. Bom Jesus, além de não ser uma cidade-pólo (que era um dos objetivos do projeto, como afirmei anteriormente), foi a única em que a própria prefeitura pediu à Fundação que levasse o projeto, após ficar sabendo que ele seria realizado na cidade vizinha de Vacaria. As secretárias de Educação e Cultura da cidade se comprometeram com o evento, fazendo um calendário de visitação para as escolas, trazendo funcionários da secretaria para trabalhar no ginásio poliesportivo onde o Projeto foi montado, e orientando as professoras para que engajassem os alunos no projeto. Uma professora de dança ficou responsável pelas oficinas, das quais participaram crianças e adolescentes. As danças ensinadas e praticadas eram geralmente os “clássicos” do repertório tradicionalista (a maioria deles, “resgatados” no folclore por Paixão Cortes e Barbosa Lessa nas décadas de 1950 e 1960), como o “pezinho”, o “maçanico”, a “chimarrita”, e o próprio xote²¹⁴.



Uma aluna respondendo o questionário feito pela professora sobre a vida de Teixeira; uma oficina de dança, assistida pelos alunos da educação infantil.

²¹⁴ Interessante pensar no próprio Teixeira afirmando, como citado no capítulo anterior, “Não canto pezinho pra frente, pezinho pra trás”.

Teixeirinha virou a principal matéria na sala de aula daquela semana. Um questionário foi preparado com base nas informações da exposição, e as crianças vinham, com seus cadernos, procurando as respostas de perguntas sobre a vida do artista: onde havia nascido, em que ano, quantos filmes havia feito, qual havia sido seu primeiro sucesso. Conversando com algumas delas, era possível descobrir que várias já tinham uma noção de quem era o artista, podendo relacioná-lo com o gosto de algum familiar mais velho. Em Santa Maria e Vacaria, conheci crianças que se identificavam como fãs de Teixeira – sabiam cantar algumas de suas músicas, assistiam seus filmes, conheciam passagens da vida do artista – com a história em comum de um gosto passado por algum familiar mais velho, como o pai, mãe ou avós.

Graças a visitação das crianças em Bom Jesus, seus familiares adultos ficaram sabendo do Projeto e lotaram as sessões de cinema todas as noites. Bom Jesus foi a cidade com o maior público proporcional em todo o projeto (cerca de mil pessoas na noite do show, o representa cerca de 10% da população da cidade) e certamente onde se deu o maior engajamento do público local.

Vacaria também teve muito público na exposição, e principalmente nas sessões de cinema, onde muita gente ficou de pé e levou sua própria cadeira no dia seguinte. O Secretário de Cultura da cidade se confessou espantando pela participação da população, e pelo comparecimento de famílias inteiras ao invés de faixas específicas de público – algo que ele não recordava ter acontecido em outros eventos semelhantes.

Apesar de minha primeira experiência com os filmes de Teixeira ter sido no cinema, o público com o qual assisti os filmes reagia de uma forma completamente diferente ao que assisti "Meu Pobre Coração de Luto" comigo no Cine Santander em Porto Alegre em 2004. Principalmente em Vacaria e Bom Jesus, as duas menores cidades que o projeto passou e que não têm uma sala de cinema em funcionamento, os filmes foram realmente levados a sério. Ria-se na hora que tinha de rir, e ficava-se em silêncio nos momentos dramáticos²¹⁵. Em alguns filmes, aplaudia-se no final. O público de pé no fundo das cadeiras e as pessoas sentadas no chão me fizeram lembrar dos relatos de fãs e das cartas que descreviam como os filmes de Teixeira eram recebidos pelo seu público no interior (com "pessoas penduradas nas árvores", como Adolar havia me contado no cemitério).

Se neste aspecto o presente era muito semelhante ao passado, o mesmo não pode ser dito em relação à parte musical do Projeto. O show com Teixeira Filho e sua banda era considerado o ápice do evento em cada cidade pela Fundação, além de

²¹⁵ O contrário da minha primeira experiência, onde ria-se o tempo todo, principalmente nos momentos sérios.

ter sido o principal gasto financeiro e a parte mais trabalhosa para a equipe de produção, já que envolvia a montagem do palco e de todo um equipamento de som e luz²¹⁶.



A fila para a sessão de cinema em Vacaria e alguns "gaudérios" assistindo ao filme.

A banda era formada por Teixeira Filho, seu filho, Teixeira Neto, um baixista, um baterista, dois acordeonistas, um guitarrista e mais duas *backing vocals*, além de Neto Fagundes e Ernesto Fagundes como convidados especiais. O show consistia em dezoito canções de Teixeira, duas músicas de Teixeira Filho ("Taim, Grito de Alerta", e "Flor do bem querer", e a canção "Canto Alegretense", apresentada pelos irmãos Fagundes (composta pelo tio destes, Antônio A. Fagundes), e se manteve praticamente o mesmo durante todo o itinerário do projeto. As canções de Teixeira apresentadas no show formavam um panorama de diversos momentos de sua carreira, desde o início com até sucessos de meados dos anos 80: "Gaúcho de Passo Fundo", "Xote Soledade", "Tordilho Negro", "Coração de Luto", "Trapeiro Velho" e "Querência Amada", "Verde Amarelo", "Mocinho Aventureiro", "O Colono", "Olhar feiticeiro", "Velho casarão", "Gaúcho amigo", "Meu velho pai", "Gaúcho pialado", "Motorista do progresso", "Desafio", "Gauchinha pelotense" e "O mundo do circo" – a maioria das quais era acompanhada pelo canto do público, em todas as cidades. Tal seleção aponta para a construção de um repertório "atual" específico, ligado ao gauchismo, enquanto a vasta maioria das suas músicas que tem um outro caráter – tanto lingüístico e tematico quanto rítmico – são progressivamente "esquecidas". Retomo essa questão posteriormente, no Capítulo 6.

²¹⁶ Não pude deixar de pensar que esta seria uma formação praticamente impensável na época em que Teixeira fazia shows, somente com seu violão e o acompanhamento do acordeom de Mary. Se ele dependesse de todo o aparato montado para a apresentação em cada cidade tal como foi feito para o Projeto - o palco, as caixas de som, as luzes - imagino que não teria percorrido tantos lugares como percorreu. Além disso, a inclusão de tantos elementos muda completamente a feição de várias de suas canções, um fato que não parece incomodar tanto os fãs, já que quem está ali é seu filho.

Depois de Passo Fundo, passei a assistir parte do show de costas para o palco, para colocar o foco da minha observação nas reações do público. Percebi que muitas das crianças que compareciam, acompanhadas dos pais e avôs, sabiam de cor as músicas de Teixeirainha, mesmo as menos conhecidas. “Querência Amada” e “Tordilho Negro” eram as músicas mais cantadas. Nesta última, Teixeirainha Filho iniciava com as duas primeiras palavras (“Correu notícia...”) e deixava o público completar a primeira estrofe sozinho.

Mas o momento do show que as pessoas mais vibravam era durante o “Desafio” – uma re-encenação de Teixeirainha Filho e Tatiana, uma das *backing-vocals*, das trovas de Teixeirainha e Mary – com muitas palmas e gritos de apoio a um e outro no final de cada estrofe.



Teixeirinha Filho e Teixeirainha Neto no show de Passo Fundo; o palco e o público em Bom Jesus.

Como a banda usualmente chegava à cidade onde estava o projeto várias horas antes do show propriamente dito, seus integrantes passavam um certo tempo circulando no Memorial antes da apresentação. Isso acabou sendo uma oportunidade para conversar informalmente com eles, quase sempre em uma roda de chimarrão. Teixeirainha Filho (segundo Betha, “piadista como o pai”) aproveitava para contar “causos” e histórias engraçadas envolvendo seu pai. As vezes eu mencionava determinados momentos que me interessavam da trajetória de Teixeirainha, (como a briga com Flávio Cavalcanti), e estes viravam tópicos de conversa. Neto e Ernesto Fagundes também participavam, lembrando “causos” que haviam escutado quando crianças relacionados a Teixeirainha, que havia sempre sido um amigo muito próximo de sua família, principalmente de seus tios Darcy e Antônio²¹⁷. Neto relatou ir até o

²¹⁷ Tanto Teixeirainha Filho como os irmãos Fagundes são componentes de uma “segunda geração” de músicos ligados ao regionalismo gaúcho, cujos antecessores familiares se afiguraram entre os nomes mais expressivos desse campo artístico ao longo do século XX. O encontro de ambas as famílias para o show deste projeto pode ser interpretado quase como uma espécie de prosseguimento de uma “dinastia” iniciada na década de 1950 por Darcy Fagundes (e pelo próprio Teixeirainha), e que continua ao projetar Teixeirainha Neto como o próximo sucessor.

escritório de Teixeira Filho com seu tio, e presenciar Teixeira Filho ser cercado por uma avalanche de pessoas ao sair do edifício – como um legítimo “popstar”.

Só o fato de encontrar os herdeiros do ídolo era suficiente para que muitos fãs se emocionassem. Teixeira Filho, pela sua semelhança física com o pai, era bastante assediado pelo público, que o abordava na entrada dos lugares onde se dava o Projeto e fazia fila para autógrafos e fotos depois do show. A própria Betha era bastante solicitada pelo público que vinha para a exposição, muitos familiarizados com seu trabalho na Rádio Rural, pedindo autógrafos, contando histórias, relatando momentos de encontro com seu pai. Muitos do que lhe abordavam eram abordados por mim depois, com o pedido de que me contassem sua história com Teixeira Filho.

Todos estes encontros e conversas com os fãs de Teixeira Filho ao longo do projeto fizeram com que eu pudesse compreender melhor o lugar ocupado pelo ídolo dentro do imaginário e da memória coletiva dessa população para a qual ele foi um herói inigualável. No presente, essas pessoas se emocionam por lembrar não só de Teixeira Filho, mas todo um mundo (que não existe mais) evocado pela sua música. Teixeira Filho se torna, portanto um *mediador da lembrança* – sua imagem evoca a dos familiares reunidos junto ao rádio, muitos dos quais já falecidos; evoca a rotina de uma vida simples e humilde, que mesmo com uma relativa ascensão social é lembrada com saudade; evoca inúmeras histórias, acontecimentos, pequenos pedaços da vida do admirador que permanecem na lembrança pela ligação com o ídolo.

Um olhar sobre o projeto na sua totalidade, tanto na forma como foi delineado quanto na maneira como efetivamente se realizou, aponta para uma ênfase e um foco bastante grande no lado “gaúcho” de Teixeira Filho. O primeiro indício disso foi a própria escolha dos lugares onde efetivamente se daria o projeto – cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul, onde a presença tanto de uma ambiência “rural” como “gauchesca” é mais forte do que na capital.

O próprio show com Teixeira Filho e os Fagundes, além de ser, em termos de aparato técnico, completamente diferentes de como eram os shows de Teixeira Filho, conforme mencionei anteriormente, também se aproximava muito mais do gênero musical gauchesco Tradicionalista tal como ele se dá na atualidade (claramente influenciado bastante pelo “estilo Bertussi”, de música mais rápida e dançante), com o uso acentuado da marcação rítmica no baixo e na bateria, mesmo em músicas que, originalmente, não continham tais instrumentos em seus arranjos – o que é o caso da grande maioria das músicas do início da carreira de Teixeira Filho, como apresentei no Capítulo 2.

Mas talvez o principal indício dessa ligação de Teixeira com a questão explicitamente “Tradicionalista gaúcha” tenha se dado na realização das “Oficinas” de danças gaúchas e de trovas, que ficaram a cargo de parcerias realizadas com CTGs de cada localidade onde o projeto foi montado. Isso colocava para as crianças ali presentes – muitas delas já familiarizadas, de certa forma, com a obra de Teixeira, uma ligação intrínseca do artista com todo o universo do tradicionalismo.

Neste bloco de elementos apontando para um mesmo viés, um dos elementos do projeto se distinguia – o cinema. Dos cinco filmes apresentados, quatro (“Pobre João”, “Ela Tornou-se Freira”, “Meu Pobre Coração de Luto”, e “Teixeirinha a Sete Provas” – a exceção era “O Gaúcho de Passo Fundo”) partiam de temáticas e cenários absolutamente urbanos e onde o gauchismo, caso se fizesse presente, era de uma forma bastante esporádica - como um contexto cultural onde o personagem se encaixava ou pelo qual transitava de alguma forma, mas não como um pano de fundo englobante onde se dava o desenrolar das ações. Os filmes mostravam claramente, portanto, “outros” Teixeirinhas: o mecânico humilde, o artista conhecido em todo o Brasil, o herói enfrentando perigos e tarefas em busca de um tesouro. No entanto, estes outros Teixeirinhas – os quais também poderiam ser associados a um público pobre e morando nas franjas das grandes cidades, ou à figura de um artista “cafona” tal como ele era considerado nos anos 70 – pareciam ter um papel marginal, ao menos na forma como foi criada essa celebração do artista.

Embora o Projeto Teixeira Memória Nacional tenha sido o momento em que esse viés da imagem do artista enquanto projetado pela sua família tenha sido mais evidente, ele transpareceu também em outras ações capitaneadas ou apoiadas pela Fundação, as quais tratarei brevemente a seguir.

“Rua Teixeira”

A participação e a *agency* da Fundação Teixeira em eventos relacionados ao artista se deram, ao longo dos últimos 4 anos, mais fortemente, na realização do Projeto Teixeira Memória Nacional. No entanto, a instituição também participou de vários outros eventos relacionados à Teixeira, entre os quais destaco os acontecidos entre os anos 2007 e 2008, quando realizei trabalho de campo mais intensivo junto à Fundação.

Em setembro de 2007, durante as comemorações da Semana Farroupilha, uma homenagem foi prestada a Teixeira em um piquete²¹⁸ patrocinado pela rede de farmácias Agafarma, no acampamento organizado no Parque da Harmonia, em Porto Alegre. A Fundação participou como convidada na homenagem, contribuindo com a confecção de *banners* comemorativos do aniversário de 80 anos do artista, e com a presença constante de Betha Teixeira e outros familiares de Teixeira ao longo da semana Farroupilha.

Dois programas de rádio foram transmitidos do local, por conta da programação do evento. Um deles foi transmitido do próprio piquete, e contou com a participação de Teixeira Filho. O outro, o programa Estúdio Betha, foi transmitido do galpão central da RBS TV, e foi realizado com a presença de platéia e de convidados. Os convidados apresentavam trovas e fizeram discursos em homenagem a Teixeira.



O interior do “Piquete da Agafarma”, com os banners criados pela Fundação Teixeira.

O destaque recebido pelo artista nas comemorações farroupilhas não ficou só restrito a essas ações, que inegavelmente passavam por uma mediação de sua família através da Fundação. Uma das “ruas” do acampamento (mapeado e numerado) também ganhou o nome de Teixeira. Sendo essa uma atribuição do Movimento Tradicionalista, responsável pela organização do evento, a inclusão do artista entre os músicos “consagrados” pela instância máxima de tudo o que diz respeito ao

²¹⁸ A Semana Farroupilha é uma comemoração oficial do estado do Rio Grande do Sul que celebra o marco histórico da Revolução Farroupilha, a revolta separatista que ocorreu no território do estado entre 1835-45. Em Porto Alegre, um dos lugares onde se dá a comemoração é no chamado “Acampamento Farroupilha”, montado no Parque da Harmonia, na zona central da cidade, onde agremiações Tradicionalistas – CTGs e “piquetes”, uma versão menor de um CTG, onde se realizam certas atividades relacionadas ao Tradicionalismo – passam o período de 7 de Setembro (Data da Independência Nacional) a 20 de Setembro (Dia Comemorativo da Revolução Farroupilha e feriado oficial no estado).

gauchismo mostra, de certa forma, um “respeito e uma inclusão” que Teixeira não tinha em vida, da parte desta instituição²¹⁹.

A presença de Teixeira no espaço do acampamento, portanto, denota essa ênfase e aproximação, no presente, com seu lado “gaúcho”, também da parte de outras esferas que não a familiar – no caso, por uma instância detentora de um outro tipo de poder e “oficialidade”, como o MTG.

Em Fevereiro de 2008, a Fundação tomou parte na festa em celebração ao aniversário da cidade de Rolante, terra natal de Teixeira. A festa incluía um show de Teixeira Filho e sua banda, em um palco montado na praça central da cidade, onde seria inaugurada uma estátua de Teixeira. Com barraquinhas de feira, distribuição de chopp à população e desfile de mulas e carros alegóricos, o evento tinha um jeito de quermesse. Seu filho mais famoso, no entanto, era o centro do espetáculo.

Minha relação com a Fundação já havia se estreitado bastante neste momento, após um ano inteiro de convivência e das minhas freqüentes visitas, tanto ao escritório onde fica a sede da instituição, quanto à casa no bairro da Glória, onde naquele momento eu já estava trabalhando na organização do acervo no porão (cuja descoberta relatei no Prelúdio), como voluntária da própria Fundação. Assim, neste evento, fui como parte da própria Fundação, inclusive trajando uma camiseta com a imagem de Teixeira segurando o violão (uma estilização da mesma imagem utilizada no painel luminoso que ficava na entrada do Projeto Teixeira), que foi comercializada pela Fundação em uma das barraquinhas do evento.

Estar “identificada” como parte da Fundação facilitou o acesso aos fãs e mesmo aos contemporâneos de Teixeira na cidade. Assim, fui abordada por várias pessoas, interessadas em contar sua relação, fosse de fã, fosse de conhecido do artista. Uma das pessoas que me abordou foi a filha de seu Getúlio²²⁰, que havia inclusive sido parceiro musical de Teixeira durante um tempo. Nos encontramos justamente durante o show de Teixeira Filho, o que impossibilitou uma conversa mais longa, devido ao

²¹⁹ Não que o Movimento Tradicionalista não o respeitasse durante sua carreira. Teixeira era respeitado e admirado enquanto artista popular e referência máxima para seu público. No entanto, imagino que era um respeito “à distância”, em que, apesar de reconhecido com “regionalista”, ele, abertamente, não era incluído ou considerado parte dos cânones do Tradicionalismo. Entre os episódios que ilustram isso, está a sua desclassificação do festival Califórnia da Canção em 1972, pelo uso da palavra “berrante” (para os reguladores do festival, um termo de “fora”) na música que havia submetido à competição. É interessante que um artista já estabelecido e bem sucedido, como ele naquele momento, tenha tentado participar de tal Festival, cujo propósito era justamente “revelar” novos nomes na música gauchesca – e interpreto como uma tentativa de aproximação/aceitação para com as instâncias do Tradicionalismo, que no momento, acabou sendo mal-sucedida.

²²⁰ Seu Getúlio foi um dos entrevistados no documentário “Gaúcho Coração do Rio Grande”, sobre o qual trato no próximo capítulo.

volume do som. Seu Getúlio me contou que, na época em que cantavam juntos, gostavam era de tocar as músicas sertanejas que estavam em moda no momento, principalmente as canções de Tonico e Tinoco. Infelizmente, não pudemos conversar muito mais do que isso, e não me foi possível retornar a Rolante depois desse evento.



A estátua de Teixeira em Rolante na noite da inauguração, Fev./2008.

A estátua inaugurada na praça central da cidade²²¹ mostrava um Teixeira muito parecido com o retratado no cemitério da Santa Casa de Porto Alegre – pilchado e segurando o violão. A grande diferença entre as estátuas – além da estátua de Rolante estar com um dos pés apoiado em um toco de madeira, uma pose típica do artista em muitas fotografias – é o material. Enquanto a estátua de Porto Alegre é de bronze maciço, o que custou bastante caro à família na época, a de Rolante, obra de um artista local, Valério Voltz, foi confeccionada com uma estrutura interna de isopor e coberta por um material feito de fibra de vidro. A fragilidade da estátua ficava evidente mesmo ao toque, já que balançava levemente no pedestal dependendo da força com que era tocada. Com essa inauguração, são, portanto, três as estátuas de Teixeira no Rio Grande do Sul, todas compartilhando a mesma imagem do gaúcho ao violão.

A cidade de Rolante foi a última em que acompanhei a participação da Fundação em uma ação relacionada a Teixeira porém organizada por algum outro agente. Dois meses antes da ida à Rolante, no entanto, eu também havia participado, também na condição da voluntária, de outras ações da Fundação.

Seguindo uma certa idéia pedagógica de “transmitir” o legado de Teixeira para gerações mais jovens, no final de 2007 a Fundação Teixeira organizou uma “Ação de Natal” em uma escola pública no bairro do Lami, zona sul de Porto Alegre. Foram recolhidos donativos entre colaboradores e patrocinadores da Fundação (como a própria Agafarma) e realizada uma festa de Natal, com lanche, recreacionistas e Papai Noel. Como contrapartida – assim como no Projeto Memória Nacional – a escola transformou Teixeira em tópico de sala-de-aula, criando painéis sobre ele, com fotos, recortes, informações e mesmo discos originais (trazidos pelos próprios alunos).

²²¹ O site da prefeitura de Rolante cita a estátua no topo da lista de atrações e pontos turísticos da cidade. <http://www.ferias.tur.br/informacoes/8051/rolante-rs.html> Último acesso em 12/05/2010.

A Fundação segue fazendo essas ações de Natal anualmente, desde 2007. Depois do Projeto Teixeira Memória Nacional, esse tem sido o seu principal meio de atuação.

O ano de 2009 marcaria o cinquentenário da estréia de Teixeira no mundo fonográfico – uma efeméride que, por si só, poderia ensejar a realização de algo parecido com o Projeto Teixeira Memória Nacional. No entanto, as configurações da Fundação já estavam, neste momento, bastante diferentes. Mudanças ocorreram durante o período que passei em Nova York, quando tive pouco contato com a instituição. Betha Teixeira continuou na presidência até o final de 2009, quando foi substituída por sua irmã Márcia, a atual presidente.

Teixeira Filho continua fazendo shows freqüentes, e por várias partes do Brasil, mas não relacionados às ações da Fundação. Em abril de 2009, o artista lançou o projeto “Teixeira 50 anos de glória”, com um show na cidade de Osório, no Rio Grande do Sul (onde seu pai havia realizado o filme “Tropeiro Velho” na década de 70). Além de um show de lançamento, o projeto incluía o lançamento de um selo comemorativo pelos Correios. De acordo com a sua agenda, Teixeira Filho faz a maioria dos shows em CTGs, festas comemorativas em cidades do interior ou exposições e feiras agropecuárias, em uma média de quatro a seis shows por mês, e principalmente no estado do Rio Grande do Sul. Eventualmente também se apresenta em outros estados, principalmente em Santa Catarina e no Paraná. Em 2009, fez shows na Bahia (um deles promovido pelo Centro Gaúcho da Bahia), e em 2008, na região Norte do país.

Todas estas ações, sejam as da Fundação Teixeira (na condição de herdeiros morais/legais), sejam a de Teixeira Filho e Neto, (na condição de herdeiros artísticos) acabam apontando para a valorização de determinados aspectos e elementos da figura de Teixeira, principalmente aqueles que o aproximam de uma identidade gaúcha. A ênfase nas imagens em que Teixeira aparece pilchado, a inclusão de elementos tradicionalistas nos eventos comemorativos do artista, a seleção de um repertório cuja temática é relacionada com uma identidade gaúcha, a presença de seus herdeiros em eventos-chave do Tradicionalismo – todos esses fatores ajudam a construir um Teixeira profundamente “gaúcho”.

Como se deu essa “passagem”, no entanto? O próprio Teixeira afirmava seu gauchismo como uma identidade pessoal, não artística. Assim, de que forma, na atualidade, é possível que sua figura seja interpretada e adquira sentido, primordialmente, quando relacionada ao que é gaúcho? No próximo – e último capítulo – proponho uma análise de discursos sobre Teixeira surgidos depois de sua

morte, principalmente configurados em programas de televisão. Certamente não se configuram como único eixo explicativo do “engauchamento” pós-morte do artista, mas fornecem pistas para se visualizar como esse processo se desenrolou.

Capítulo 6 – “Engauchando” Teixeira



A piscina da casa da Glória.

“Os relatos historiográficos mais detalhados indicam que em toda a parte muitas formas, práticas e sensibilidades antigas sobreviveram em períodos nos quais o sentido geral das novas tendências já era claro e decisivo. E então o que parece ser a velha ordem, uma sociedade ‘tradicional’, começa a aparecer, a ressurgir, numa profusão desconcertante de datas diversas: na prática como uma idéia, até certo ponto baseada na experiência, que pode ser tomada como padrão para a avaliação das mudanças contemporâneas. A estrutura de sentimentos dentro da qual esta referencia ao passado deve ser entendida, portanto, não é basicamente uma questão de explicação e análise histórica. O que é realmente importante é este tipo específico de reação à mudança, e isto tem causas sociais mais concretas e mais interessantes.”

Raymond Williams - O campo e a cidade, 1989. p.56

Especial Teixeira, 1985 – Nos braços do povo

Teixeira passou boa parte do ano de 1985 adoentado. Um câncer se espalhava rapidamente, e os tratamentos não estavam tendo o resultado esperado. Na noite de seu enterro, 5 de Dezembro de 1985, a RBS TV transmitiu um programa especial, que havia sido produzido pelo jornalista Cunha Júnior ao longo daquele ano, com entrevistas e imagens de Teixeira feitas em Abril e Agosto. O documentário não havia sido finalizado a contento, no entanto. Acabou indo ao ar às pressas, com imagens daquela mesma tarde, da despedida dos fãs no velório e no cemitério.

Neste documentário, Teixeira é retratado de uma forma um tanto diferente da costumeira. Se, ao longo de toda a década de 1970 a imprensa da capital gaúcha havia o tratado ora com desprezo ora com ironia – com algumas poucas exceções – naquele momento, em que milhares de fãs haviam *provado* a importância do artista fazendo longas filas diante de seu caixão e participado do empurra-empurra no Cemitério da Santa Casa no seu enterro, de forma só vista, anteriormente, em Porto Alegre, no início do século, nos funerais de grandes personalidades políticas, mas pela primeira vez para um artista – uma mudança de tom se colocava como extremamente necessária. Este “Especial Teixeira”, portanto, era projetado como uma “homenagem da RBS TV ao maior *ídolo popular* do Rio Grande.”

Assim chamo a fase iniciada com a morte de Teixeira no que diz respeito a sua imagem pública – “Ídolo Popular”. Este capítulo final trata dessa fase – em que, em linhas gerais, o foco passa a ser na sua relação com o “povo”, na sua importância simbólica e artística para este – e da passagem desta fase para o momento atual, que denomino “Ícone Gaúcho”, em que, através da agência da sua família, da mídia, e dos próprios fãs, ganha destaque, dentre todas suas facetas possíveis, seu lado “gaúcho”.

Isso dá lugar a uma reflexão interessante, já que, como fica demonstrado ao longo de sua trajetória e de suas manifestações públicas, em vários momentos nesta tese, o próprio Teixeira não se considerava um “artista gaúcho” em termos de gênero musical, e sim como um “gaúcho de origem”. Trata-se de um novo enquadramento, portanto, um novo viés no qual sua trajetória, sua obra e seu legado são interpretados, e que praticamente torna-se o senso comum atual sobre o artista. A consciência de que essa imagem atual, do Teixeira “Gaúcho Coração do Rio Grande” é também uma construção, fazendo parte de um discurso que emana de

determinados lugares, permite que se interprete esse “engauchamento” como uma espécie de processo de limpeza, re-autenticando e re-construindo concepções sobre o artista e sobre a própria cultura regional gaúcha, eternamente presa no debate da tradição *versus* a modernidade, entre outras polarizações.

Este capítulo é, assim, o clímax da reflexão proposta pela tese, na medida em que todos os capítulos anteriores apresentam diferentes elementos que se colocam nessa discussão. No seu encerramento, em uma espécie de Epílogo, apresento a forma como Teixeira é vivido e interpretado nos dias de hoje por três fãs que o acompanham há várias décadas. Ao colocar em pauta essas diferentes maneiras de se relacionar com o artista, tento abrir as possibilidades de se enxergar Teixeira no presente, por outros vieses além do viés (correntemente) hegemônico.

Filmadas em Abril e Agosto de 1985, as imagens de Teixeira usadas neste primeiro programa mostram um Teixeira reflexivo sobre sua carreira, apegado à família e bastante fragilizado pelo câncer. Nas conversas com o jornalista Cunha Junior, em um bate-papo informal no pátio de sua casa, e durante a entrega do disco de Ouro pelo disco “Quem é você agora?” Teixeira parece deixar de lado o mal-estar com a imprensa causado pela superexposição quando do final da dupla com Mary Terezinha, dois anos antes. É possível que a disposição em falar tenha vindo da própria intuição a respeito da gravidade da sua doença²²².

Teixeira é mostrado em uma cena em um bailão em Gravataí – sua última apresentação ao vivo registrada em vídeo, em Agosto de 85, acompanhado da família. Tem uma aparência bastante frágil e abatida, e a voz trêmula. O câncer não havia sido tornado público para os fãs – que são entrevistados sobre sua música favorita e sobre sua opinião em relação à separação da dupla. Há uma evidente vontade de eternização de uma imagem, como fica claro na sua fala, no bailão em Gravataí, explicando ao público o porquê da presença das câmeras durante o show:

“O canal 12 está aqui filmando... vai ser um comentário guardado agora pra biblioteca do Rio Grande... pro museu do Rio Grande... pra ser passado agora... e um dia quando eu morrer, assim como fizeram com Lupicínio Rodrigues, eles passam e vocês verão a gente ainda vivo na televisão”.

²²² Segundo familiares, Teixeira só veio a saber que estava com câncer pouco tempo antes de falecer. A doença foi diagnosticada em abril. Em agosto, no entanto, já havia feito sessões de quimioterapia em São Paulo.

Provavelmente pela primeira vez em uma entrevista televisiva, Teixeira é deixado à vontade para falar longamente sobre sua vida e sua carreira²²³. Sua trajetória, com a tragédia retratada em *Coração de Luto*, é mais uma vez retomada. Dessa vez, no entanto, a mensagem é direta, sem mediadores – a história de Teixeira sai da boca do próprio, e não de um longo texto cheio de ironias e subtextos, escrito em um encarte da programação cultural de um jornal. Tal história se alterna com as vozes de pessoas do povo, abordadas na rua, a quem é pedida a opinião sobre o artista. Ele é retratado como autêntico, verdadeiro representante da música do RS, um grande cantor, o Rei do Disco, válido como personagem e figura humana, iniciador do movimento tradicionalista no Rio Grande do Sul, lutador, mas também como tendo sua importância cultural já ultrapassada.

Nesse clima reflexivo, Teixeira coloca sua opinião sobre a própria carreira, com uma fala que, novamente, apresenta um tom de “predestinação” à sua visão sobre si:

“Eu acho que não tive momentos tristes quando eu estourei na carreira. Tudo pra mim foi alegre. E tudo pra mim foi surpresa. Agora, uma surpresa que eu aceitei ela com a maior simplicidade, porque parece que eu já adivinhava que isso ia acontecer. Então tem gente que às vezes vem o sucesso, quando ele nunca foi, foi uma pessoa sofrida, como no meu caso, de infância e tal... então enche a cabeça, dinheiro, mulheres, shows, não sei que mais, avião... e eu aceitei tudo com naturalidade”.

É enfatizada sua forte relação com os filhos, da qual o público já estava a par desde que havia sido tornado público o processo reivindicado da guarda dos seus filhos com Mary Terezinha. Ao mesmo tempo, as peculiaridades da vida de artista são reafirmadas, principalmente a forte relação com os fãs, e as dificuldades de se estar sempre longe da família.

“Viver com a família é uma das coisas mais importantes para o artista. Porque o artista, ele vive mais com os fãs, com o trabalho, do que com a família. Por isso eu parabeno a minha mulher e toda mulher sincera do seu artista porque saber ser mulher de artista não é comum, tem que ter muitas qualidades. Porque o artista não se pertence. O artista pertence aos fãs, se pertence às fãs, pertence a tudo que faz parte dele. E ele convive menos com a família e mais com o público. (...) E eu vivo viajando. São 26 anos de carreira que eu vivo mais para o meu público e mais para a minha vida porque a carreira obriga qualquer um artista do

²²³ Um detalhe sobre essa entrevista é que o jornalista Cunha Junior, antes de trabalhar na RBS TV, havia se formado em Medicina e especializado em Psiquiatria. Talvez tenha sido seu próprio conhecimento e experiência nesse campo que tenha facilitado sua abordagem a Teixeira na entrevista, apenas “conduzindo-o” nas suas reflexões, e não perguntando dados fáticos como na imensa maioria das suas entrevistas anteriores.

que para com minha família. Então, o dia que eu estou junto com a minha família é o dia que eu tiro a loto ou a loteria federal de São João”.

A importância dos filhos na carreira é confirmada através das palavras dos próprios. Teixeira Filho fala do “peso” de carregar o nome do pai. Todas as filhas falam da importância do pai na vida delas e na imagem de simplicidade que ele passa para os fãs. Dona Zoraida confirma as palavras de Teixeira sobre a separação da esfera doméstica com a esfera artística – cujas questões eram resolvidas fora do âmbito familiar.

O tema do final da dupla é trazido à tona. Pela primeira vez são editadas as imagens das declarações de Teixeira e Mary Terezinha no programa Jornal do Almoço no ano anterior. Esta primeira edição daria o formato de como o evento seria retratado posteriormente, tal como mencionado no Capítulo 4 – como uma espécie de enfrentamento e troca de acusação entre os dois artistas.

A preocupação com o futuro, com a posteridade, transparece também na sua fala sobre Mary quando indagado por Cunha Junior sobre o papel atual dela em sua vida.

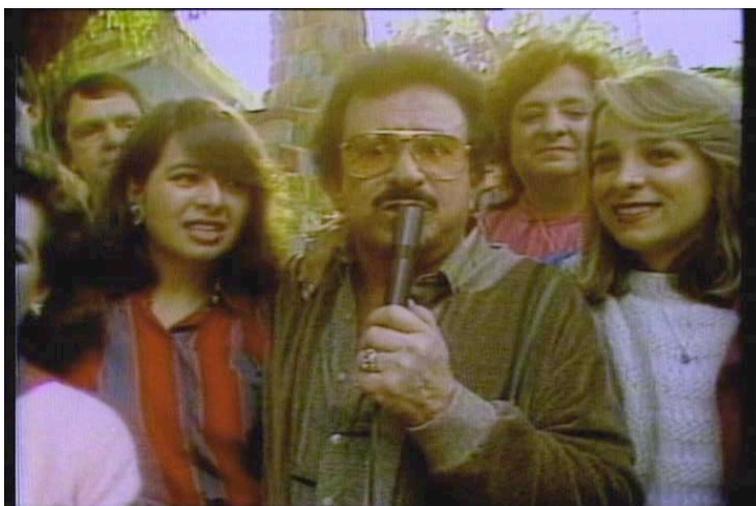
“Eu tô tão bem agora que parece que isso não existiu mais. Uma coisa ruim na minha história que tem que ser rasgada. Senão, quando eu desaparecer, não terei uma história bonita”.

Seria possível reescrever uma história eliminando a figura de Mary depois de 22 anos de dupla? A imagem que é passada é de que o próprio Teixeira acreditava que sim. Cunha Junior descreve o ano de 1985 como uma espécie de “recomeço” para Teixeira – nova *sanfoneira*, um disco de ouro, e a possibilidade de gravar músicas de diversos estilos. Segundo o próprio Teixeira, ele estava pensando em fazer um disco de samba-canção, valsa-canção, toada, modinha²²⁴, ao invés do *seu* estilo (embora esse sempre fosse mais bem-sucedido).

O segmento final, editado naquele mesmo dia, revelava que o programa havia ficado incompleto. Cunha Junior relata a tristeza dos fãs, familiares e da equipe que participou da confecção do especial com a notícia do falecimento do artista. Seguem-se cenas do velório e do enterro, acontecido no mesmo dia de transmissão do especial. O

²²⁴ A inclusão dessa observação demonstra que, de certa forma, o jornalista não tinha familiaridade com a obra de Teixeira como um todo, já que, como mostrado no Capítulo 2, desde o início de sua carreira fonográfica ele se preocupou em gravar diversos estilos em cada disco. Isso indicaria uma associação do jornalista com o senso comum, de que Teixeira só gravaria ritmos gaúchos. Ao mesmo tempo, não há em nenhum momento do programa esse enquadramento de forma explícita.

artista é mostrado no caixão, vestido de branco, rodeado pelos fãs que passam em fila para se despedir. Alguns fãs se detêm e beijam suas mãos. No cemitério, as cenas já retratadas no Capítulo 1 – pessoas empoleiradas em túmulos e capelas, todos tentando ter uma visão do caixão do artista, coberto com diversas bandeiras. Fãs são enquadrados em *close*, chorando copiosamente. Mostram-se os trovadores ao redor do túmulo, rodeados por uma multidão. Na saída do cemitério e no centro da cidade, fãs em lágrimas são entrevistados sobre o que sentem naquele momento – e confessam que é como se tivesse morrido uma pessoa da família. O especial termina com o “clipe” de Tropeiro Velho, do filme “Ela tornou-se freira”, de 1971.



Teixeirinha e as filhas durante a gravação do Especial Teixeira da RBS TV em 1985.

Esse Especial tem duas grandes peculiaridades. A primeira, revelada na primeira fala de Teixeira, é a preocupação com a posteridade. A revelação de Cunha Junior de que o programa estava incompleto tem que ser balançada. Não era a própria intenção que ficasse “incompleto”, com a idéia de interrupção brusca da vida e carreira do artista? As últimas imagens de Teixeira com vida são do mês de Agosto – quase 5 meses antes da sua morte e da transmissão do especial. Com o declínio causado pela doença, é muito improvável que tivesse sido possível continuar fazendo imagens com o artista depois desse encontro²²⁵. É de se questionar então o que significava essa idéia de incomplitude. A intenção de um documento para a posteridade se mostra tanto nas falas de Teixeira, talvez mais disposto a revelar sobre sua trajetória e sentimentos

²²⁵ Neste trecho retirado da ZH de julho de 1985, informações sobre a produção do documentário: “COMPASSO DE ESPERA – Devido ao início das gravações do Documentário Farroupilha, na próxima semana, pela equipe do Núcleo de Especiais do Canal 12, o programa sobre o cantor Teixeira teve suas gravações suspensas até o final de agosto. Um início da produção foi gravado recentemente na casa do cantor, por ocasião do recebimento de seu último Disco de Ouro. Ana Emília Dorneles (atualmente no Jornal do Almoço, nas férias de Márcia Kautiz) fará parte da equipe de produção do programa. Os fãs de Teixeira podem vê-lo neste domingo, numa participação especial no Galpão Crioulo, cantando com Adenir Terezinha, “Quem é você agora?”

que em qualquer outro momento, quanto nos momentos escolhidos na edição para retratar o artista.



Teixeirinha abraçado pelos fãs no bailão em Gravataí onde realizou seu último show gravado em vídeo, em Agosto/1985.

Outro dado extremamente importante – que solidifica enormemente sua imagem pública como “Ídolo Popular” naquele momento – é um desatrelamento do gauchismo. Embora sua imagem em filmes, programas de TV e shows seja mostrada em pilchas, em momento nenhum é reivindicada uma conexão intrínseca ou hegemônica com o Tradicionalismo gaúcho. Bem ao contrário, a multiplicidade das falas de pessoas do povo convidadas a se manifestar a respeito do artista revela múltiplos Teixeirinhas, mostrando os diferentes sentidos que o artista assumia para diferentes pessoas. Nesse momento lhe é dado um sentido de popular que não é atrelado necessariamente a uma questão de classe ou massificação, mas à sua presença forte na paisagem cultural do estado do Rio Grande do Sul.

Um depoimento interessante da época de sua morte, fora do documentário, foi dado pelo seu amigo Antônio Augusto Fagundes, demonstrando que, imediatamente após o fim da carreira do artista esta já passou a ser reavaliada e repensada²²⁶. Antônio Fagundes afirmou em sua fala que todos, no Rio Grande do Sul e Brasil, estavam chocados com sua morte, e que Teixeira havia sido um amigo preciso e mal entendido pelo Tradicionalismo. Ao contrário do que era comumente retratado, Teixeira não pretendia representar em sua obra o homem do campo, e sim o gaúcho do êxodo rural, que havia saído do campo para o subúrbio das grandes cidades.

Esta é uma declaração preciosa a julgar de onde é proferida – justamente por um grande nome do Tradicionalismo, e uma das principais figuras envolvidas com o Tradicionalismo gaúcho a atuar nos meios de comunicação do Rio Grande do Sul²²⁷. Reconhecia dois fatos: o primeiro, de que Teixeira não era talvez tão “autêntico” e

²²⁶ Tal depoimento foi provavelmente veiculado no programa Jornal do Almoço na semana do falecimento de Teixeira, onde Antônio A. Fagundes era um dos comentaristas.

²²⁷ Antônio A. Fagundes reafirmou essas idéias na entrevista que realizei com ele para a pesquisa, como citarei posteriormente.

“puro” quanto o Tradicionalismo queria que ele fosse; o segundo, que na verdade sua associação principal, tanto devido à sua própria trajetória quanto às pessoas para as quais fazia suas músicas e filmes, não era com o campo, mas com aqueles que haviam saído dele e ido tentar fazer a vida na cidade. Apesar de “urbanas”, ou “suburbanas”, essas pessoas – assim como o próprio Teixeira – partilhavam de um imaginário e de uma cultura com raízes rurais e rústicas muito fortes.

O segundo programa especial sobre Teixeira foi ao ar pela RBS TV, com o mesmo intuito de homenagear Teixeira, cerca de um ano depois de sua morte, novamente apresentado pelo jornalista Cunha Junior. Chamado “Teixeira, o Cantador do Rio Grande”²²⁸, este programa partilha várias características com o especial montado quando de seu falecimento. A principal dela, que se reflete a partir do título, é, novamente, uma não-ênfase no gauchismo como característica primordial de Teixeira. No entanto, ao contrário do documentário do ano anterior, não é o povo o principal dono da voz ao falar sobre Teixeira, e sim pessoas próximas a ele, membros da família ou companheiros da vida profissional – portadores de legitimidade para tratar sobre o artista.

Estes depoimentos são entremeados pela fala do próprio Teixeira, retirada da conversa com Cunha Junior no pátio de sua casa, gravada no ano anterior. O foco é a sua trajetória artística. Assim, não há a mesma linearidade do programa anterior em relação a apresentação de sua infância e sua vida antes da fama. Trata-se mais de um mosaico de diversas facetas de um artista consolidado e uma espécie de tributo a suas conquistas.

Há uma ênfase na importância de sua relação com os fãs e com o público em geral. Entre os entrevistados, Person Fontes, cuja agência de publicidade era responsável pelos contratos dos programas de rádio de Teixeira; Itacyr Rossi, produtor do filme “Motorista Sem Limites”; Pereira Dias, diretor de vários de seus filmes; um antigo companheiro de Teixeira no DAER, Janguinha; o gaitero Ademar Silva, que o acompanhava no início da carreira; Francisco Araújo, radialista de Pelotas; Vânia Elizabeth, atriz dos filmes de Teixeira; Geraldo Zaniratti, distribuidor de material cinematográfico em Porto Alegre; duas primas, Adyles Teixeira Lima e Dilina Teixeira Dornelles; sua viúva, Zoraida; a mãe de seus filhos Vitor e Líria, Ezi Pereira; e sua filha Sirley, que só veio a conhecê-lo na adolescência.

Há, portanto, um grande número de pessoas dando seu relato, retratando vários lados de Teixeira – sua importância no rádio, seu papel de “catalisador das

²²⁸ Infelizmente só pude assistir a esse documentário uma única vez no acervo de vídeo da RBS TV. Assim, foi impossível a transcrição das falas de cada entrevistado.

massas”, seu carisma, seu “toque de Midas” em tudo o que realizava, seu talento precoce (relembrado pela prima, ao contar que ele lhe cantava versos acompanhando-a ao armazém), o fato de que ele interpretava a si mesmo nos filmes, e que foi injustiçado por não ser chamado a participar de festivais de cinema. Privilegia-se uma visão de conjunto da obra fílmica e musical de Teixeira. Essa visão não tem um caráter avaliativo, no entanto – trata-se muito mais de uma espécie de tributo/homenagem, em que é enfatizada a importância de suas conquistas.

Da mesma forma como no programa do ano anterior, sua família é alvo de grande atenção, e é revelado ao grande público o fato de que ele teve filhos de outros relacionamentos, como a própria Sirley. Mary Terezinha é retratada como sua “companheira artística”, e novamente são mostradas as cenas editadas da ex-dupla no programa *Jornal do Almoço*.

O especial encerra, como no anterior, com o foco na relação dos fãs, abraçando-o no seu show no bailão em Gravataí, chorando e aplaudindo durante seu enterro. Ao contrário do anterior, no entanto, dessa vez os fãs não tem voz. Ao eleger certas pessoas para falar de Teixeira, este ponto de vista tira um pouco da legitimidade dos fãs em dizer o que, afinal, ele é e representa. É também neste documentário que se encontra uma das declarações mais contundentes de Teixeira sobre a maneira como enxergava a carreira e a própria profissão. Ao se declarar “escravo” do público (o que é repetido de inúmeras formas em outras declarações, como “onde o público pediu para eu estar eu fui”, ou “fiz cinema porque o público pediu”) Teixeira constrói sua imagem como dotado de uma agência limitada – seriam, em verdade, seus fãs os detentores do poder sobre suas ações:

“Ser artista é uma cachaça. O artista só se aposenta quando morre. ... Tornamo-se escravos da profissão. Escravos do rádio, da televisão, do show, e principalmente do público. Mas esta é a escravidão mais gostosa pra mim que sou artista. Que coisa linda é ser artista. Eu te agradeço, meu Deus. Muito obrigado”.

Quase três anos depois deste documentário ocorreu pela primeira vez uma iniciativa de debate acadêmico com a proposta explícita de “resgatar” a obra de Teixeira. Durante a chamada “Semana Farroupilha” do ano de 1989, a Cinemateca da Casa de Cultura de Porto Alegre se dedicou a exibir 5 filmes do artista. O evento foi encerrado com um debate na Discoteca Natho Heim, com a participação do historiador Luiz Roberto Lopez; de Edison Acri, que havia trabalhado na produção de *Coração de Luto*; Roque Vianna, que havia atuado em alguns filmes de Teixeira; e Betha

(Elizabeth) Teixeira, filha do artista²²⁹. Embora contasse com o testemunho de pessoas que conviveram ou trabalharam com Teixeira, o “Painel” propunha uma reflexão sobre a obra do artista, tal como foi afirmado no seu começo por Luiz Roberto Lopez. Essa reflexão tinha a necessidade, naquele momento, de ser “isenta”, já que o artista instigava sentimentos contraditórios – era amado cegamente por uns, execrado por outros.

Lopez – “Ou Teixeira – vamos usar o termo certo: tem sido virtualmente execrado – por uma faixa intelectual, a nível de crítica de cinema. (...) Ou por outro lado uma exaltação pura e simples de um povo que muito se identificava com Teixeira, e as filas do cinema Vitória eram quilométricas, e ponto final. (...) Todo produto cultural é um produto social. E todo produto social é passível de posicionamento, de comentários. Mas todos posicionamentos precisam de fundamentação. Reparem, é muito fácil assim falar de Teixeira – e o pessoal começa a rir, ah, o Teixeira. (...) é um produto cultural, em nenhum momento eu posso ver a questão Teixeira como descartável. Há um dado social nisso aí. Por que ele foi tão preferido ao longo do tempo? Por que ele se tornou tão popular? (...) Então, qual é o significado dessa extrema popularidade que Teixeira teve? O que explica isso? Do ponto de vista social, do ponto de vista político, do ponto de vista cultural. Acho que a pergunta é resgatar o Teixeira enquanto elemento de debate na nossa sociedade. Vamos tentar superar a paixão e a repulsa sem reflexão que, são duas atitudes acrílicas, que não cabem. E vamos tentar trazer o Teixeira pro nível do debate crítico, porque não se esqueçam, ele faz parte da história da produção cultural do Rio Grande do Sul”.

É bastante importante a demonstração dessa proposta de debate crítico, já que sugeria a percepção da necessidade de se colocar Teixeira em um outro patamar, diferente do que ele se encontrava até então. Demonstra o surgimento de um Teixeira “bom para pensar”. Se o mistério sobre sua enorme popularidade e o apelo de suas canções existiu desde o início de sua carreira – como foi discutido nos capítulos 2 e 4, com as repetições de tentativas psicanalíticas e mesmo sociológicas de explicá-lo e compreendê-lo – pela primeira vez isso é colocado em prática na forma de um debate público.

Os depoimentos de Edison Acri e Roque Vianna se colocam num mesmo sentido de valorizar a empreitada cinematográfica de Teixeira, não só pela sua importância pioneira na produção local, como pelo fato de ter aberto um mercado antes inexistente para atores e técnicos de cinema. Roque reconhece que, nos filmes há muito que criticar. No entanto, aponta que haveria muita coisa a criticar antes disso, dando as novelas de televisão como exemplo.

²²⁹ A gravação do debate estava entre a documentação que foi organizada no porão da casa da Glória.

É o próprio Edison quem inicia um viés importante do debate, classificando regionalismo, nativismo e Tradicionalismo como meros “rótulos”, “ismos”, nos quais Teixeira não precisava necessariamente se encaixar. É mencionado por outra participante do debate, Helena²³⁰, que, por um tempo, ele também foi colocado na categoria de folclorista, mas que havia um depoimento dele próprio negando essa rotulação, e dizendo-se um “pingo d’água da vertente de poetas do Rio Grande do Sul”. A questão da possibilidade de classificá-lo como pertencendo a um gênero ou outro passa a permear o debate. Betha ressalta as maneiras como seu pai havia ultrapassado o regional na suas músicas e filmes.

“E eu acredito que inclusive em muitas músicas ele ultrapassou esse regional: ele também compunha serestas, ele compunha tangos, samba-canção, que falava da mulher, da relação homem mulher, ou um caso isolado, da mulher em si, e falava com uma propriedade tão grande que, ouvindo as músicas parecia uma pessoa totalmente diferente da outra. Ele cantando um xote ou uma rancheira que ele mesmo compunha, ou cantando uma seresta, um samba-canção, ele parecia ser um outro artista”.

Betha salienta o fato de que ele havia feito canções tratando também dos nordestinos, da realidade nordestina, assim como feito homenagens a outras regiões e cidade do Brasil. O foco de Teixeira não estava somente no Rio Grande do Sul, portanto.

Lopez passa a discorrer sobre a “mitologia” do gaúcho, que estava sendo revista pela historiografia daquele período. Ao invés do peão heróico e errante, ele coloca a descoberta da realidade do peão como explorado e com uma vida muito precária, fruto da relação de exploração que também se dava através do modelo econômico existente no estado. Ele indaga sobre a possibilidade de Teixeira ser uma espécie de revalorização moderna, relacionada com o consumo urbano, e mesmo internacional, daquela velha mitologia do gaúcho que se faz sempre tão presente no Rio Grande do Sul. Este é outro ponto fundamental do debate. Em primeiro lugar, demonstra que a associação de Teixeira com o gauchismo não era dada e automática. Ele é, ao contrário, questionado enquanto nova versão, *urbana*, de uma mitologia secular. Sua associação ao urbano, descolada de uma identidade-padrão gaúcha, é mencionada novamente no prosseguimento do debate.

Betha afirma que só veio a conhecer determinados aspectos da cultura gaúcha graças às histórias e às próprias canções do pai, que chamava as filhas, de brincadeira, de “grossas da cidade”, por desconhecerem aspectos da vida rural que ele conhecia.

²³⁰ Não foi possível descobrir o nome completo da participante do debate.

Ela aponta para fato de que nos próprios filmes dele, aspectos históricos e culturais eram mostrados, como a relação entre estancieiros e peões. Margareth, sua irmã, faz um adendo para dizer que a experiência de vida de Teixeira anterior à carreira artística, como um empregado sazonal de lavouras ou peão de estância, lhe dava vivência para compreender e transmitir em sua obra essa situação.

O prosseguimento do debate trata da posição do Brasil, e dentro dele, do Rio Grande do Sul, como espécies de “periferias culturais”, lugares aculturados, sem memória, dominados culturalmente não só em relação ao resto do mundo como ao próprio “centro” do Brasil. É um discurso pessimista que lamentava o estado das coisas naquele momento. Liane, produtora musical e convidada do painel²³¹, colocava as coisas nos seguintes termos.

“Então dentro do que foi proposto, dessa ‘Revisão’ do trabalho de Teixeira, essa análise fria, sem a paixão que o Lopez comentou e também sem aquele ‘horror’ ao trabalho que muita gente tem, eu acho que a coisa toda é de uma importância muito vital a partir do momento que, que nós aqui no sul vivemos uma situação muito peculiar, aliás, o Brasil inteiro vive uma situação muito peculiar, em função de uma série de coisas, que seria impossível da gente debater agora, nós somos um país aculturado. Nós importamos cultura. E não por falta de talento nem por falta de condições, porque tem horrores de pessoas fazendo coisas da melhor qualidade. (...) E quando eu digo que vivemos num país aculturado, que importa cultura, eu vou mais além. Nós vivemos num estado que é pior ainda, porque além de importar cultura de fora do país ainda importa cultura do eixo Rio-São Paulo. Então tudo o que funciona, aqui no Sul, funciona com aval do eixo Rio-São Paulo”.

Teixeirinha havia funcionado sem esse aval, e, por esta perspectiva, este era justamente seu grande mérito. O fato de que ele havia dado certo como artista sendo do Rio Grande do Sul talvez apontava prováveis caminhos para a produção artística local. No entanto, havia uma “zona de desconforto” no debate, mencionada pela painelistas, e que é retomada por uma pergunta da platéia depois – a questão da qualidade do trabalho de Teixeira. Ao mesmo tempo, é apresentada uma representação importante a respeito do artista, que circula até os dias de hoje – que Teixeira teria lotado o Madison Square Garden em Nova York:

“Quando a gente se propõe se a fazer esse trabalho, a resgatar o Teixeira, sem propriamente resgatar o trabalho dele, sem entrar no mérito da questão, né, do que tinha bom, no que tinha ruim, no que tinha de acertos no filme, no que tinha de defeitos, sem falar nas questões técnicas do trabalho dele, principalmente tentar colocar um pouco pra vocês que é muito importante a gente simplesmente parar e tentar racionalizar mais o que é a produção cultural, pra tentar também conseguir perceber o que nós temos de valor e que caminhos nós temos

²³¹ Não foi possível descobrir o nome completo da participante do debate.

que tomar pra dar seguimento a esse tipo de produção. (...) Teixeira é um cara que lotou o Madison Square Garden. Quer dizer, vocês tem alguma explicação pra isso? Chega o Frank Sinatra e lota o Madison Square Garden. O único cara no mundo que conseguiu repetir a façanha do Frank Sinatra foi o Teixeira. Quer dizer, alguma coisa existe, não é a toa que isso acontece. Sabe? A gente precisa tomar conhecimento disso. A gente precisa saber que há mais um milhão de Teixeirinhas vivendo atualmente e ninguém tá prestando atenção”.

Faz parte do próprio mito sobre a trajetória de sucesso do artista essa “façanha” do Madison Square Garden²³². O fato de que tal história podia ser contada em um evento de pretensão acadêmica – provocando reflexões nos participantes, que acabam comparando com a apresentação de Carlos Gomes de “O Guarani” no Teatro Scala de Milão – reforça a imagem mítica de um “Teixeirinha sem limites”. A fala da produtora encerra com a afirmação de que tudo que estava sendo feito em termos de cinema no Rio Grande do Sul era devido ao pioneirismo de Teixeira, mesmo que os próprios produtores se identificassem contra isso²³³. E afirma que a temática dos produtores atuais até poderia ser renovada, mas em termos de estrutura, era um cinema tão defeituoso quanto o cinema que Teixeira fazia.

Lopez retoma a questão da estrutura para reafirmar a condição periférica do Rio Grande do Sul, um “fim-do-mundo”, e que o fato de Teixeira ter conseguido sair desse fim-de-mundo para ser conhecido internacionalmente era algo que devia fomentar a reflexão a respeito do que era possível de ser realizado a nível local.

“Todas as dificuldades pra reconhecer a produção musical, cinematográfica, cultura gaúcha... eu acho que tá sempre em conexão com a questão da infra-estrutura. Quer dizer, nós sempre fomos um estado economicamente periférico. Quer dizer, a nossa relação é sempre com Rio, São Paulo. Lá é o centro. O Brasil já é periferia. O Rio Grande do Sul sempre foi periferia da periferia. Isso significa toda uma dificuldade pra reconhecer não só o que se fez, o que se pode fazer. (...) A questão da periferia domina até a reflexão que se pode fazer sobre os filmes de Teixeira. E claro, de repente o cara fica pensando muito, como é que um Teixeira saído daquilo que seria o fim do mundo, o Rio Grande do Sul, conseguiu se projetar no Madison Square Garden e fazer nome em vários lugares do mundo? Ser conhecido em vários lugares do mundo? Como de fato se tornou. Quando o cara faz essas reflexões, também

²³² Nunca foi possível encontrar qualquer documento que confirmasse a história, fosse em relação ao Madison Square Garden, fosse em relação ao Carnegie Hall (presente em outras versões da “lenda”), ambos locais de show de imenso prestígio em Nova York, onde se acredita que Teixeira teria tocado. O artista fez, sim, uma série de shows nos Estados Unidos e depois no Canadá. No entanto, conforme os documentos disponíveis e o depoimento de Mary Terezinha, tais shows foram, principalmente, em localidades com grande concentração das colônias de imigrantes brasileiros e portugueses – que é mencionado por Margareth no prosseguimento do debate. É interessante que novamente voltam as comparações de Teixeira com Frank Sinatra, que já apareciam em textos anteriores, como tratado no capítulo 4. A título de curiosidade, segundo Araújo (2002), o único artista brasileiro que conseguiu documentadamente lotar o Carnegie Hall foi o cantor Nelson Ned, nos anos 1970.

²³³ Ela se refere, justamente, aos nomes que pesquisei para minha dissertação de mestrado: Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, Carlos Gerbase, e etc. (REIS, 2005).

reflexiona, por tabela, sobre as próprias limitações nossas enquanto espaço”.

No contexto de hoje, duas décadas depois deste debate, de ascensão política e econômica do Brasil no cenário mundial, e de valorização extrema do papel do Rio Grande do Sul como um dos estados de maior poder econômico e qualidade de vida do país, tais comentários geram até um pequeno estranhamento. O fato do que era considerado em 1989 como “fim do mundo” não ser mais visto pelas mesmas lentes nos dias de hoje – bem ao contrário, já que é possível até encontrar inúmeras demonstrações e exemplos de ufanismo regional e nacional, motivados pelo crescimento constante da importância do Brasil – pode funcionar como um macro contexto capaz de influenciar a percepção e o discurso sobre personagens deste lugar? As respostas não estão no debate, mas a indagação permanece ao longo desse capítulo.

Após esta fala de Luiz Lopez, um membro da platéia, que não se identifica, questiona o porquê de não se entrar no mérito do valor da produção cultural de Teixeira, afirmando que parecia que, até o momento, os painelistas pareciam ter tido medo de entrar na questão, ficando somente no entorno dela. Tanto Edson Acri quanto Helena afirmam a validade da obra, por conta do que ela revela do panorama social e histórico, e do potencial de comunicação com o povo. Helena o coloca como precursor da música urbana. Lopez tenta reformular a pergunta que é feita pelo membro da platéia.

“Lopez – A tua pergunta percorreu um trajeto até aqui a frente, e se nesse trajeto a tua pergunta pudesse ser visível, poderia se ver no ar questões como a seguinte: Teixeira foi simplesmente um instrumento de alienação, com uma produção musical esteticamente pobre, para um gosto vulgar e comum? Tu tá querendo colocar uma questão desse tipo ou eu to enganado?

Espectador – É, nesse sentido, juntamente de avaliar, eu quero saber o seguinte. Porque o fato de ser uma realidade... a questão é eu pegar a música, os discos, os filmes, e discutir então a validade desse trabalho...

Lopez – Vamos pegar um exemplo claro então. A maneira como é tratada a mulher nos filmes do Teixeira, ou na música de Teixeira. (...) É uma forma que, digamos assim, significa progresso na visão de ver a mulher, ou ao contrário, apenas restaura valores machistas no enfoque da mulher? Compreende? É o que eu queria que tu falasse antes a questão da mulher. Quer dizer, que tipo de visão traz o Teixeira? Não trará os limites do próprio contexto em que se dá a produção dele? São questões que eu coloco, não to afirmando nada. Eu desconfio que é uma das primeiras vezes que está se trazendo Teixeira para um debate aberto”.

Sim, era uma das primeiras vezes que se debatia Teixeira de forma aberta. Ao mesmo tempo, sua morte era um evento bastante recente. Não se havia cristalizado nenhuma visão sobre o artista e nenhuma tentativa de análise de sua obra que levasse

em consideração campos temáticos – como o próprio painelista apontou acerca da questão da mulher. Como se pode perceber pela fala seguinte de Betha, a imagem de Teixeirainha oscilava entre o gauchismo/grosso e o urbano/sofisticado.

Betha, (que acabou se tornando uma das idealizadoras do Projeto Teixeirainha Memória Nacional descrito no capítulo anterior e que, como vimos agiu muito fortemente no sentido de solidificar os laços de Teixeirainha com o gauchismo em anos recentes) parecia, naquele momento, ter uma percepção diferente a respeito da obra e da imagem do próprio pai-artista. Há a revelação, assim, da importância da faceta urbana, “não-grossa”, de Teixeirainha, que se revelava no próprio fato dele ter fãs que não se restringiam a determinadas classes sociais. Ela afirma:

“Porque as pessoas geralmente costumam vê-lo com o rótulo regionalista, né? E eu coloquei um outro lado dele de artista que *eu* me parei para observar. Então pra mim, que ficava muito difícil separar o artista do pai, eu na hora de fazer a minha crítica do trabalho dele... pra mim ele parecia uma pessoa diferente, pela capacidade de mudança e de saber chegar no ouvido. Porque existe um detalhe que a maioria das pessoas não conhecem. Acham que quem ouve Teixeirainha é só o pobre, o assalariado, e a pessoa do interior. E não é bem assim. Tem muito profissional liberal que tem vergonha de dizer que gosta da música do Teixeirainha. *Principalmente do lado gauchesco dele*. Nem tanto *esse outro lado urbano* que ele também sabia colocar. Isso é um dado que muitas pessoas não conhecem. Então, quando eu me dei conta disso, que as pessoas iam na nossa casa, pra buscar autógrafo, pra buscar ter um contato pessoal com ele, etc., enquanto artista, e não só como amigo, eu comecei a pensar. Peraí um pouquinho, então meu pai não é só aquele grosso que falam... eu quero ver, onde ele tá chegando também? Então eu fui ouvir o lado urbano dele... E pra mim daí já ele pareceu uma pessoa diferente. Mas o diferente pra mim é a capacidade de diversificação que ele tinha”. (Grifos meus).

A manifestação seguinte da platéia dá lugar a um debate onde entram todos os elementos mencionados anteriormente. Uma espectadora, não-identificada, afirma ser este o segundo evento que participava a respeito de Teixeirainha. O primeiro havia sido o funeral do artista, no Estádio Olímpico. Isso dá origem a uma discussão entre ela e Luiz Roberto Lopez, a respeito de para quem a obra do artista se dirigiria – quem seria o seu público. Transcrevo parte do diálogo aqui porque ele menciona vários elementos fundamentais na própria questão de pensar Teixeirainha na atualidade, entre eles, a questão das imagens que são construídas e o papel do conhecimento acadêmico.

“Espectadora - Eu acho que não se reduz a uma questão de realidade, de consciência. Teixeirainha é algo que suplanta tudo isso. Que não podemos explicar pelas vias da academia. A emoção do povo, assistindo os funerais... Não com choro, uma coisa que me surpreendeu, assim, enormemente... que não havia um clima de tristeza naqueles funerais...

Mas um clima de grande festejo... me deu certeza naquele momento que ele é eterno. Ele é a memória... Eu acho que ele transcende nos filmes qualquer registros, ele é a memória do povo. E o povo que traz na memória toda essa história do Rio Grande do Sul. Que os nossos frios registros da academia não conseguem resgatar. ... Eu também sou da academia e eu reflito sobre isso que fizemos, sobre a suposta realidade que tentamos resgatar. Que é o que nos convém.

Lopez – Na medida que os registros nos convém é porque eles devem convir também à transformação da sociedade. Quando se fala por exemplo que Teixeira é Teixeira e Roberto Carlos é Roberto Carlos, isso aí me lembra um trabalho de marketing que é feito em cima disso aí.

Espectadora – Eu acredito que não, porque, acho que a filha podia talvez nos apoiar aqui desdizendo essa questão do marketing-

Betha – Não, isso não existia. Isso não existiu.

Espectadora – Na medida em que a crítica sempre foi contra ele, não podemos dizer que houve um trabalho de marketing.

Lopez – Não, tá certo, mas tu vai ver... que existem filmes, que existem discos com uma vendagem extraordinária, isso tudo é uma imagem que foi criada muito forte pra ele em cima dele, sobretudo o que tu disseste, “ele falava valores do povo.”

Espectadora – Ele era povo.

Lopez - Ao me trazer a palavra povo... tu repara como essa discussão poderia ser prolongada, se eu perguntasse pra ti o que é povo.

Espectadora - Ninguém sabe o que é. Nem sabemos o que é classe, que é bem mais estreito.

Lopez – Classe é um artifício conceitual, na medida que a gente tem uma metodologia, a chega a uma conclusão sobre o que é classe. E vai descobrir que povo é uma categoria abstrata na qual se encontram classes sociais. Dentro do conceito de classes sociais tu vai ver o que significa, por exemplo, a produção de Teixeira. Para que classe social ela tá falando? É para benefício de que classe social ela tá falando?

Espectadora – Inclusive da nossa que estamos hoje discutindo aqui.

Lopez – Ele falou pra benefício da nossa classe social?

Espectadora - Nós estamos discutindo, aumentando os registros da academia em torno dele.

Lopez – O que nós estamos é trazendo o Teixeira como elemento de discussão, isso sim.(...) O fato do povo gostar de Roberto Carlos não está me dizendo que Roberto Carlos tem valor artístico, está apenas me dizendo o quanto de manipulação existe nisso, em termos de sentimentos de uma certa classe social, ou necessidades ou carências de uma certa classe social, que estão se manifestando no fato de valorizarem esse indivíduo, no caso o Roberto Carlos”.

Há inúmeras questões nessa intervenção. A mais importante dela, proposta pela espectadora do debate, propõe a idéia de que cabe, afinal, ao povo, a palavra final sobre o valor ou não de um ídolo popular como Teixeira, e que esta relação se daria de uma forma incompreensível para a academia, que trata essas questões com “frieza”. A discussão a respeito dos conceitos de classe e povo, ao mesmo tempo que revela o viés marxista do debatedor (já perceptível nas suas falas anteriores, principalmente

quando trata da falta de consciência de classe dos peões devido à sua dispersão e à sazonalidade de seu trabalho), abre a possibilidade que existam outras leituras/imagens e discursos sobre o artista, partindo daqueles para os quais ele se dirigia.

Lopez nega que o mero fato do povo dar valor constitua valor de fato – ao contrário, soma isso à questão da alienação, do poder do marketing, e das carências afetivas do públicos – argumentos que já vinham sendo utilizados há quase três décadas para tratar de Teixeira. A eles somam-se a questão da “grossura”, colocada por outro membro da platéia como uma percepção de um novo público, para o qual Teixeira já não fazia mais tanto sentido.

“Por que as pessoas hoje não querem Teixeira, digamos assim, essa outra classe de manifestações, que não adianta, tem toda a música gaúcha? Ainda tem o público fiel de Teixeira, que tem memória de Teixeira, mas temos outros contextos culturais, outras pessoas que demandam uma nova necessidade cultural e Teixeira é chamado em certos momentos de grosso, de música de grosso. Mas aí é uma questão, que é muito difícil, de nós utilizarmos categorias muito grandes, quer dizer, de dizer que as pessoas realmente, “Eu, grosso, não!” Quer dizer, pra outras pessoas, como os caras dos festivais, aí já é outra discussão, que não é... essa música de Teixeira, não só Teixeira, mas Gil do Amador, os próprios Bertussi, José Mendes com o Pára Pedro, e assim por diante, todo isso... não podemos passar... seja com uma empilhadora, ou com um rolo compressor, que nós vamos reduzir a pó”. (Espectador).

Lopez concorda com o fato de que não se pode passar um rolo compressor sobre todas aquelas figuras. Sua justificativa para tanto era de que nenhum produto cultural é inofensivo, e sim produto de relações de classe, podendo revelar várias coisas sobre estas. Não refletir sobre Teixeira e sobre as carências sociais que o produziram seria ignorar uma faceta importante do próprio contexto social. “Como é que vamos mudar uma sociedade sem refletir sobre ela?” – ele questiona.

A fita encerra nesse momento. O debate parece ter continuado, e é uma pena que não tenha sido registrado na totalidade, já que revela de forma primorosa a maneira como Teixeira estava sendo visto e pensado naquele momento.

Deste debate em 1989 pula-se para 1995, ano que marca a primeira década de falecimento do artista. Neste intervalo, entre 89 e 95, Teixeira não foi totalmente esquecido pela televisão. Ocasionalmente, ele era lembrado em reportagens pequenas, de alguns minutos, revelando os principais fatos de sua trajetória: o sucesso com Coração de Luto, a popularidade nacional e internacional, a dupla com Mary Terezinha e a separação da dupla, o falecimento e as manifestações populares. Não foi possível descobrir em que programa tais reportagens foram veiculadas, já que, no arquivo, estão em seu formato bruto. Em 1995, em um programa chamado Memória JA

(Jornal do Almoço) são mostradas, com destaque, as cenas da “discussão” de Teixeira e Mary, editadas, de mais de 12 anos antes.

Nos poucos minutos de imagens produzidas nos anos 90 nos acervos da RBS, é dado destaque a uma cena em que pessoas cantam ao redor do túmulo de Teixeira no Cemitério da Santa Casa em uma missa campal realizada pela ocasião dos 10 anos de morte. A família se faz presente na homenagem, que também consiste em uma exposição na Casa de Cultura Mário Quintana com uma espécie de relicário de Teixeira – seu violão, fotos, roupas – segundo Betha Teixeira, promovida pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, que montou a exposição. A família apenas cedeu o material para a realização.



Exposição comemorativa aos 10 anos de falecimento de Teixeira, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, Dezembro de 1995.

Já é um dado importante o fato de que a exposição foi promovida pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Mas neste mesmo ano, 1995, localizo mais uma primeira guinada em direção a um “(re)engauchamento” de Teixeira. Dois anos antes, em 1993, a música “Querência Amada” havia sido regravada pela dupla gauchesca Osvaldir e Carlos Magrão, no seu CD “Velha Gaita”, da gravadora

Chantecler²³⁴. A regravação tornou-se um imenso sucesso de vendas, a ponto da canção ser apropriada pela torcida do Grêmio de Foot-Ball Porto-Alegrense nos seus jogos na campanha da Taça Libertadores da América, vencida pelo time naquele ano²³⁵. Desde então a canção se tornou intimamente ligada ao clube, presente inclusive em apropriações bastante atuais, como vídeos feitos por torcedores e postados no Youtube.

Desde esse momento, é possível perceber uma progressiva onipresença da canção, talvez uma das mais gaúcho-ufanistas de Teixeira, a ponto dela se tornar sua canção mais conhecida pelas gerações atuais (muito mais do que “Coração de Luto”), e a primeira, do artista, a ser lembrada em manifestações públicas. Trato mais dos desdobramentos disso a seguir.

Uma iniciativa fora da esfera da mídia – mas também bastante relevante, já que iniciada na Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul – teve lugar em 1997, quando foi instituído o “Prêmio Vitor Mateus Teixeira”²³⁶, a ser conferido anualmente para uma série de produções e artistas ligados à produção musical no Rio Grande do Sul: melhor cantor, compositor, instrumentista, arranjador, produtor musical, capa de disco, veículo de divulgação de artista gaúcho, grupo de show, grupo de baile, bandinha típica alemã, conjunto ou intérprete de música teuto-rio-grandense e ítalo-rio-grandense, que tenha se destacado na divulgação da música regionalista, nativista e de projeção urbana no Estado. Segundo o texto da Resolução 2708, o prêmio objetiva:

- I - reconhecer e valorizar o trabalho dos artistas e veículos de comunicação que enaltecem a música gaúcha;
- II - incentivar ações que divulguem a música e o artista gaúcho;

²³⁴ No seu CD seguinte, de 1994, a dupla regrava a canção “O Colono”. No próximo, de 1997, incluiu novamente Querência Amada. No de 1998, “Mocinho Aventureiro”, no de 1999, “Gaúcho de Passo Fundo”, e em 2002, “Espero ser feliz” e “Passo Fundo do Coração”. A última canção de Teixeira gravada por eles foi “Gaúcho Amigo”, em 2003. São os artistas atuais que mais regravaram – com sucesso – a obra de Teixeira.

²³⁵ Os relatos sobre o porquê da apropriação da canção pela torcida tem inúmeras versões. Uma delas afirma que foi o comentarista televisivo Paulo Sant’Anna – gremista fanático, e fã de Teixeira (ao ponto de apoiá-lo publicamente quando da separação da dupla com Mary) – teria cantado a música ao vivo na televisão para celebrar uma vitória do time na Libertadores. Logo em seguida, um jogador do Grêmio também havia afirmado ser essa sua música favorita. A RBS passou a editar os gols da rodada do time com a música ao fundo, e em seguida a torcida passou a cantá-la no estádio. Assim, embora a regravação tenha sido feita antes destes eventos, não é possível saber os exatos motivos da apropriação. Cumprindo sua oposição/complementariedade com o time rival, a torcida do Internacional fez apropriações da canção Tordilho Negro quando da vitória do Mundial em 2007, que circularam na Internet. Nessa apropriação, no entanto, a melodia e estrutura da canção Tordilho Negro serviam de base para a narração da conquista do clube, em uma espécie de paródia. Gilda, a cantora argentina da qual tratei no Capítulo 1, também é reverenciada pela torcida do Boca Juniors, time pelo qual torcia, que se apropria de algumas de suas canções como “gritos de guerra”.

²³⁶ Para o texto completo da Resolução 2708/97 – http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTO&Hid_TodasNormas=8034&hTexto=&Hid_IDNorma=8034 Último acesso em 15/05/2010.

III - firmar compromisso da Assembléia Legislativa de valorizar as pessoas que fazem a música do Rio Grande do Sul.

Pela proposta que apresenta, o Prêmio Vitor Mateus Teixeira não é um prêmio de natureza “tradicionalista” ou “gauchesca”. Justamente ao contrário: o termo gaúcho parece significar o gentílico do Estado do Rio Grande do Sul, e não o estilo ou a cultura de mesmo nome. O fato de homenagear e consagrar, explicitamente, bandas relacionadas a grupos imigrantes (imagino que seja o único prêmio “oficial” do Estado a ser oferecido para estes estilos musicais – fiquei extremamente surpresa quando do meu trabalho de campo, na 3ª Edição do prêmio, no final de 2006, com a presença das bandinhas e dos conjuntos italianos) abre as possibilidades de interpretação sobre o que é considerada música “gaúcha” e de certo modo, demonstra que Teixeira, de certa forma, também se comunicava para estes grupos, por mais etnicamente segmentados que estivessem nas colônias do estado²³⁷.

Além de colocar em visibilidade estes estilos musicais de identificação étnica, o Prêmio também se propõe a consagrar artistas de vários gêneros musicais diferentes: regionalista, nativista, ou mesmo urbano. Interpreto esta abertura para a diversidade musical – associada à figura de Teixeira – como relacionada ainda a sua fase de “Ídolo Popular”, na qual sua imagem é celebrada como artista do “povo”, e não só dos “gaúchos”.

Um gaúcho que marcou o século XX

Em 1999, a RBS iniciou uma campanha para a eleição popular dos “20 Gaúchos que Marcaram o Século XX”. Urnas foram espalhadas pelo estado e durante sete semanas, as pessoas puderam votar nos seus favoritos, de uma lista de 45 nomes indicados pelos historiadores Luiz Roberto Lopez (o mesmo participante do debate sobre Teixeira 10 anos antes), Luiza Kliemann e Moacyr Flores, e pelo jornalista Carlos Urbim. Os votantes podiam votar nestes 45 escolhidos ou, nas cédulas, encartadas no jornal Zero

²³⁷ Conforme mencionado no Capítulo 3, era bastante expressiva a presença de sobrenomes italianos e alemães entre os fãs que escreviam para Teixeira, sendo algumas cartas fortemente marcadas pelo “sotaque” - mesmo que por escrito – destes grupos. Além disso, conforme afirma Oliven (2006) a identidade gaúcha acaba sendo adotada, muitas vezes por estes grupos de origem imigrante, como forma até mesmo de demonstrar sua identificação/ligação com o local que os recebeu. “Sendo o gaúcho o tipo social dominante no RS, para os imigrantes, a identificação com ele acabava sendo uma forma de ascensão social” (OLIVEN, 2006, p.114). O segundo CTG a ser fundado, logo após o 35, foi na cidade de Taquara, uma zona de grande influência alemã.

Hora ou distribuída pelos patrocinadores da campanha, indicar nomes que não constavam nesta lista.

Os 20 primeiros escolhidos seriam tema de programas a serem produzidos pela RBS TV, e exibidos todas as semanas nos sábados, após o Jornal do Almoço, programa de maior audiência da emissora. A “eleição” engajou a população do estado – foram quase 2 milhões de votos contabilizados, e comunidades inteiras do estado se mobilizaram fazendo campanha para determinados nomes. Teixeira ficou em 18º entre os 20 escolhidos, com 36.504 votos,²³⁸ e assim, ganhou um programa especial produzido pela emissora – o primeiro sobre o artista em muito tempo.

No programa de cerca de 20 minutos de duração, Teixeira é descrito como “o artista simples que cantava os dramas e sonhos de todos”, e como a “voz de seu tempo”. A idéia é de um tributo. Não cabem críticas ou ironias. A própria veracidade da história do Coração de Luto, afirmada por Teixeira Filho, abre o programa. Além da narração sobre a trajetória de Teixeira, cerca de metade do especial consiste de cliques gravados no Salão Nobre do Palácio Piratini, sede do Governo do Estado, com músicas de Teixeira interpretadas por nomes de destaque da cultura rio-grandense atual. “Querência Amada” é interpretada pela dupla Osvaldir e Carlos Magrão e por Daniel Torres; Thedy Correa, vocalista da banda de pop rock Nenhum de Nós, canta “Gaúcho de Passo Fundo”; Rui Biriva, também músico gaúchesco, canta “Gaúcho Amigo”, e Gaúcho da Fronteira – talvez o herdeiro mais direto de Teixeira na questão de estilo e apelo popular – interpreta “Motorista do Progresso”. Todos os músicos interpretam “Coração de Luto”, ao final do programa.

Além desse predomínio de canções de temática gaúcha na homenagem, Teixeira é referido, ao longo de todo o programa, em termos sempre abertamente positivos. “Um grande artista não é só feito de *talento*, mas de coragem e disciplina”. “O nascimento de um dos *mitos da cultura gaúcha*”. “Em seus filmes, Teixeira era o *herói* vindo do povo, mostrando a vitória do simples e do injustiçado, e valores como honra, família e amizade.” “O maior vendedor de discos do Brasil”. “A *arte* era a razão maior de sua vida.” E finalmente, ele era “a voz do povo gaúcho”.

²³⁸ Os 20 Gaúchos que Marcaram o Século 20 foram, em ordem de votação: José Mariano da Rocha, Érico Veríssimo, Mário Quintana, Getúlio Vargas, Lupicínio Rodrigues, Francisco Bastos, Elis Regina, Dom Vicente Scherer, Alberto Pasqualini, João Goulart, Barbosa Lessa, Padre Landell de Moura, Lya Luft, Rubem Berta, Paixão Côrtes, Assis Brasil, Oswaldo Aranha, Teixeira, A.J. Renner e Ieda Maria Vargas. Esta lista é bastante interessante, e valeria uma análise por si só, o que não é meu objetivo neste momento. Além de privilegiar políticos, empresários e artistas (e dois religiosos), conta com somente três mulheres. Entre os artistas, os escritores receberam maior votação. É interessante pensar também nos nomes que ficaram de fora, nas posições seguintes da votação – alguns deles, de expressiva preferência popular – como o ex-governador Leonel Brizola, Borges de Medeiros, Flores da Cunha, Pinheiro Machado, os artistas Vasco Prato e Iberê Camargo, os escritores Josué Guimarães, Cyro Martins, e até a apresentadora Xuxa.

Talento, herói, mito, arte. Esta é a primeira vez que essas palavras aparecem nesta tese, enquanto enunciadas pelos meios de comunicação. O fato de já estarmos em 2000, em uma perspectiva temporal, é bastante sintomático. Já haviam passado 15 anos da morte de Teixeira em neste momento. Seria tempo suficiente para uma plena revisão e reapreciação da sua obra?

O que se destaca neste curto programa são dois aspectos: o primeiro dele, uma incipiente ênfase dada à ligação/representatividade de Teixeira enquanto GAÚCHO do século XX, que se reflete na escolha das imagens e das próprias canções; o segundo, a maneira extremamente elogiosa com que o artista é descrito, com o uso dos termos mencionados acima. Se nas produções logo após sua morte ele era associado com o "povo" – por mais problemático que esse conceito fosse, como foi discutido no debate de 1989 – retratando uma ligação entre um grupo/classe específicos, neste momento ele começa a ser descrito enquanto relacionado a "todos os gaúchos" - até como um MITO da cultura gaúcha em si.

Após ser parte dos "20 Gaúchos que Marcaram o Século XX, Teixeira teve um novo momento de revisão e consagração no ano seguinte. Em 2000, o artista foi um dos vencedores do Troféu Guri – um prêmio concedido (também) pela RBS, entregue todos os anos, desde 1998, por ocasião da feira agropecuária Expointer, realizada em Esteio, cidade da zona metropolitana do estado. O prêmio destina-se a homenagear pessoas de várias áreas responsáveis por "divulgar" o Rio Grande do Sul para além das suas fronteiras. Na edição de 2000, Teixeira ganhou um prêmio-destaque, entregue a Teixeira Filho e Betha Teixeira. Novamente, a canção de destaque na transmissão televisiva foi *Querência Amada*.

Alguns meses depois, em 4 de Dezembro de 2000 – aniversário de 15 anos da morte do artista – o Jornal do Almoço transmitiu uma matéria-homenagem, divulgando uma exposição na Casa de Cultura Mário Quintana sobre a vida e obra de Teixeira, que reunia objetos, instrumentos, cartazes e discos do artista, novamente promovida pelo Instituto Gaúcho da Tradição e Folclore e muito nos moldes da anterior, com roupas, capas de discos, cartazes de filmes, fotografias e violões, material cedido pela então recém-fundada "Fundação Vitor Mateus Teixeira". Seguindo o caminho aberto pelo programa do ano anterior, só há termos elogiosos para tratar de Teixeira. A principal chamada da matéria afirma: "Ele foi um *popstar* quando muitos nem imaginariam o que seria um artista multimídia." E Teixeira é descrito como ator, cantor, diretor de cinema e radialista.

A homenagem na Casa de Cultura é caracterizada como "fazendo nada mais que justiça" ao "maior expoente cultural do Rio Grande do Sul". São os termos *popstar*

e *multimídia* que se destacam, no entanto. Se a imensa popularidade de Teixeira, sua fama e hegemonia no panorama artístico haviam sido, anteriormente, alvo de críticas, por conta da alienação e manipulação, agora seu status de estrela era justamente o que era celebrado. Se o fato dele se projetar em várias áreas e mídias diferentes também havia sido usado para acusá-lo de ser capitalista e só se preocupar com o lucro de suas produções, agora ele era elogiado justamente por ser multimídia.

Essa mudança de posição a respeito do artista – assim como a ênfase máxima de sua identificação com o gauchismo – se consolidaria cinco anos depois, com a produção, pela RBS de um documentário, um show, e reportagens sobre Teixeira em honra aos 20 anos de sua morte. Foi justamente a realização desse documentário que marcou o início do meu trabalho de campo sobre Teixeira. Retomo agora aquela experiência e proponho uma interpretação desse trabalho, tentando, novamente, unir as pontas do círculo.

Gaúcho Coração do Rio Grande

O diário de campo escrito durante a realização do documentário, quase que uma transcrição das perguntas e respostas feitas aos entrevistados, é bastante revelador de como eu pensava Teixeira naquele momento e que coisas eu estava buscando compreender sobre ele. Transcrevo aqui um pequeno trecho do meu texto original.

“Antes de começar a gravação encontrei o Nelson Coelho de Castro do lado de fora do estúdio. Ele havia vindo prestar seu depoimento. Fiquei muito feliz – parecia um começo muito auspicioso para esse novo trabalho que eu me encontrasse com o principal informante do meu trabalho anterior no primeiro dia de trabalho de campo. Parecia como se as pontas tivessem amarradas. Nelson, na nossa breve conversa, falou uma frase muito interessante: que o Teixeira teria sido o “primeiro ícone pop” da música gaúcha. Talvez era isso que eu sempre quis dizer mas nunca encontrei a frase certa.

O primeiro entrevistado era um tal de Maestro Cunha, de quem eu até já tinha ouvido falar, mas não sabia quem era. Ele ficou sentado um pouco no sofá do meu lado, e falei que estava começando uma pesquisa para o meu doutorado sobre o Teixeira. Ele perguntou o que exatamente eu tava procurando, tentei falar, mas ele não foi muito amigável. Aí o material ficou pronto e as gravações iriam começar.

Dentro do estúdio, ficamos eu, o diretor, Hique, a produtora, Tiago, o cara do som e o diretor de fotografia. E o entrevistado.

Entrevistado 1 – Maestro Antônio Carlos Borges Cunha – compositor e regente.

A entrevista iniciou com o Maestro falando sobre sua opinião sobre Teixeira. Um cenário foi montado, com microfones, como se fosse um antigo estúdio de rádio, e ele se posicionou na frente dos microfones. Ele contou que encontrava Teixeira na Rádio Farroupilha e que também fazia show junto com um grupo chamado Os Caudilhos, e assim, fazendo shows, encontrava com Teixeira esporadicamente. [Achei engraçado que ele empostou bastante a voz e exagerou nas pronúncias dos DE durante todo o depoimento]. Então, na parte da opinião sobre o Teixeira, o Maestro afirmou que existia uma espécie de “vício” de Teixeira, um genuíno prazer de ouvi-lo, de escutar Teixeira no rádio. Por que ele foi ídolo? Segundo o Maestro, pela sua voz de tenor, pela sua afinação, por fazer canções que estimulavam os ouvintes. Por ser um cara de muito trabalho e de muita coragem. Para ele, era um dos homens mais trabalhadores, que não dispensava trabalho. Em relação ao estilo do Teixeira, o maestro afirmou que ele não se enquadrava nem no tradicionalista nem no sertanejo – que era algo original, único. O Teixeira tinha intuição musical, o que o maestro chama de “talento”, e seu gênero, seu estilo, era original, e portanto, não-classificável, que também integrava diferentes estilos. Teixeira seria um herói do RS por ter todas essas características e por integrar diferentes estilos.

OBS: Eu não tinha pensado nesse negócio dele ter um estilo único e tal que não é nem sertanejo nem tradicionalista. Acho que isso é bom pra eu começar a pensar em algumas coisas sobre a “unicidade” dele.

Entrevistado 2 – Nelson Coelho de Castro. (Todos os entrevistados, tanto da música como do cinema, no dia seguinte, preencheram um documento de cessão de direitos.)

Nessa segunda entrevista me dei conta de uma coisa importante. O diretor ficava inventando as perguntas na hora, assim, de improviso. Totalmente contra o que aprendi.

Nelson fala que Teixeira foi o primeiro artista pop do RS, que trabalhou com produção de massa e que por isso tem uma importância imensa a nível popular, e que atingiu muita gente em todo o Brasil e exterior (dados que a gente ainda não tem muito certos). Justamente por isso o que o Nelson chama de “falsos” intelectuais do RS passaram a criticar Teixeira.

Hique pergunta como funcionava a pecha de “popular” do Teixeira. Nelson responde que o “andar de cima” tinha um “estranhamento” em relação ao Teixeira. E conta um episódio de quando era criança ou adolescente e tava indo na casa de sua vó e tinha uma fila gigantesca na Borges pra ver um filme do Teixeira, que como era uma produção “daqui”, gerava uma espécie de “aderência” das pessoas, de simpatia. Ir ver Teixeira era ir se ver. E esse estranhamento dos críticos era na verdade medo do fenômeno cultural.”

Minhas indagações e idéias sobre Teixeira na época tinham a ver muito com o que chamo de “senso comum” sobre o artista. Dentro deste senso comum está sua ligação intrínseca com uma “gauchidade” – o que transparece de forma muito forte neste documentário. “Teixeira, o Gaúcho Coração do Rio Grande” fez parte de uma série de homenagens realizadas pela RBS TV para o artista no ano de 2005. O conjunto de homenagens foi o maior até então sido feito para o artista. O documentário, além de um show especial com artistas da música gaúcha Tradicionalista e urbana interpretando canções de Teixeira (depois comercializado como DVD), e o filme “Coração de Luto”²³⁹, foram exibidos pela emissora em três domingos consecutivos a noite, depois do programa de variedades Teledomingo. Além disso, durante a semana em que se celebraria o aniversário de morte do artista, o Jornal do Almoço, programa de maior audiência da emissora, exibiu 5 reportagens curtas, uma a cada dia, com depoimentos de fãs, conhecidos, familiares, ou curiosidades sobre Teixeira.

Montado a partir da grande diversidade de material de arquivo sobre o artista presente no arquivo da emissora RBS e acumulado nas décadas anteriores e com a realização de novas entrevistas, “Teixeira, o Gaúcho Coração do Rio Grande” se distingue dos documentários anteriores, de quase duas décadas antes, pela forte presença de personalidades do cenário cultural e intelectual gaúcho (e mesmo brasileiro), legitimando o papel de Teixeira neste cenário e, de certa forma, avalizando suas conquistas e sua obra.

É grande a quantidade de material inédito – seja de entrevistas com contemporâneos e colaboradores de Teixeira que, até então, nunca haviam participado desse tipo de produção, seja de informações que a família do artista até o momento nunca havia trazido a público, como a fita-despedida, mencionada no Capítulo 1, que é reproduzida no encerramento do documentário. Foi utilizado também o material do acervo da antiga produtora Leopoldisom, produtora do filme

²³⁹ Segundo informação publicada no jornal Zero Hora alguns dias depois, a transmissão do longa-metragem Coração de Luto havia batido recorde de público no canal para o horário, com uma estimativa de 1 milhão de espectadores.

Coração de Luto em 1967, que havia sido adquirido em um convênio da emissora com o Governo do Estado do Rio Grande do Sul.



Elementos gráficos do documentário *Teixeirinha, o Gaúcho Coração do Rio Grande*, enfatizando sua imagem de gaúcho.

O documentário é dividido em 4 partes, com a intenção de mostrar uma linearidade na trajetória do artista: Infância, Carreira Musical, Carreira no Cinema, e Morte. A preocupação em mostrar elementos inéditos perpassa todas as fases. Na parte sobre a Infância, mostra-se o lugar onde Teixeira teria nascido, no distrito da Mascarada em Rolante. Depoimentos de conhecidos de Teixeira do lugar, em conversas com Teixeira Filho e Betha Teixeira, retomam aspectos da história do artista na região. A história de *Coração de Luto* é narrada pelos familiares, e ilustrada por desenhos baseados em cenas do filme original, ou mesmo por pequenos trechos do filme.

Ao longo de todo o filme, pedaços de canções de Teixeira são interpretadas por músicos gaúchos, vários deles em uma locação na esquina das ruas Borges de Medeiros e Andradas, no Centro de Porto Alegre, conhecida como Esquina Democrática e lugar de intenso fluxo diário de pessoas. Uma das duplas sertanejas de maior sucesso no Brasil, Zezé di Camargo e Luciano, é mostrada interpretando “Querência Amada” em um show em Porto Alegre. Outros músicos “de fora” que são entrevistados para falar de Teixeira são o também cantor sertanejo paulista Sérgio Reis e o paraibano Chico César, que atestam sua presença e importância em outras regiões do país. César afirma que foi com as canções de Teixeira que veio a conhecer coisas sobre o Sul do país.

No segmento “Carreira Musical”, músicos locais como Luiz Carlos Borges e Renato Borghetti atestam sua importância para a música *gaúcha*: Borges chega a colocá-lo como a principal referência de um chamado “movimento regionalista gaúcho”, e Borghetti descreve sua música como “popular, gaúcha, com elementos regionais muito fortes.” A essas avaliações sobre sua obra são entremeados relatos sobre sua carreira.

Um depoimento de Antoninho da Rosa, um de seus primeiros parceiros, relata que queria gravar o repertório de Tonico e Tinoco, mas Teixeira insistia para que fizessem as próprias músicas, “brigar com as próprias armas”. Um clipe com a música “Velho Casarão” é gravado na beira da piscina na casa da Glória, tendo como protagonista a banda de heavy-metal Scelerata, do neto de Teixeira, Magnus Wichmann²⁴⁰, que canta junto com seus irmãos Vitor e Juliano.

A seguir, Mary aparece pela primeira vez. Ao longo de todo o documentário há uma presença forte da acordeonista²⁴¹, e é bastante salientada a sua importância na carreira de Teixeira. Seu encontro com Teixeira é relatado por ela, por Teixeira Filho e pelo gaitero Ademar Silva (em uma entrevista retirada do documentário de 1986), que, perdendo o ônibus para se juntar a Teixeira em uma apresentação em Bagé, acabou ensejando o encontro entre Mary e Teixeira. O segmento sobre a carreira musical é encerrado com o depoimento de um taxista que se confessa fã número 1 do artista e escuta suas músicas o dia inteiro enquanto trabalha.

No segmento sobre cinema, Teixeira justifica sua incursão na área pela necessidade de mostrar aos que o criticavam a verdade relatada pela canção Coração de Luto. Este é o segmento com o maior número de depoimentos, com Abel Borba (assistente de produção de Milton Barragan em vários filmes); Lino Bittencourt, (também assistente de produção); Ivo Czamanski (diretor de fotografia); Amélia Bittencourt (atriz que fez o papel da mãe de Teixeira em Coração de Luto); Giba Assis Brasil (diretor e editor da Casa de Cinema de Porto Alegre); Dani Gris (ator); Miriam Rossini (historiadora e autora da “Teixeirinha e o cinema gaúcho”); Itacyr Rossi (dono da produtora Interfilmes, que fez “Motorista Sem Limites”) e Jimmy Pippiolo (ator, parceria cômica de Teixeira nos filmes). No depoimento de Giba Assis Brasil, fica bem visível a característica de “reavaliação” da obra de Teixeira, buscada pelo documentário:

“Com a perspectiva do tempo a gente vê muito mais semelhanças entre o cinema que a gente faz e o que o Teixeira fazia, mas na época, a gente se via basicamente pelo contraste. Aquela coisa que a psicanálise chama de superação do pai. Não tenho dúvida que o cinema de Teixeira é o pai do cinema gaúcho desse período por mais que a gente tenha tido uma relação conflituosa com esse pai”.

²⁴⁰ O fato “peculiar” do neto de um ícone da música gaúcha ser metaleiro havia sido assunto de uma matéria do programa de variedades Teledomingo, alguns meses antes.

²⁴¹ Nos materiais extras apresentados no DVD, há uma edição com pedaços do depoimento de Mary que não foram utilizados na versão final do documentário.

Além de todos estes, são apresentados ao público os atores que fizeram os papéis de Teixeira e Mary Terezinha quando crianças no filme *Coração de Luto*, Miro Soares e Branca Regina Muniz, que chegaram a conviver bastante com o artista durante o período de divulgação do filme. Outros “anônimos” são apresentados em sua relação com Teixeira, como o padre Nilton Guedes, da cidade de Sapiranga, que, além da semelhança física com o artista, é também seu fã²⁴². Ele é mostrado cantando “Querência Amada” dentro da igreja.

A separação da dupla é o tema seguinte. Teixeira Filho relata a história da separação. Mary afirma que tratou-se de uma questão financeira, já que o público não aceitava um sem o outro e ela pediu 50% dos rendimentos (até então, ganhava 20%). As cenas do “bate-boca” televisivo, editadas, tais como mostradas pela primeira vez no documentário de 1985, ilustram a história sobre o final da dupla.

Inicia-se o último segmento, “Morte”. Betha Teixeira relata a descoberta do câncer no artista, em meados de 1985. Revela que ele deixou uma fita gravada com uma mensagem para os fãs e familiares. A gravação – mais um da série de “materiais inéditos” – encerra o documentário.

Tendo acompanhado a gravação, e principalmente, tentado anotar os depoimentos dos entrevistados, me surpreendi com a edição final do documentário. Provavelmente devido ao volume de material e à necessidade de adaptá-lo para o formato televisivo, de menos de uma hora, usou-se muito pouco das entrevistas. No formato final, cada entrevistado ficou com no máximo uma pequena declaração de 15 ou 20 segundos, as vezes menos, cujo tom foi, invariavelmente, de tecer elogios a Teixeira. Os únicos cujas entrevistas foram mais longas, ou que apareceram mais do que uma vez, foram os membros da família de Teixeira ou Mary Terezinha. A impressão que tive foi de que todas as outras falas, mais do que fontes de informação e depoimentos sobre a vida e o trabalho com o artista, foram utilizados mais no sentido de confirmar/avalizar a narrativa maior do documentário, empenhada em mostrar a trajetória de Teixeira de forma linear e trazer curiosidades “inéditas” que pudessem atrair mais público para o documentário.

Na seção de “Extras” do DVD, algumas entrevistas ganharam um pouco mais de espaço, principalmente a de Mary Terezinha (acredito que reproduzida na sua quase totalidade) e das várias pessoas ligadas ao cinema, cujas falas, no documentário em si, foram bastante reduzidas. Presenciei a gravação com uma menina de 8 anos que cantava músicas de Teixeira, que não entrou na montagem final nem nos Extras.

²⁴² O padre Nilton Guedes também havia sido personagem de uma matéria do Teledomingo anteriormente.

A principal homenagem da emissora, no entanto, e a que parece ter demandando maior esforço de produção, foi um show reunindo artistas gaúchos identificados ou não com o “regionalismo” de Teixeira. O show foi filmado no Circo Girassol, montado especialmente para a ocasião. Entre cada número musical, pequenas cenas de malabaristas, trapezistas, contorcionistas, em uma estética muito parecida com a do Cirque de Soleil. Ao fundo do picadeiro, uma imagem em tamanho grande de Teixeira pilchado e segurando o violão, de meados dos anos 1960. Escolas e CTGs da cidade de Esteio, onde o programa foi gravado, foram convidados para formar o público do circo. Foi dado destaque principalmente ao público pilchado, que tomou os lugares bem à frente do picadeiro. No entanto, o público só participou da gravação dos momentos de introdução de cada música, quando malabaristas e mestre



O circo com os malabaristas e o público devidamente pilchado na platéia.

de cerimônias se encontravam no palco. A gravação dos números musicais em si foi feita só com os artistas, sem público presente.

A apresentação do “espetáculo” ficou a cargo de Hique Gomez²⁴³, que, como mestre de cerimônias,

introduzia cada segmento de apresentações com uma pequena fala sobre Teixeira. Ele inicia o espetáculo com: “Era uma vez um homem e sua música; um artista que sonhou; um artista que voou alto, fez canções, contou histórias e criou imagens que até hoje estão na imaginação do povo.” A cada música, eram tecidos comentários em um tom de reverência muito semelhante.

O primeiro artista a se apresentar é Teixeira Neto, cantando “O mundo do circo”, acompanhado de uma banda de estilo gauchesco bastante tradicional, com baixo, bateria e duas *backing vocals*²⁴⁴. Teixeira Neto é seguido por uma “dupla” inusitada – Humberto Gessinger, músico de pop rock, e Luiz Carlos Borges, associado ao nativismo, e que também participara do documentário.

²⁴³ Hique Gomez é um dos integrantes do espetáculo Tangos e Tragédias, juntamente com Nico Nicolaiewski. Ambos fazem parte da geração de artistas que começaram suas carreiras em final dos anos 70/início dos anos 80, sobre os quais tratei na minha dissertação de mestrado. É interessante pensar como, mais uma vez, os caminhos dessa geração se cruzam com os de Teixeira.

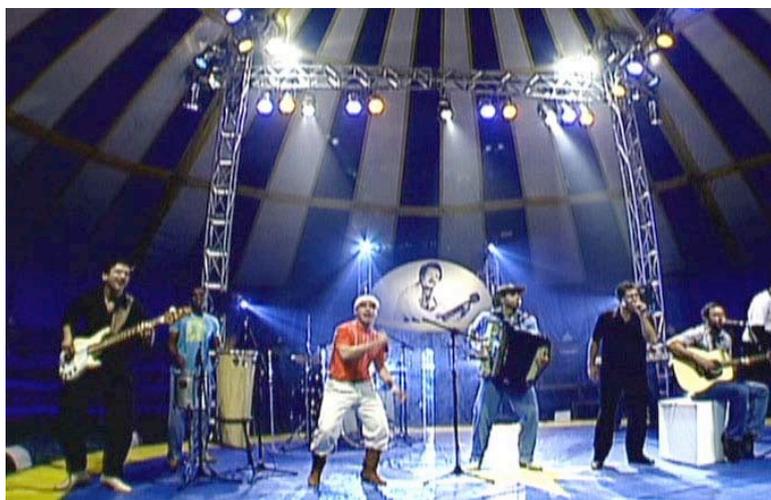
²⁴⁴ Essa é a banda que acompanha ele e o pai, Teixeira Filho, em seus shows, e que participou dos espetáculos do projeto Teixeira Memória Nacional.

Humberto tocou viola caipira, um instrumento em nada associado ao seu estilo habitual, e Borges, acordeom, acompanhados da banda de Humberto. A música apresentada pela dupla foi justamente “Coração de Luto”, com uma sonoridade moderna e elaborada, com bateria, baixo e teclado, bastante ao estilo dos vários discos “acústicos” bastante em voga naquele momento. A mistura e contraste entre o ritmo em que a canção foi reelaborada, com o uso de instrumentos “antigos”, pode, talvez mais do que qualquer outra canção do espetáculo, ilustrar bastante a idéia de um encontro entre uma tradição e uma modernidade, o que interpreto como tendo sido o objetivo do show como um todo (e que se revela de forma mais clara nos depoimentos dos responsáveis pela sua produção, nos extras do DVD)²⁴⁵.

A canção é seguida por “Gaúcho Amigo”, em uma interpretação da banda Tchê Garotos com Duca Leidecker, outro nome importante do pop rock do Rio Grande do Sul. A música foi interpretada numa roupagem “tchê music”, de andamento rápido e bastante dançante, acompanhada por todos os músicos da banda, pilchados ou usando elementos da indumentária gaúcha, e se balançando quase que coreografadamente – exatamente o tipo de coisa que enfurece o Tradicionalismo.

Se as três primeiras canções fazem parte do repertório mais conhecido e consagrado de Teixeira, a seguinte é um autêntico “Lado B”, como descrita pelo diretor do show. “Aquela Rosa”, uma canção do disco “Teixeirinha no Cinema”, de 1966, é interpretada pelo cantor paulista Renato Teixeira, acompanhado do acordeonista Renato Borgheti e da cantora gaúcha Adriana Deffenti. A canção é uma espécie de marchinha, e é interpretada só com o acompanhamento do acordeom de Borgheti e de violões. É o tipo de canção que, a primeira vista, jamais seria identificada como fazendo parte do cancionário de Teixeira, e se destaca do conjunto do show como um todo.

A banda Tchê Garotos acompanhada de Duca Leidecker (sentado, ao violão), interpretando a canção “Gaúcho Amigo”.



²⁴⁵ Incluí essa versão “reelaborada” de Coração de Luto no CD em anexo. **Faixa 18.**

Ela é seguida de outra canção bastante presente no repertório atual, “Tordilho Negro”, interpretada pela banda gaúcha “Os Serranos” e pelo cantor de pop rock Thedy Correa (que já havia participado das homenagens para Teixeira em no programa 20 Gaúchos, em 2000), em um andamento típico da música gauchesca de baile, herdeira do “estilo Bertussi”. Eles são seguidos pelo próprio mestre de cerimônias Hique Gómez, que, tocando bandolim, interpreta “Língua de Trapo” acompanhado de uma acordeonista vestida de prenda e dos malabaristas do circo.

A seguir, o cantor tradicionalista Walther Moraes divide o palco com o músico de pop rock Serginho Moah em uma interpretação de “Gaúcho de Passo Fundo”. A música seguinte, “Xote Soledade”, ganha uma versão diferente e vanguardista interpretada pelo compositor Arthur de Faria e a cantora gaúcha Fátima Gimenez, com o uso de fagote, teclado, bateria e flauta-de-pã. Os dois números seguintes ganham “peso” com Rafael Melenotti, da banda de pop rock Acústicos e Valvulados, e a roqueira Izmália, que interpretam “Dou e Dou”, e com José Mendes Júnior, que, acompanhado da banda Histórias do Rock Gaúcho (com alguns de seus integrantes pilchados) tocam “O Colono”. São usadas guitarras, andamento e percussão modernos, chegando a soar como um rock.

As três últimas canções são as mais “tradicionais”, tanto em termos de sua presença no repertório de Teixeira quanto na roupagem dada neste show específico, e são interpretadas pela família Fagundes (Tropeiro Velho); Teixeira Filho (Meu Velho Pai), e, acompanhados de todos os artistas presentes e cantando Querência Amada, Oswaldir e Carlos Magrão. O show encerra com a performance coletiva. Enquanto alguns convidados tomam a frente e bradam a canção a plenos pulmões, é visível que alguns não estão muito familiarizados com a letra, e cantam apenas pequenos pedaços, principalmente do refrão. Tudo termina com um grande grito de “Viva o Rio Grande do Sul! Viva Teixeira!”

Nos extras do DVD do show, depoimentos dos artistas e produtores revelam um pouco mais das idéias por detrás do espetáculo. O Cirque de Soleil é colocado, sim, como uma inspiração²⁴⁶, assim como a idéia de se “trazer Teixeira para a contemporaneidade”. Para o diretor do DVD, René Goya Filho, o próprio Teixeira já tinha uma idéia de fusão do pop com o Tradicionalismo, e, assim, misturar artistas de várias áreas diferentes para cantar sua música seria, de certa forma, repetir o que ele mesmo fazia ao inovar apresentando a música gaúcha para o resto do Brasil. Assim, os

²⁴⁶ O Cirque du Soleil, com seus ingressos caríssimos e um espetáculo sofisticado ao gosto da classe média-alta, é certamente muito diferente dos circos populares que Teixeira lotava.

artistas do pop/rock estavam ali para atuar como uma espécie de “mediadores”, levando Teixeira para o público acostumado a sua própria linguagem. Além dessa preocupação em atingir um outro público diferente do público habitual de Teixeira (embora esse público “habitual” não seja explicitamente descrito), buscou-se uma mistura de “clássicos” – no sentido das canções mais conhecidas e presentes do repertório, e “Lados B”, músicas mais desconhecidas do grande público mas também representativas da obra do artista.

Nas entrevistas com os artistas que participaram do show, há uma constante preocupação em se salientar a importância presente de Teixeira. É claro que esse jamais seria um momento de críticas ou ressalvas à obra dele – afinal, foram convidados a participar de um programa com grande expectativa de audiência, onde estariam divulgando sua imagem e trabalho, apesar de cantar as músicas de Teixeira. O que se nota, no entanto, é uma espécie de “conversão” dos artistas de todos os gêneros ali presentes, desde os roqueiros até os próprios Tradicionalistas mais ferrenhos, no sentido de enxergar e colocar um foco nas características de Teixeira que, no passado, haviam sido usadas justamente para criticá-lo: seu poder de comunicação com o povo; seu lado empreendedor e sua atitude empresarial no meio artístico; o caráter “arquetípico” de *Coração de Luto*, ao tratar da perda da mãe; sua presença hegemônica na paisagem sonora do cotidiano, através dos seus programas de rádio; a “meia dúzia de acordes” das músicas, classificadas como simples e de mensagem forte, capazes de serem entendidas em todo o Brasil. Até o fato dele se apresentar ora de bombacha e lenço, ora de terno, é encarado como positivo, significando uma atitude de não-submissão às regras rígidas do Tradicionalismo.

Na seção seguinte, e levando em conta todos os elementos apresentados até aqui, proponho uma interpretação para esse “engajamento” de Teixeira.

Teixeirinha no presente

Dentre a variedade de facetas apresentadas por Teixeira ao longo de sua carreira e trajetória, a que parece fazer mais sentido em termos da sua imagem pública atual é a que o relaciona à Cultura Gaúcha, com letra maiúscula. São várias as pistas que apontam para esse caminho. Uma delas é iconográfica. A imagem de Teixeira que é invariavelmente escolhida para representá-lo, no presente, é a de gaúcho, e de preferência segurando um violão.

As músicas de seu repertório que são lembradas, cantadas, e incluídas em repertórios de outros artistas, com a exceção de Coração de Luto, também são as mais diretamente relacionadas ao gauchismo: Gaúcho de Passo Fundo, Tordilho Negro, Xote Soledade, Gaúcho Amigo, e claro, Querência Amada. Um olhar contextualizado – e baseado em outras vozes, principalmente a dos fãs e de suas cartas – revela a importância e peso de outras canções “esquecidas” do repertório do artista – como “Mocinho Aventureiro”, “Dorme Angelita”, e os desafios, talvez seu estilo de maior popularidade.

Nas ocasiões em que o artista é homenageado – seja no cemitério pelos fãs (como o menino Artur ou os músicos pilchados que comparecem todos os anos para cantar suas canções no dia de Finados); pela família através dos projetos da Fundação Vitor Mateus Teixeira; pelos meios de comunicação, através de programas de TV, reportagens de jornal; pelos poderes públicos, através da instituição de prêmios e dos projetos de lei relacionados ao artista (como o que propunha oficializar Querência Amada como o “Hino Popular” do Rio Grande do Sul) – seu pertencimento e ligação com elementos da Cultura Gaúcha e do Tradicionalismo são fortemente destacados. O fato dele ser popular em outros estados, principalmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, tão distantes geográfica e culturalmente do Rio Grande do Sul, é interpretado com surpresa e uma certa incredulidade. O que, vindo de Teixeira, o “Gaúcho de Passo Fundo”, poderia fazer sentido naqueles lugares, ainda mais considerando-se o fato de que, tradicionalmente, a música do Rio Grande do Sul “não cruza o Mampituba”²⁴⁷?

Essa constatação de uma espécie de hegemonia de uma certa imagem/faceta do artista nos dias de hoje demonstra a mobilidade e fluidez da forma como determinados indivíduos de grande importância simbólica são pensados e representados com o passar do tempo. É importante salientar que esse é um processo para o qual contribuem inúmeros atores, com uma série de ações que, vistas em conjunto, acabam determinando essas mudanças, mas cujas engrenagens são complexas e difíceis de esmiuçar. Ao longo do trabalho, procurei mostrar várias das maneiras através das quais esses processos se desenrolam, dentro de suas especificidades. Uma coisa a se salientar é que não parece existir um projeto/agenda comum para estes vários agentes – o que não significa que as ações de uns não influenciem e, de certa forma, guiem, as ações dos outros.

Seria extremamente raso e reducionista apontar “culpados” ou mitificar determinadas instâncias como responsáveis pela propagação de determinada imagem

²⁴⁷ O Mampituba é um rio que divide os estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina no litoral, entre as cidades de Torres (RS) e Passo de Torres (SC).

e esquecimento de outra. No caso da RBS TV, por exemplo, isso se complexifica ainda mais pelo fato de todos os materiais utilizados serem fruto de produções empreendidas coletivamente, para as quais não imperou a voz de um só idealizador, mas as concepções, visões e representações de uma série de agentes: produtores, diretores, técnicos, artistas. Assim, não existe uma *agency* da RBS em si e sim das pessoas que passaram por ela ao longo do tempo e que seguiram determinados caminhos na interpretação da vida e obra de Teixeira, o que muitas vezes é difícil, senão impossível de traçar. Um exemplo muito claro disso é a edição do “bate-boca” com Mary. Executada quando da confecção do primeiro documentário sobre o artista, ainda em 1985, e reproduzida nesta forma editada desde então, esta série de imagens pode ter sido criada pelos produtores, pelo editor, pelo roteirista do documentário – a origem não é clara, e provavelmente só seria revelada a partir do testemunho destes participantes, caso existissem registros de todos os participantes da empreitada. Tenho plena consciência de que, em relação a Teixeira, não existe um “monstro manipulador” chamado RBS e sim um lugar onde convergem determinadas posturas e idéias que de certa forma estou tomando como representativas do modo como ele era retratado naquele período – e que, nos dias de hoje, se revelam nessa ligação forte do artista com o gauchismo.

Há algo por detrás disso, no entanto. Como ficou bastante evidente no Capítulo 4, ao longo das décadas de 60, 70, e mesmo no início da década de 80, o Tradicionalismo Gaúcho nunca havia tido muito espaço na mídia da capital gaúcha. Essa situação só começou a mudar no final da década de 70 e início da década de 80, quando, principalmente através da popularização do “nativismo”, o culto à regionalidade gaúcha, visto com desdém e preconceito pelas classes médias urbanas, passou a lentamente adquirir espaço entre estas. Os meios de comunicação locais começaram a dar espaço para as manifestações ligadas à cultura regional, principalmente através da *agency* de determinados nomes trabalhando dentro destes meios, como o jornalista Juarez Fonseca, que na qualidade de jornalista de cultura da Zero Hora passou a dar destaque ao “movimento nativista”, e do próprio Antônio Augusto Fagundes, que passou a escrever uma coluna para o jornal sobre Tradicionalismo a partir de outubro de 1982.

Esta mudança teria sua origem, no entanto, em questões mais amplas. Segundo Oliven, com a redemocratização no Brasil, ocorrida justamente a partir de meados da década de 1980, passou a acontecer um processo de construção de novas identidades políticas e sociais, e, entre elas, a valorização/afirmação das identidades regionais (2006, p.57), o que favoreceu a difusão de elementos da Cultura Gaúcha para além dos redutos onde eram originalmente celebrados. Isso difere bastante da maneira como as

coisas funcionavam anteriormente, como é possível perceber na fala um dos próprios fundadores do Movimento Tradicionalista, Barbosa Lessa, ao descrever o início deste:

“Não é que Porto Alegre tenha nos recebido mal. Afinal, éramos jovens, simpáticos, alegres, comunicativos, trabalhadores e bons estudantes, e não havia motivo para a capital nos ter antipatia. Mas era uma cidade muito cônica de sua responsabilidade como retransmissora da cultura cosmopolita e consumista e não tinha tempo a perder com nossas charlas e declamações. Quando muito, sorria condescendente para nossos desfiles conduzindo a Chama Crioula no dia 20 de setembro – ocasião em que nos revitalizávamos ante a verificação de que já não éramos meia dúzia de gatos-pingados e sim uma dúzia. Duas dúzias talvez”. (LESSA, 1985, p.75)

A fala de Barbosa Lessa é bastante reveladora de como existia na esfera pública da capital gaúcha um desejo cosmopolita, uma intenção/vontade de ser uma metrópole, participando plenamente da modernidade. Dentro deste objetivo e ideário é possível entender como o Movimento Tradicionalista, com sua ritualística e sua forte ligação com o passado rural, não era visto como se encaixando nos planos²⁴⁸.

Imagino que Teixeira era rejeitado pela mesma *intelligentsia* por motivos semelhantes – fazendo canções sobre brigas em batizados, divindades afro-brasileiras, tragédias familiares, categorias variadas de trabalhadores, e compartilhando com seu público-alvo um imaginário ainda muito “primitivo”(nas palavras dos próprios críticos da época), ele também não se encaixava em um ideário cosmopolita e moderno. Talvez pior ainda: o fato de ele ser “hegemonicamente” o artista mais popular do estado e uma espécie de embaixador do Rio Grande do Sul para outros estados do Brasil era na verdade um doloroso lembrete do “atraso” e do “não-cosmopolitismo” da cultura local. Como entrar plenamente na modernidade, na sofisticação, no cosmopolitismo – visto como já existente, de certa forma, no Rio de Janeiro e em São Paulo – se o panorama artístico local era dominado pela *grossura*? Uma coluna de Antônio A. Fagundes para o jornal Zero Hora, em 28/04/84, faz a seguinte crítica:

“Os maiores inimigos do gauchismo não estão no estrangeiro, ou no centro do País: estão em Porto Alegre, mesmo. No pueril afã de parecerem 'cultos', 'modernos', infensos a 'essas grossuras', parecem desprezar o 'cheiro do povo', forte demais para as suas delicadas narinas”.

²⁴⁸ Segundo Oliven, “A queixa da rejeição por parte da capital e das elites do estado é uma constante entre a liderança tradicionalista. Ela ressentida que seu sucesso em termos de movimento não seja reconhecido e que o Tradicionalismo continue sendo visto como “coisa de grosso” (2006, p.112).

Dessa forma, o primeiro passo para a reabilitação de Teixeira é, antes, a reabilitação do que é considerado “tradicional”, “coisa de grosso”. No início da década de 1980, portanto, começa um “renascimento” das coisas gaúchas, com o aumento do consumo de produtos culturais voltados a temáticas gaúchas e a expansão do mercado de bens culturais e simbólicos. Segundo Oliven,

“Embora sempre houvesse consumo de produtos culturais gaúchos, ele era bem menor e estava mais concentrado no campo ou nas camadas populares suburbanas e urbanas de origem rural. A novidade é constituída pelos jovens das cidades, em boa parte de classe média, que faz pouco tomam chimarrão, vestem bombachas e curtem música regional, hábitos que perderam o estigma da grossura. Considerando que aproximadamente 80% da população do estado vive em situação urbana, esse mercado está concentrado em cidades e é formado, em boa parte, por pessoas sem vivências rurais”. (2006, p.154).

Ao mesmo tempo que ressurgia, essa neo-identidade gaúcha também se tornava móvel de disputas, caracterizado por inúmeras polêmicas, principalmente entre Tradicionalistas e nativistas (*idem*, p.166). No entanto, ambos não são assim tão opostos. Se o Tradicionalismo prega modos e formas certas de se fazer e vivenciar a Cultura Gaúcha, através de seus próprios intelectuais orgânicos, o nativismo busca afrouxar algumas regras e, de certa forma, apresentar outras maneiras de ser gaúcho além das autoritariamente pregadas pelo MTG, mas preservando várias das idéias Tradicionalistas em sua essência.

Esse ressurgimento da celebração da cultura regional gaúcha na esfera pública se deu em vários *fronts*. Em “Mídia Nativa – Indústria Cultural e Cultura Regional”, Nilda Jacks (2003) aponta como na primeira metade da década de 1980 a publicidade televisiva e impressa do Rio Grande do Sul passou a utilizar elementos e linguagem relacionada ao gauchismo. Dentre as empresas que, na época, passaram a se utilizar desses elementos nas suas campanhas publicitárias, uma delas foi a própria RBS. Para a autora, o fato da RBS ser uma empresa de capital totalmente gaúcho faz com que fundamente suas estratégias de marketing no seu caráter local. Ela aponta para várias declarações de publicitários entrevistados em sua pesquisa que viam a RBS como responsável por, de certa forma, “impor” uma “cultura gaudéria” à população, transformando-a em “cultura oficial” do estado (*idem*, p. 100). Jacks afirma que

“A cultura regional se caracteriza pela busca de uma identidade que se define pela diferença em relação a algo, e no caso do Rio Grande do Sul, esta busca foi de tal forma ampliada que atingiu a indústria cultural, que normalmente é acusada de neutralizar a cultura e a identidade das regiões afastadas das grandes metrópoles”. (*Idem*, p.129)

Isso se deveria, no entanto,

“... à pressão exercida de baixo para cima, da população para as estruturas formais de comunicação²⁴⁹, compelindo-a a entrar no processo sob pena de perder uma oportunidade mercadológica e de afirmação da imagem perante o público consumidor, através da identificação com seus anseios”. (*Ibidem*, p. 129/130).

Essa interpretação coloca a principal *agency* nas mãos do público, dos consumidores, que escolheriam/se identificariam mais com os artefatos culturais que comungassem de valores semelhantes com os seus. A RBS, portanto, estaria, em sua estratégia de divulgar a “cultura gaudéria”, apenas respondendo aos anseios do seu público e conquistando sua audiência.

Para Oliven, o que surge a partir da década de 1980 é um “novo regionalismo”, adotado pela classe média, e constituído por alguns elementos reafirmadores de valores passados e por outros que os negam e superam (2006, p. 186). O debate sobre Teixeira ocorrido em 1989 parece se localizar justamente em um momento de reacomodação dessas idéias. Em vários momentos ao longo do debate menciona-se a “inferioridade” cultural do Rio Grande do Sul, e sua dependência, econômica e cultural, do centro do Brasil, este também considerado periférico. O Rio Grande do Sul é retratado como sendo a periferia da periferia – um discurso surpreendente para os padrões ufanistas atuais. Embora no presente existam inúmeras críticas de caráter político, histórico, econômico e cultural quanto às condições atuais e possibilidades do estado, em nenhum discurso seria possível localizar aquela mesma idéia do Rio Grande do Sul como o “fim-do-mundo”, ao contrário – há uma grande valorização do que é local e mesmo o que seria considerado “coisa de grosso”, em todas as classes sociais e mesmo em círculos da atual *intelligentsia* local, embora evidentemente, não exista um consenso geral sobre o status de vários bens culturais e simbólicos – vide a polêmica apresentada na Introdução da tese, envolvendo um músico urbano e defensores do Tradicionalismo.

Assim, interpreto a ênfase na faceta gaúcha de Teixeira como parte desse movimento mais amplo. De certa forma, o gauchismo, enquanto força positiva que se tornou ao longo das últimas décadas, “purifica”, “limpa”, “higieniza” Teixeira de todos os elementos que por ventura o associassem a coisas “de mau gosto”.

²⁴⁹ A autora interpreta esse processo de “baixo pra cima” como uma forma de resistência local à penetração da cultura “nacional” imposta pelos outros grandes centros urbanos do Brasil, em uma luta contra a hegemonização e padronização crescentes (*ibidem*, p.136/137).

Considerando o tamanho de sua obra, isso faz com que determinadas partes dela sejam eleitas como mais “autênticas” e “representativas” do artista como um todo. Na medida em que ser gaúcho é uma coisa boa, deixa-se de lado o Teixeira suburbano, popularesco, do povão, e seleciona-se um aspecto dele cuja aceitação é implícita e desejada. Ao contrário do que Betha afirma no debate de 1989 sobre os fãs de Teixeira que fugiam do estereótipo de “povão”, preferindo suas obras mais urbanas e não admitindo o gosto pelas relacionadas ao regionalismo gaúcho, agora os fãs das classes mais altas e com mais educação (muitos deles, como vim a perceber no trabalho de campo, de origem rural e que atravessaram um processo de ascensão social ao longo da trajetória, chegando a idade adulta em uma posição bastante diferente de sua origem) se identificam justamente com suas canções mais gauchescas.

Tive a oportunidade de discutir essa idéia da “limpeza” feita em Teixeira pela sua associação com a Cultura Gaúcha com Antônio A. Fagundes, que, como mencionado anteriormente, além de ter sido amigo íntimo do artista e seu advogado, possui até hoje uma posição de bastante destaque no Movimento Tradicionalista, mantendo uma coluna na Zero Hora e apresentando o programa Galpão Crioulo na RBS TV.

Segundo Antônio A. Fagundes, Teixeira não era exatamente um Tradicionalista, mas fazia uma música popular *do* Rio Grande do Sul. Nas suas próprias palavras, o Tradicionalismo “não era a praia dele”. E o próprio Tradicionalismo não se identificava com aquele Teixeira popularesco, meio periférico, suburbano. No entanto, no presente, o gaúcho é uma imagem positiva, na qual é fácil se identificar. Para Fagundes, principalmente para a geração jovem que não o conheceu atuando, o Teixeira mitificado foi o de bota e bombacha, o que era apenas uma das facetas dele como artista. Em verdade, ele afirma que para Teixeira ser mitificado, *precisa* ser de bota e bombacha.

Tomo essa sua ideia como vindo ao encontro da minha própria interpretação a respeito do que acontece atualmente com Teixeira. Um Teixeira de terno e gravata cantando tangos ou de camisas estampadas cantando sambas-canções conseguiria, no panorama cultural atual do Rio Grande do Sul, encarnar o mesmo papel icônico e mitificado que o Teixeira de bota e bombacha encarna? Nesta linha de raciocínio, que liga o que é gaúcho ao que é positivo, deixando outras facetas de lado (que talvez sejam justamente “perigosas” por aproximarem demais do que ainda hoje é considerado cafona, tosco, de mau gosto) realmente só há a possibilidade de se mitificar um Teixeira específico. No entanto, ao se escolher um Teixeira pra passar adiante, quais outros Teixeiras se deixa de fora?

O objetivo da tese não é, de forma alguma, afirmar que esse Teixeira gaúcho não existiu, ou foi inventado, ou pior ainda, que ele na verdade não era gaúcho. Afirmando, sim, que Teixeira *também* era gaúcho. Mas essa não era sua única identidade. Em verdade, ele era muito mais que isso: era também sertanejo, poeta, trovador, seresteiro, caipira, repentista, popular, romântico, rural, regional. Foi sendo todas essas coisas que ele foi capaz de ir além das fronteiras geográficas do Rio Grande do Sul.

Mesmo assim, permaneço com inúmeras indagações. Afinal, o que seria essa identidade/estilo/gênero regional que ele apregoava? Ele usava isso para se distinguir dos artistas urbanos, metropolitanos? Era uma maneira de se filiar a uma região em específico? Se referia a uma ruralidade originária na qual ele se enxergava? Era essa a idéia dele de Brasil, como um apanhado de diferentes “regiões”, com suas especificidades culturais, para com todas as quais ele tentava se comunicar? Havia por trás dessa idéia de regional uma pretensão ao universal, tal como na famosa citação atribuída a Tolstói, “se queres ser universal, começa por cantar tua aldeia”?

Penso que, principalmente, ao se auto-identificar como artista *regional*, ele escapava do jogo de enquadramento de gêneros e estilos que conforma o campo musical, e inventava seu próprio espaço dentro desse campo - quase como uma tática no sentido colocado por De Certeau (1994). Ao invés de se bater de frente com os dominantes do campo, infiltra-se no sistema explorando seus “furos”- entre eles, a constante preocupação com rotulações e divisões entre diferentes estilos.

Chega-se, portanto, em uma espécie de “batalha de discursos”, na qual o significado de vários termos é disputado – justamente aqueles mencionados na Introdução. Onde fica Teixeira entre o autêntico e o fabricado; o tradicional e o moderno; o popular e o elitizado; o rural e o urbano; o que é de bom e o que é de mau gosto; o reacionário e o engajado; o ignorante e o esclarecido; o interiorano e o metropolitano; o local e o nacional; o centro e a periferia?

Ao longo do tempo, como se pode perceber, a posição de Teixeira oscila constantemente nestes pares de oposições. Se a forma como ele circula nos dias de hoje aponta para os pólos mais “positivos” destes pares, esta com certeza não foi uma constante durante sua trajetória, e nem uma certeza para o futuro. Neste momento ele tem ainda sido lembrado, celebrado, difundido. Sua imagem pública, fruto da agência dos fãs, dos familiares, da imprensa, se encontra “estabilizada” nesta ligação com o gauchismo. Não é possível prever, no entanto, qual o futuro de Teixeira ou de sua obra. Se tornará mesmo folclore, como ele mesmo imaginava? O tempo se encarregará

de uma redenção “completa”, que valorize outros aspectos da sua obra que hoje ainda são deixados em segundo plano?

Norbert Elias (2005) afirma que o maior teste que uma obra de arte enfrenta é conseguir ultrapassar uma geração – fazer sentido em uma época diferente da que foi feita. Teixeira já passou esse teste. Continua a fazer sentido, a ser interpretado e reinterpretado, sendo considerado por alguns, inclusive, como parte do próprio imaginário coletivo do Rio Grande do Sul. É importante atentar, porém, para o fato de que as maneiras através das quais essas interpretações, apropriações e circulações ocorrem dizem respeito a dinâmicas culturais que ultrapassam a figura do artista em si, por mais mitificada e icônica que ela tenha se tornado.

Reafirmando a importância de se lembrar da existência de múltiplos Teixeirinhas, devolvo a palavra aos fãs. Na próxima e última parte, através da trajetória e histórias de três fãs, pretendo demonstrar algumas maneiras pelas quais Teixeira é lembrado, vivido e imaginado nos dias de hoje – e para que caminhos apontam os sentidos dados à sua imagem.

Epílogo – Fãs no passado, fãs no presente



Teixeirinha (ao centro, de óculos escuros) cercado pelos fãs no início da década de 60.

“Teixeirinha foi meu ídolo, meu deus... o homem a ser seguido, pelo homem que foi, pelo exemplo que deixou... em nenhuma faculdade eu iria encontrar tamanha grandeza e hombridade. Nenhuma faculdade iria me ensinar.”

João do Prado (2008)

Muito longe do pago

Neste segmento final, apresento três fãs de Teixeira e suas trajetórias: Arnaldo Guerreiro, de Alcantarilha, Portugal; João do Prado, de Passo Fundo, Rio Grande do Sul; e Maria Sfredo, de Chopinzinho, Paraná. Cada um deles tem uma história diferente que os liga a Teixeira, e modos diferentes de viver a relação com o ídolo no presente. Essas diferentes relações com o artista apontam para a possibilidade da existência de múltiplos Teixeirinhas – cada um com significados diferentes, pessoais e construídos por uma soma de fatores nos quais, muitas vezes, a imagem pública “dominante” do ídolo tem um papel pouco relevante.

Como relatei no início da tese, foi graças à Internet e principalmente à comunidade Teixeira e Mary Terezinha que fundei no Orkut em 2004 que pude conhecer vários fãs ardorosos de Teixeira, além de informantes fundamentais para a pesquisa. A Internet é uma ferramenta poderosa nas mãos dos fãs. Através dela, é possível manter redes sociais formadas por pessoas do mundo inteiro, comprar raridades relacionadas ao ídolo (à venda principalmente em sites de leilão, como o Ebay e o Mercado Livre), trocar fotos, músicas, filmes, além da possibilidade de criação de páginas e blogs para homenagear o ídolo.

Os fãs que transitam por estes espaços virtuais são na maioria das vezes de uma classe social mais alta e também possuem um background educacional mais alto, principalmente no caso dos “fãs-acadêmicos” e colecionadores. Muitas vezes, são pessoas que ascenderam socialmente no espaço de uma geração, mas cuja trajetória inclui uma origem humilde e suburbana ou interiorana. Nos últimos três anos, foi possível sentir os efeitos dos processos de inclusão digital no Brasil, com a presença e participação, nas comunidades virtuais, de fãs de origem social mais baixa, se utilizando do meio para estabelecer novas relações com seu ídolo e com outros fãs.

Um dos meus primeiros contatos com um “fã-acadêmico” de Teixeira foi com Chico Cougo, que, como relatei, acabou por se tornar um parceiro de pesquisa e interlocutor. Foi o próprio Chico quem me colocou em contato com outros fãs com os quais ele já estabelecia trocas. Um deles foi o português Arnaldo Guerreiro.

Arnaldo Guerreiro tem 56 anos, é formado em Economia e mora na cidade de Alcantarilha em Portugal, onde trabalha como professor de Matemática. Ele é dono de

uma coleção de mais de 1300 discos de música gaúcha, que veio a conhecer a passou a gostar através de Teixeira²⁵⁰. Ele provavelmente é o dono da mais completa coleção de discos de Teixeira no momento, já que, além dos LPs, 78 RPMs e compactos brasileiros, que juntou aos poucos (e que paga o quanto for necessário para conseguir), possui discos do artista que só foram lançados na Europa, alguns com músicas inéditas e que nunca chegaram a ser oficialmente lançadas no Brasil.



Arnaldo Guerreiro e parte de sua coleção de LPs de Teixeira.

Ao longo da pesquisa, fizemos contato inúmeras vezes, usualmente por programas de bate-papo. Em nossas conversas, Arnaldo me relatou que a primeira vez que escutou Teixeira tinha 13 ou 14 anos, em uma rádio da sua cidade. Quando seu pai lhe deu um toca-discos portátil de presente, o primeiro disco que comprou foi um 45 RPM com quatro músicas de Teixeira: 1) O Tango é Macho; 2) Volta do Tropeiro Velho; 3) Desafio da Escopa; e 4) Mariá²⁵¹. Esse disco marcou o início de sua coleção. Hoje, Arnaldo possui todos os LPs inéditos de Teixeira, com exceção de um: a trilha sonora do filme *Coração de Luto*, lançado em 1966. Ele segue seu garimpo por raridades do artista, principalmente alguns compactos, que haviam sido lançados em pequenas tiragens, além de edições estrangeiras de discos lançados no Brasil.

Apesar do grande sucesso de Teixeira em Portugal no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 (além de outros cantores brasileiros, como Roberto Carlos, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, e mesmo de José Mendes) Guerreiro relatou que na adolescência seus amigos preferiam bandas como The Beatles, The Doors, Supertramp, Gênesis, etc., ao passo que ele ouvia compulsivamente Teixeira.

Debatemos muito sobre as possíveis razões do sucesso de Teixeira em Portugal. De acordo com Arnaldo, as músicas mais tocadas nas rádios eram o tango

²⁵⁰ Arnaldo se considera "gaúcho de coração". Teixeira foi sua porta de entrada para a cultura gaúcha, e a partir dele o fã português passou a buscar todos os elementos relacionados a ela – a música, a linguagem, a História, e até mesmo as vestimentas – com os quais passou a se identificar.

²⁵¹ Este disco, prensado em Portugal, possui a música "O Tango é Macho", que nunca foi lançada no Brasil. Disco Copacabana EP-73-131, distribuído pela Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo Limitada - Porto, Portugal, ano de 1969.

“Transmissão de Pensamento”, “A Carta de Despedida”, “Desafio pra valer” durante o auge da popularidade do artista em Portugal. Era um repertório não diretamente ligado à temática gauchesca, bem ao contrário. Sua paixão pelo artista fez com que ele procurasse outras canções do repertório, passando a encomendar discos do Brasil, nos quais as canções do viés gauchesco do artista eram presentes. Arnaldo afirma que não se entendia o linguajar gaúcho em Portugal - palavras como "china", "pialo", "mangueira", "coxilha", "bagual", "mango", "relho", por exemplo, e que com o tempo ele passou a se informar e conseguir entender o que as músicas diziam.

Para Arnaldo, foram três fatores que explicavam a popularidade de Teixeira em Portugal: o timbre “enfeitiçante” de sua voz; o fato dele narrar histórias em suas músicas; e o som do acordeom, que é muito apreciado no país e que é muito presente na música originária de Portugal²⁵².

Além de colecionar tudo o que diz respeito a Teixeira, Arnaldo Guerreiro guarda na lembrança o privilégio de ter se correspondido com o ídolo. Ele recorda que nos anos 1970 mantinha contato com uma amiga por correspondência, Eva Durzinski, residente em Canoas. Um dia, Guerreiro pediu que Eva fosse até o escritório da Teixeira Produções Artísticas em Porto Alegre e revelasse ao cantor a existência de um grande fã de além-mar.

“Ao saber que tinha um grande fã em Portugal, ele ofereceu quatro LPs, onde escreveu dedicatórias, e dois cartões de visita, um dele e outro em nome das Produções Teixeira. Depois eu escrevi para o endereço dele e recebi resposta. Senti uma alegria difícil de descrever, eu idolatrava ele e revia-me nas letras de suas canções”.

Ele conta que certa vez ouviu um anúncio de que Teixeira cantaria numa casa de shows em Portugal. Só depois é que descobriu tratar-se de um outro artista que utilizava o mesmo nome. Em meados dos anos 1970, Teixeira chegou mesmo a ser contratado para apresentações nas terras lusitanas. Entretanto, a instabilidade política do país naquele momento obrigou-o a desistir da turnê.

Quando o artista morreu, em 1985, Arnaldo percebeu, com tristeza, que não realizaria o seu grande sonho de conhecer o ídolo. Ele afirma que

“Se eu tivesse conhecido Teixeira pessoalmente, teria comprado um bilhete de avião para ele vir a Portugal para visitar o Santuário de Fátima e também para se apresentar em shows, desde o norte até o sul de Portugal, fazendo vibrar milhares de fãs portugueses”.

²⁵² Segundo Arnaldo, nenhum dos filmes de Teixeira foi exibido em Portugal. Ele só teve acesso a eles com o envio de fitas do Brasil, nos anos 1990.

Mas, se não conheceu Teixeirainha pessoalmente, Guerreiro pode ter contato direto com os familiares do cantor. Em julho de 1997, Arnaldo, acompanhado de sua esposa Maria Vitória e da filha Dina, veio ao Brasil e excursionou por alguns dos principais lugares que marcaram a trajetória de Teixeirainha – em uma espécie de peregrinação pelos lugares da memória do ídolo.

O fã português esteve em Passo Fundo e em Porto Alegre (entre outros municípios), onde visitou o túmulo do cantor e a casa onde o artista morava no bairro da Glória. Nesta última visita, Guerreiro foi recebido com um churrasco promovido pelos filhos de Teixeirainha. Durante a confraternização, Teixeirainha Filho cantou duas músicas em homenagem ao ilustre visitante. Conta Guerreiro que o tal churrasco foi devidamente registrado numa fita de vídeo que ele guarda até hoje.

Indagado sobre sua música favorita, Arnaldo afirmou que era muito difícil escolher uma entre tantas, mas revelou simpatia especial pela canção “Mariá”²⁵³ (a mesma do primeiro disco de Teixeirainha que adquiriu). A canção, uma marcha, conta a história de um menino e sua companheira de brincadeiras na beira do rio onde moravam. Segundo Arnaldo, a música também o faz lembrar a sua própria infância.

Hoje lembrei minha infância / Passei o dia sozinho
Abraçado no meu pinho / O pensamento girou
Quadro por quadro eu vi / Os meus tempos de guri
Chorando, a letra escrevi / Relendo o que já passou

Na costa do rio dos Sinos / Papai nos fez um ranquinho
O seu amigo vizinho / Criava Mariazinha
E por não ter companhia / Eu brincava com a Maria
A nos chamar sempre ouvia / A mamãe e a vizinha

Mariá, Mariá / Vem pra casa, já está escurecendo
Meu filhinho, meu filhinho / Mamãe chamava, pra casa íamos correndo

No outro dia bem cedo / Nós estávamos de pé
Então depois do café / Ia pra beira da praia
Ela pescava eu caçava / Na beira do rio ficava
Na mata ela não entrava / Pra não rasgar sua saia

Peloteando de bodoque / Quando da mata eu saia
Eu caçava pra Maria / Ela pescava pra mim
Ia brincar de navio / Não ligava se era frio
Eu mergulhava no rio / E o dia chegava ao fim

Mariá, Mariá / Vamos pra casa, nossas mães estão chamando
Mariá, Mariá / De volta a casa, rindo, brincando e pulando

Quando o tempo era de chuva / Eu tocava na rebeca
A Maria de boneca / Me convidava a brincar
Achava muito divino / O brinquedo feminino

²⁵³ **Faixa 19** do CD anexo. Mariá (Teixeirinha). Gravada por Teixeirainha. LP "O Rei". Chantecler, 1969.

Por eu ser bem masculino / De boneca não vai dar

Me lembro, tenho de rir / Ingenuidade e respeito
Descuidada, de mau jeito / Sungava um pouco o vestido
Muito séria me olhava / Pro lado o rosto virava
O vestidinho puxava / Nem isto foi esquecido

Mariá, Mariá / Casou com outro, com outra também casei
Mariá, Mariá / Da nossa infância de saudade hoje chorei

Arnaldo considera de suma importância não deixar que Teixeira caia no esquecimento e apresentá-lo as gerações mais novas. Ele exerce sua própria *agency* nesse processo, efetuando remasterizações “caseiras” das raridades que possui e compartilhando-as com os fãs com os quais tem contato. Segundo Chico, Arnaldo também compartilha sua coleção de material da imprensa sobre Teixeira, enviando pelo correio e fazendo trocas por outros materiais.

Durante minha pesquisa na correspondência dos fãs de Teixeira, encontrei por acaso uma carta de Arnaldo para o artista, datada de Março de 1985. Ao contrário da maioria das cartas, a de Arnaldo (assim como de outros fãs de países mais distantes) se encontrava em uma pasta especial. Na carta, Arnaldo prestava sua solidariedade a Teixeira na questão da separação de Mary Terezinha. Além disso, enviava ao ídolo uma poesia, chamada “Elogio ao cantor”, na qual ele homenageava Teixeira usando o vocabulário gauchesco que havia aprendido nas canções do artista²⁵⁴.

Digitalizei a carta e a enviei de volta para Arnaldo. Segundo ele, ficou imensamente emocionado e surpreso ao ver que Teixeira havia guardado sua carta, ainda mais depois que eu lhe contei que ela estava numa pasta especial. Interpretou esse fato como uma retribuição do ídolo ao carinho que ele havia lhe devotado durante toda a vida, uma espécie de “reconhecimento” da sua dedicação.

Ao mesmo tempo, afirmou que esta carta em específico era um marco da sua correspondência com o ídolo porque foi uma das últimas, senão a última, que escreveu enquanto ele era vivo. Se naquele momento, apoiava Teixeira na separação da dupla, o que se percebe é que Arnaldo mudou bastante em relação a Mary. Atualmente, possui todos os seus discos, até mesmo suas recentes gravações como cantora evangélica, e chegou a fundar uma comunidade para homenagear a acordeonista no Orkut, além de ter mantido contato com ela ao longo dos anos.

Se Arnaldo pode ser caracterizado como um fã-colecionador, cuja *agency* se destaca na difusão e preservação da obra do ídolo, ele difere bastante de João do Prado – uma espécie de “fã-militante” de Teixeira.

²⁵⁴ A estrofe inicial diz "Arreia o pingo, amigo/ Tá na hora do fandango/ Eu vou contigo/ Dançar o xote e o tango".

“Mocinho Aventureiro”

Meu primeiro encontro com João do Prado foi durante o Projeto Teixeira Memória Nacional em Passo Fundo, onde estive no estúdio da Rádio Planalto durante o seu programa de rádio dominical em que só toca músicas de Teixeira. Alguns meses depois, fiquei sabendo através do jornal Zero Hora da homenagem que ele preparou para Teixeira no dia 4 de dezembro de 2007, defronte ao monumento em Passo Fundo.

Eu já sabia que ele era provavelmente o fã mais famoso de Teixeira em Passo Fundo, e que supostamente tinha uma coleção de objetos relacionados ao ídolo; isso, somado ao seu programa de rádio e sua famosa e eterna briga com os poderes públicos de Passo Fundo devido a falta de reconhecimento da cidade para com seu filho mais ilustre, me indicavam um fã bastante ativo em relação a manutenção da imagem e do cultivo da memória sobre Teixeira.

Assim, resolvi procurá-lo para tentar realizar uma entrevista sobre sua história com Teixeira. Voltei a Passo Fundo em Maio de 2008, e João deixou de lado seus afazeres para passamos uma tarde inteira conversando sobre seu ídolo – a única razão que o faz deixar o trabalho de lado, segundo ele.

Segundo João, seu avô tinha uma espécie de cinema improvisado itinerante, e projetava filmes de Teixeira no interior. Sua família era originária de Redentora, uma localidade perto de Palmeira das Missões, cidade no Noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Seu pai era dono de um “bolicho de campanha”²⁵⁵, e sua família era bastante humilde, de modo que ele foi “criado no trabalho” desde pequeno.

João afirmou ter uma fascinação desde a primeira infância por Teixeira, que escutava no rádio da *bodega* do seu pai, o único rádio em um raio de dez quilômetros na região, o que fazia com que as pessoas se reunissem lá para tomar chimarrão e escutar os programas do artista; segundo ele, as pessoas “nem respiravam” quando ele falava. Quando ganhou um par de botas de seu padrinho, chegava a dormir calçado com elas, e se sentia “o próprio Teixeira”.

²⁵⁵ Mistura de bar e armazém, muito comum nas localidades do interior da região sul do Rio Grande do Sul.

“Eu ouvia Teixeira e me deliciava com aquelas músicas... Nós nos víamos representados e valorizados como homens simples... com as músicas, com as homenagens que Teixeira fazia pra nós, então nós nos sentíamos valorizados.”

João relaciona a história da sua vida com a letra da canção “Mocinho Aventureiro”²⁵⁶, que conta a história de um rapaz que deixa sua família no interior e “ganha o mundo” - como tantos naquela época.

[Declamado]

“O filho que sai de casa
Pra muito longe se vai
Depois chora de saudade
Da mamãe e do papai”

Era mocinho, ainda me lembro
Dezoito anos completei
Eu resolvi sair de casa
Clareava o dia, me aprontei
A minha mãe me perguntou:
‘Diga, meu filho, pra onde vai?’
Não respondi, só dei-lhe um beijo
E abracei meu velho pai
Ao despedir, chora os que ficam
Também chora quem se ‘vai’

*

Piquei na espora o meu tordilho
Olhei pra trás, por despedida
Chorava irmão, chorava irmãs
Chorava o pai e mãe querida
Também chorava estrada afora
No meu cavalo galopando
Olhava a mata orvalhada
Ouvia os pássaros cantando
Pela mocinha que eu amava
Eu também ia chorando

*

Eu destinei correr o mundo
Fazem dez ano e não voltei
Duzentas léguas está distante
Quem me amava e lá deixei
Não fui feliz nesta jornada
Por isto não voltei pra trás
Mas no momento em que melhora
Eu vou rever meus velhos pais
Quero abraçar os meus irmãos
E de lá não sair jamais

*

Os irmãos deve estar casados
E os meus pais envelhecidos
Por não saber notícias minhas
Pensam que eu tenha morrido
E a mocinha que ainda amo
Se ela casou, felicidade
Se não casou ainda me espera

²⁵⁶ **Faixa 20** do CD. Mocinho Aventureiro (Teixeirinha). Gravado por Teixeira. LP “Mocinho Aventureiro”. Copacabana, 1967.

Vamo se unir pra eternidade
Juntinho dela e meus parentes
Morre pra sempre a saudade

Inspirado pela música, com 15 anos de idade João resolveu sair do interior onde morava e, de carona e a pé, rumar para Passo Fundo (por causa da música “Gaúcho de Passo Fundo”). Segundo ele, resolveu “fazer da história da música a sua história”.

Durante muito tempo, teve uma vida “de muito trabalho” em Passo Fundo, de muita dificuldade financeira. Chegou em Passo Fundo “só sabendo trabalhar”, e acabou não mais estudando. A mãe e as irmãs brigavam com ele porque achavam que ele tinha que estudar. Ele respondia que Teixeira não estudou e era um grande homem. Espelhado em Teixeira e nas conquistas dele, dedicou-se somente ao trabalho, e deixou os estudos de lado.

Colocando lado a lado a sua trajetória e a trajetória do ídolo, João fez a comparação da sua pobreza na infância com a pobreza de Teixeira; também compara seu sucesso profissional no presente e seu patrimônio com tudo o que Teixeira conquistou. Apesar de se considerar ignorante e semi-analfabeto, João se coloca como vencedor na vida graças ao trabalho duro – assim como seu ídolo.

“Teixeirinha foi meu ídolo, meu deus... o homem a ser seguido, pelo homem que foi, pelo exemplo que deixou... em nenhuma faculdade eu iria encontrar tamanha grandeza e hombridade. Nenhuma faculdade iria me ensinar. Porque, com a idade de nove anos, ele era um menino andarilho. Não se tornou drogado, não se tornou um assaltante. Se tornou um homem que só fez bem para a humanidade. Um berço tão humilde quanto o berço de Cristo. Que provou do amargo, da ingratidão, dos carrascos do capitalismo... e se tornou o homem que se tornou. Então, a história dele, ela vem, acho que antes dele nascer, que ele veio realizar a emoção, que é uma obra a ser seguida.”

João é atualmente dono de um serviço de ambulâncias e de uma funerária. Por conta de seus negócios, ele pagava por comerciais nas rádios AM da cidade. Segundo seu relato, no domingo de manhã, tomando o seu chimarrão, ele sempre ligava para as rádios para pedir que tocassem Teixeira, e sempre diziam que não havia nada dele no acervo da rádio. Quando isso se repetiu com várias rádios, João se sentiu ofendido e mandou cancelar todos os contratos que tinha nas emissoras.

Com isso, o gerente de uma das rádios veio pedir a ele por que havia cancelado, e João reclamou que os programadores só tocavam o que eles próprios queriam ouvir, não o que o público queria. Assim, o gerente lhe fez uma proposta – que ele próprio

tivesse um programa no domingo, para tocar o que quisesse. Apesar de não ter nenhuma experiência prévia de trabalhar no rádio, João aceitou. Naquele momento, em 2008, já fazia dez anos que ele mantinha o programa, onde muitas vezes acaba tendo que, veementemente, defender o ídolo e a si próprio das críticas²⁵⁷.

“Então eu fui o fã que tive que me tornar apresentador de rádio para as músicas de Teixeira continuarem no rádio. E assim resgatar e matar as saudades de tantos ouvintes, que, assim como eu, estavam impedidos pelos intelectuais do rádio, que diziam entender de rádio, impediam os fãs de ouvir Teixeira. Hoje o rádio sabe que tem que ter programa de Teixeira. E hoje isso está se propagando no estado todo. E sei que em outros estados tão fazendo. E isso é importante, porque hoje estamos ensinando jovens, meninos, assim como eu, a gostarem de Teixeira.”

A *agency* de João vai além do programa dominical. Ele confronta regularmente os políticos locais, cobrando deles a valorização de Teixeira em Passo Fundo. Me relatou um episódio recente em que levou para a Câmara de Vereadores da cidade um pedaço da estátua de Teixeira que havia caído, para reclamar sobre a má conservação do monumento. Nas suas palavras, Passo Fundo é “*gigolô* de Teixeira”. A cidade ficou conhecida no Brasil e mesmo em outras partes do mundo por causa de suas músicas, e, mesmo assim, nunca foi capaz de agradecer a altura.

Segundo ele, várias propostas foram feitas pelos poderes públicos da cidade para tentar “lhe contentar”, mas ele não aceita. Tem uma idéia para um memorial, em formato de violão, onde as pessoas possam parar, entrar, ter acesso aos filmes, às músicas, às fotos de Teixeira, que seja um lugar de encontro dos fãs, onde possam tomar chimarrão, lembrar os bons tempos em que se ouvia Teixeira no rádio, contar histórias sobre o ídolo.

Durante a minha estada em Passo Fundo em 2007, com o Projeto Teixeira Memória Nacional, a questão da “homenagem” da cidade ao artista virou mais uma vez um ponto de debate na imprensa local. O jornal “Nacional” dedicou duas páginas a esmiuçar os “problemas” da relação do artista com a cidade, como a falta de uma homenagem permanente além da estátua e do ginásio esportivo que leva seu nome.

O mesmo artigo descrevia o acervo de fã de João, assim como suas tentativas infrutíferas de construir um museu para que os objetos que possui sejam colocados para visita pública. Na entrevista ao jornal, o fã afirmava ter “mudado de estratégia”, oferecendo seu acervo para a prefeitura de Soledade caso esta se comprometa a fornecer o local adequado para hospedá-lo:

²⁵⁷ Na **Faixa 21** do CD apresento um trecho do programa de rádio João do Prado em que ele defende Teixeira e a si próprio das críticas sofridas.

“A idéia é fazer um rancho em formato de violão com espaço para acomodar uma audioteca, uma cinemateca e uma sala da exposição de fotos e de objetos que pertenceriam ao compositor. O museu, segundo João do Prado, seria na saída de Passo Fundo para Carazinho e Soledade, perto do ginásio poliesportivo Vitor Mateus Teixeira. 'Eu acho que Passo Fundo só está perdendo em não investir em algo que pode trazer mais mídia para a cidade. A marca está feita, é só preciso investir.'”²⁵⁸ Jornal O Nacional, 5 de Março de 2007.

Alguns políticos entrevistados para a matéria afirmavam que esse projeto existia na secretaria de Cultura de Passo Fundo e que estavam à procura de verbas para torná-lo possível. Mesmo que o museu com o material de João fosse feito em Soledade, Passo Fundo também queria homenagear Teixeira. Na conclusão, afirma-se que, embora Teixeira também tenha morado um tempo em Soledade e feito uma música para a cidade, foi em Passo Fundo que ele encontrou o caminho para o sucesso e foi este o lugar que imortalizou através de suas canções e imagens.

“Indiferentemente do local onde o museu será estruturado, o que importa é que ele venha a ser realidade. Teixeira é fenômeno popular e mais: cantava o popular. Lembrar e resgatar sua trajetória é função obrigatória no quesito importância cultural para um povo, uma cidade e para um estado como o Rio Grande do Sul.” Jornal O Nacional, 5 de Março de 2007.

Assim, configurava-se uma nova disputa sobre a memória e o legado do artista, agora entre duas cidades nas quais morou e que homenageou através de canções. Embora João, por um lado, o mediador e o provocador desta disputa, ao oferecer seu acervo pessoal a Soledade, de fato ele continua militando pela manutenção do nome do artista em Passo Fundo – um exemplo é a homenagem feita diante da estátua no aniversário da morte de Teixeira em dezembro de 2007, que relatei no Capítulo 1, e seus choques constantes com os poderes públicos da cidade, diante da imobilidade destes para resolver a questão.

João afirma que a Secretaria de Cultura do município só se preocupa com as Jornadas de Literatura, gastando enormes quantidades de dinheiro para trazer nomes ilustres para a cidade, e assim, valorizando as coisas de fora e ignorando o seu nome nativo mais ilustre. Sua parte, no entanto, estava sendo feita. Além da pressão constante aos políticos e do programa de rádio, João organizava a homenagem feita defronte ao monumento a Teixeira em Passo Fundo, no seu aniversário e aniversário de morte. Em Março de 2007, havia organizado uma cavalgada desde o

²⁵⁸ A idéia de João do Prado, de Teixeira como uma “marca”, aproxima-se bastante com as idéias de Betha de que o grande patrimônio da família Teixeira, no momento, é o nome e a imagem “Teixeirinha”.

Ginásio Teixeira, na entrada da cidade, até o monumento; em Dezembro, havia trazido músicos que haviam sido amigos de Teixeira para cantar diante do monumento – tudo pago do seu próprio bolso. A família tem um respeito tão grande pela sua devoção ao ídolo, segundo ele, que mesmo que o momento seja de dificuldade financeira, ninguém se opõe a nada que ele faça para homenagear Teixeira.



João do Prado e a estátua de Teixeira em Passo Fundo, em 2008.

Por conta das homenagens periódicas que organiza e por causa do programa, João acabou cultivando uma rede grande de contatos, desde pessoas relacionadas a Teixeira em Passo Fundo, até outros fãs de outros lugares do estado e do Brasil. Ele confessou acalentar alguns sonhos: um deles, de realizar uma cavalgada de Passo Fundo a Porto Alegre em homenagem a Teixeira, como haviam sido feitas algumas vezes quando o artista era vivo. O outro, era de que a casa da Glória onde Teixeira morava fosse no futuro transformada em um lugar de visita para os fãs.

Além das suas ações como “fã-militante”, João me revelou um outro aspecto da sua relação com Teixeira, ligado ao lado espiritual. Eram inúmeras manifestações. Uma delas não aconteceu com ele, mas com sua filha, que segundo João, por ser mórmon, não era muito simpática a questões envolvendo espíritos, visões e etc.²⁵⁹, e mesmo assim acabou sendo visitada pelo ídolo do pai. Ela despertava de um sono quando viu Teixeira entrando pelo corredor da sua casa. O artista se dirigiu a ela e disse que ela estava grávida de um menino (fato que ela não suspeitava até o momento), e pediu que ela desse o recado ao pai de que ele, Teixeira, estava sempre com João.

²⁵⁹ João contou que, para a cerimônia de casamento de sua filha, ele pegou as bases da música "Menina Margareth", que Teixeira compôs para cantar no casamento de sua filha Margareth, e adaptou a letra para sua própria filha. Houve uma certa resistência para tocar a música, já que o casamento estava sendo realizado em uma igreja mórmon (fato pelo qual ele se recusou a atender a cerimônia), mas sua filha acabou realizando seu desejo e subindo ao altar com a versão que João fez da música de seu ídolo.

Ele próprio nunca havia tido uma visão, mas eram inúmeras as vezes em que tinha “sensações de presença” do ídolo, principalmente durante os programas de rádio. Em alguns momentos difíceis, ligados a dificuldades financeiras, ele havia recorrido ao ídolo em prece para encontrar uma solução, e nunca deixou de ser atendido. Além disso, afirmou que costumava conversar com Teixeira quando estava sozinho, abrindo seu coração e lhe fazendo confidências. João afirmou que algumas pessoas haviam lhe comentado que, em alguns momentos, sua voz no rádio ficava muito parecida com a de Teixeira, e era como se ele “incorporasse” o artista. Não era algo que ele se desse conta, ou que fizesse voluntariamente, no entanto.

Teixeira ia frequentemente a Passo Fundo, e na sua época de dificuldade financeira, a solução de João para acompanhar o artista quando ele aparecia na cidade era espiar seus shows através das frestas dos CTGs, porque não conseguia pagar o ingresso. Apesar de o seguir sempre que tinha oportunidade, não tinha coragem de falar com ídolo. Tremia, se engasgava, e só o observava a distância. Foi assim nas filmagens de “Gaúcho de Passo Fundo”, no qual João afirma aparecer em uma cena, segurando o sobrinho no colo, no meio de uma multidão que observava a chegada de Teixeira a cavalo.

Assim como foi na vida real, nos sonhos que tem com o ídolo João tenta se aproximar, mas não consegue falar com ele. Seu objetivo é resolver essa questão depois da morte, quando, espera, Teixeira estará lhe aguardando “do outro lado”.

João reforça o tempo todo a idéia da “mistura” da sua vida com a do ídolo. O papel que ele assumiu, como divulgador e militante da obra de Teixeira, lhe traz responsabilidade e deveres, mas sobretudo a honra de ter sua vida entrelaçada com a do ídolo. Assim, Teixeira é a *sua* história, a *sua* verdade. Não só ele, mas todos os fãs são os principais “donos” de Teixeira, porque foram os responsáveis pela sua ascensão. Dentro dessa idéia, ele vê com ressalvas o papel da Fundação Teixeira, que justamente pela presença da família, acaba enquadrando – “enlatando”, nas suas próprias palavras – Teixeira em um determinado formato.

Assim, João planeja continuar fazendo tudo o que for de seu alcance para o ídolo. Sua idéia é de que no futuro o Rio Grande do Sul “se levante” para reivindicar o “lugar de direito” de Teixeira.

Um encontro

27 - 3 - 83.

Linha Vitória Chopinzinho Paraná.
É com alegria que peguei na caneta,
para escrever esta cartinha para o
Teixeirinha e Méri Terezinha,
quero dizer a eles que sou fãns
dos programa deles, a 20 anos,
já escrevi para eles, só não
esperei a minha carta, mais fui
atendida porque recebi as fotografias,
e a sua Resposta, eu tenho, foto,
Revista, flamula, e o Chaveiro,
do Teixeira e Méri Terezinha.
Quero amenazar a minha família
que é o meu esposo e o meu casal
de filho, e todos os meus parentes,
é também Teixeira e Méri Terezinha,
pela a passagem dos seus aniversário.
Com a musica. Sou quem sou de
Teixeirinha. Aqui vai um reczinho -

• O Teixeira e a Méri
São dois artista profundo
Se faltasse esses artistas
A terra tristera no mundo -
Sem mais acina, Sra.
Clarice do Bozario Specto

Dona Maria recebeu a mim e a meu pai calorosamente. Nos convidou para entrar, e sentamos na sala de estar com ela, seu marido, Argemiro e seu filho, Adonir. Era uma manhã de domingo. Contamos a ela que havíamos ido até a casa na tarde anterior, mas não havia ninguém. Ela se desculpou – quase nunca saía, mas havia aproveitado o tempo bom para visitar familiares em uma cidade vizinha.

Naquela manhã, era a segunda vez, portanto, que eu percorria os 15 quilômetros de rodovia e os quatro quilômetros de estrada de chão batido, do centro da cidade até Linha Vitória, um pequeno conjunto de propriedades rurais dedicadas a lavoura de soja, no interior de Chopinzinho, uma cidade de 20 mil habitantes no sudoeste do estado do Paraná, distante quase 600 km de Porto Alegre.

Meu encontro com dona Maria do Rosário Sfredo, com cuja carta eu havia me deparado dois anos antes entre as milhares que compõem o que restou do acervo de correspondência de Teixeira, foi a realização de um projeto (ou talvez de uma espécie de sonho/devaneio etnográfico) surgido desde o primeiro momento em que comecei a ler as cartas de fãs. Logo que percebi a importância destes documentos no desvelamento de uma relação carregada de afeto e tantas outras emoções entre um artista e seus admiradores – além de, como afirmei anteriormente, revelarem todo um imaginário e a própria estrutura de sentimentos de uma época, em um Brasil ainda predominantemente rural e governado por um regime político autoritário, e de camadas da população muito distantes das esferas de poder, dos grandes centros e dos enquadradores oficiais da memória – desejei poder encontrar e conversar com os remetentes.

Embora entre as cartas que li houvessem várias de Porto Alegre, e mesmo de cidades mais próximas, nunca consegui encontrar nenhum dos remetentes (o principal problema era justamente o tempo passado desde o envio das cartas – imagino que apenas uma pequena porcentagem daquelas pessoas continuava morando no mesmo lugar), embora, ao longo dos meus encontros com fãs, principalmente durante o Projeto Teixeira Memória Nacional, vários tenham me mostrado cartas-resposta recebidas de Teixeira.

Meu encontro com dona Maria não foi obra do acaso. Meu pai, Eugênio, atuou como uma espécie de mediador e “detetive” para localizá-la. Tudo começou porque lhe mostrei, como curiosidade, a carta remetida de Chopinzinho, para onde ele estava prestes a se mudar. Algum tempo depois de se mudar, ativando uma pequena rede de conhecidos, ele conseguiu informações sobre a família Sfredo, e a confirmação de que

ainda residiam em Linha Vitória. Numa ocasião em que passava pelas redondezas, resolveu bater à porta de dona Maria, com uma cópia da carta a mão.



Dona Maria e sua carta, 25 anos depois.

Segundo meu pai, ela ficou bastante surpresa de rever a própria carta, escrita há mais de 25 anos atrás, ainda mais trazida por um estranho. Depois do choque inicial provocado pelo retorno da carta, ele explicou a dona Maria as razões da sua visita – que sua filha era pesquisadora, que pesquisava o Teixeira, que havia encontrado a carta dela no meio de milhares de outras, e que ele estava ali para conhecê-la e marcar um encontro futuro entre nós duas. Ele conta que dona Maria se emocionou bastante no momento, e lamento não ter estado lá neste primeiro contato. Conversaram, ele ficou sabendo que ela morava ali com o marido e o filho, e combinou

com ela que, no dia que eu fosse a Chopinzinho visitá-lo, ele me levaria até lá para conversar com ela.

No relato de dona Maria sobre este primeiro encontro, ficou evidente a surpresa com que ela recebeu a carta de volta. Nas suas próprias palavras, ela “ficou abobada”, já que nem lembrava que a havia escrito algum dia.

Na manhã do nosso encontro, conversamos quase duas horas sobre Teixeira, sobre a vida no interior de Chopinzinho, sobre os parentes e conhecidos que eles tinham no Rio Grande do Sul, sobre o Grêmio e o Internacional. Mostrei a dona Maria a sua carta original, e ela me mostrou sua pequena coleção de lembranças de Teixeira, todas recebidas pelo correio como resposta às suas cartas – uma revista do Coração de Luto em quadrinhos, uma carta-resposta com data de 1977, remendada com fita adesiva, um postal com Teixeira e Mary Terezinha, uma flâmula com o casal e um chaveiro – todos os itens que ela havia listado na carta em 1983, guardados cuidadosamente numa caixa.

Dona Maria tem 58 anos. Nasceu e morou toda a sua vida no interior de Chopinzinho, ali mesmo nas redondezas de Linha Vitória. Seus pais, gaúchos de

origem, fizeram várias mudanças pelo sul do país até chegar em Chopinzinho. Só conseguiram construir, “obter” alguma coisa, segundo ela, quando se fixaram ali. Maria teve um total de 15 filhos, dos quais sete sobreviveram além da primeira infância. Além do filho Adonir, de 30 anos, que trabalha com seu Miro na plantação de soja, ela tem mais uma filha, casada e com um filho pequeno, que mora na Grande São Paulo.



Sua pequena coleção de lembranças de Teixeira: flâmulas, a revista em quadrinhos do Coração de Luto, e o postal com Teixeira e Mary Terezinha.

Dona Maria relatou que era fã de Teixeira desde menina.

“As música dele me encantava, né... e eu já nasci, parece, escutando ele. Eu me criei escutando Teixeira e por isso fiquei fã dele, né.”

Ela escutava o artista pelo rádio, através da frequência de ondas médias da Rádio Gaúcha e da Rádio Farroupilha de Porto Alegre, que alcançavam longas distâncias Brasil afora. Todas as manhãs, das 7:30 às 8:30, escutava o programa de Teixeira – exceto quando tinha de ir para a roça cedo – e juntamente com a irmã, decorava as letras das músicas e cantava, principalmente os desafios.

“Nós cantava que Deus o livre!... A gente tinha porco na encerra, ia tratar os porcos na encerra e ali nós ficava as duas cantando. E as vezes vinha gente na entrada e parava... Pra escutar nós cantar... Quando nós via, tavam tudo parado escutando nós cantar.”

Algumas noites, Teixeira tinha um programa de auditório em que ele cantava e apresentava outros artistas, e ela relata que às vezes ficava acordada até a meia-noite escutando o programa.

As cartas eram enviadas pela agência de correios do centro da cidade, e as respostas também eram buscadas lá. Caso não se buscasse as cartas por um determinado tempo, elas eram devolvidas. Embora Teixeira não tivesse lido a sua carta no ar no programa, ela disse que ficou muito feliz porque recebeu a resposta, com as lembranças que colecionava. Quando lhe mostrei a carta original, contou, rindo, que foi o marido que havia escrito no envelope, porque sua própria letra era feia demais, e ela não sabia português correto, então havia pedido a ele que colocasse o endereço para não ficar tão feio, já que ele tinha um pouquinho mais de estudo que ela, que fez até a terceira série primária na escolinha rural ali mesmo de Linha Vitória.

A única vez que ela viu Teixeira ao vivo foi em uma apresentação do cantor na cidade de Chopinzinho. Não soube me precisar a data, mas imagina que tenha sido por volta de 1983, porque os filhos ainda eram pequenos.

“Em Chopim, quando ele veio ali, ele trepou em cima de um caminhão, ele e a Mary, pra cantar pro povo. Mah, quanta gente!... Deus o livre! [Miro – Ele foi no meio do campo de futebol, né.] Ali ele cantou aquela música O Colono, e no último verso, naquele declamado que ele fez, ele disse assim... Ele conta que ele fez os versos pros colonos, pra nunca mais rir de um colono quando vim na capital. Ele inventou mais duas linhas naquele verso ali, que não tinha esse aí na música, ele fez, na hora ele inventou”.

A lembrança de dona Maria sobre a apresentação de Teixeira em Chopinzinho evidencia o tipo de performance que o fazia especial aos olhos de seus fãs – sua capacidade de improvisar e maravilhar o público, tornando *memorável* um determinado evento ao surpreender as pessoas, mudando a própria música. Assim, de todos os detalhes da apresentação que ela poderia ter escolhido para relatar, o que lhe tocou mais foi justamente esse – de que, durante a performance, ele acrescentou versos na música. Para alguém que, como ela, sabia as canções de cor e as cantava, estas palavras a mais foram o grande elemento a recordar, de toda a apresentação.

Além do rádio e da apresentação que fez na cidade, Teixeira chegava até Chopinzinho através de seus filmes. Destes, dona Maria afirma ter assistido quatro,

três deles projetados em um cinema que existia na localidade de São João, perto de Linha Vitória, e outro na localidade de São Francisco, no salão comunitário – “Ela Tornou-se Freira”, “Motorista Sem Limites”, “Pobre João” e “A Quadrilha do Perna Dura”.

Dona Maria afirmou sentir muito por não apresentarem mais Teixeira Filho na televisão, já que ele é tão parecido e canta tão parecido com o pai. Ainda é possível ouvi-lo na rádio Chopinzinho, onde tocam suas músicas, o anunciando como “o saudoso Teixeira”. Disse não ter acreditado que era verdade quando anunciaram a sua morte. E que se ele estivesse vivo, ela continuaria o seguindo, continuaria sendo fã.

Quando perguntei sobre a sua música favorita, dona Maria demorou para responder. Pensou bastante antes de me falar a resposta: “O Colono” – a mesma música sobre a qual Teixeira havia improvisado quando de sua visita a Chopinzinho. Ao ser indagada sobre o porquê, ela respondeu imediatamente – “... porque mexe com nós, da roça. Diz tudo sobre nós. Porque nós na roça aqui é sofrido, e fala tudo sobre o nosso sofrimento, aqui da roça.”²⁶⁰

“O Colono”²⁶¹ foi uma música de grande sucesso desde 1967, ano em que foi gravada por Teixeira no disco “Dorme Angelita”, pela gravadora Copacabana. Continuava sendo uma das mais pedidas entre os fãs no programa de rádio, e fez parte do repertório cantado por nos shows do Projeto Teixeira Memória Nacional. Outros fãs já haviam me falado sobre a canção de forma semelhante a dona Maria – que, pela primeira vez, uma música falava *deles*, de sua vida.

Nesta canção, Teixeira faz uma defesa do trabalhador rural, citando os motivos de sua importância e a dureza do seu trabalho, sempre o contrapondo sua força com a “delicadeza” e a incapacidade dos moços “modernos”, da cidade, de realizar o serviço pesado que o homem do campo cumpre para alimentar a todos. Inicia com uma estrofe declamada:

“Eu vi um moço bonito
Numa rua principal
Por ele passou um colono
Que trajava muito mal
O moço pegou a rir
Fez ali um carnaval
Resolvi fazer uns versos
Pra este fulano de tal”

²⁶⁰ Maria não foi a primeira fã a me apontar essa canção como a favorita dentre o repertório de Teixeira. Durante as viagens do Projeto Teixeira Memória Nacional, várias pessoas reforçaram o ineditismo da música, colocando-a como a primeira a fazer uma defesa aberta da importância do trabalhador rural para a sociedade, e do quanto isso fazia com que os próprios colonos se sentissem valorizados.

²⁶¹ **Faixa 22** do CD Anexo. O Colono (Teixeira). Gravação de Teixeira. LP “Dorme Angelita”, Copacabana, 1967.

Não ri, seu moço, daquele colono
Agricultor que ali vai passando
Admirado com o movimento
Desconfiado, lá vai tropicando
Ele não veio aqui te pedir nada
São ferramentas que ele anda comprando
Ele é digno do nosso respeito
De sol a sol vive trabalhando
Não toque flauta, não chame de grosso
Pra te alimentar na roça esta lutando

*

Se o terno dele não está na moda
Não é motivo pra dar gargalhada
Este colono que ali vai passando
É um brasileiro da mão calejada
Se o seu chapéu é da aba comprida
Ele comprou e não te deve nada
É um roceiro que orgulha a pátria
E colhe o fruto da terra lavrada
E se não fosse esse colono forte
Tu ias ter de pegar na enxada

*

E se tivesse de pegar na enxada
Queria ver-te, mocinho moderno
Pegar no coice de um arado nove
E no machado pra cortar o cerno
E enfrentar doze horas de sol
Um verão forte tu suava o terno
Tirar o leite, arrancar mandioca
Em mês de julho, no forte do inverno
Tuas mãozinhas fina, delicadas
Criava calo, virava um inferno

*

Este colono enfrenta tudo isso
E muito mais, eu não disse a metade
Planta e colhe com suor do rosto
Pra sustentar nós aqui na cidade
Não ri, seu moço, mais deste colono
Vai estudar numa faculdade
Tire o DR, chegue lá na roça
Repare lá quanta dificuldade
Faça algo por nossos colonos
Que Deus lhe pague por tanta bondade

Era através deste tipo de canção, capaz de provocar a identificação extrema, catártica, dos ouvintes, que Teixeira conquistava fãs como dona Maria – demonstrando a eles que sabia do que falava quando tratava da vida no campo, os valorizando e colocando numa posição “superior” às pessoas da cidade que os tratavam com desprezo.

Encontrar dona Maria não foi importante só por me permitir ver “em carne e osso” um dos tantos rostos e histórias por detrás dos montes de cartas que restam no

porão da casa da família Teixeira. A emoção de rever a carta, as lembranças guardadas com tanto cuidado, a conversa recheada de memórias de toda a família, a alegria do encontro comigo e com meu pai – são todas provas do quanto Teixeira ainda representa e significa na vida das pessoas como dona Maria, que, mesmo sem viver sua relação com o artista no dia-a-dia do presente, o conservam num lugar especial, cheio de nostalgia, afeto e emotividade.

Os fãs representam uma multiplicidade de papéis na circulação, manutenção e construção da imagem pública de Teixeira. Através de sua *agency*, eles atualizam a essa imagem, recriando a sua presença na contemporaneidade, demonstrando as várias facetas do ídolo, e lutando contra o seu esquecimento.

Conforme afirma Pierre Nora (1989), recentemente, a materialização da memória se dilatou, descentralizou, democratizou e multiplicou. Se no passado só as grandes famílias, a igreja e o estado eram os grandes produtores de arquivos, na atualidade até o “menor” dos atores históricos se sente compelido a registrar, gravar, arquivar. O fã que continua a escutar Teixeira, que ensina o gosto pelo artista para pessoas de outras gerações, que cria produtos artísticos inspirados ou baseados no ídolo, que constrói ou participa de redes de pessoas que tem como ponto em comum o afeto por ele, que sai em “peregrinação” para os seus “lugares de memória”, que compartilha seu material sobre o artista com o intuito de eternizar sua obra, participa abertamente da gestão da sua memória e da construção de sua imagem pública.

Assim, Teixeira pode até ter sido excluído ou negligenciado nos compêndios que tratam de uma “memória nacional” da música popular ou do cinema. Entretanto, conforme Pollak afirma ao tratar das “memórias subterrâneas” (1989), indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadradores “oficiais” de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar.

Considerações Finais



Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é a negação; e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror e de intolerância visceral (“dá ânsia de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros. Gostos e cores não se discutem: o motivo não é tanto pelo fato de que, na natureza, há gostos para tudo, mas porque cada gosto pretende estar baseado na natureza – e o é praticamente, sendo *habitus* -, lançando os outros no escândalo da contranaturalidade. A intolerância estética exerce violências terríveis.

Pierre Bourdieu, *A Distinção*, 2007, p.56/57

Por que “remixar” Teixeira? A definição mais simples de remix coloca esse processo como a criação de uma nova versão de uma canção, feita a partir de uma versão original. O conceito não se aplica somente a áudio. Pode se referir a uma reinterpretação não-linear de qualquer outro objeto artístico. O resultado final dessa reinterpretação, com suas múltiplas possibilidades de hibridização, combinação e recontextualização, pode acabar sendo bastante diferente da versão original. A idéia foi, portanto, de aplicar esse “modo de fazer” – de uma forma tanto metodológica quanto etnográfica – a Teixeira, de forma a desconstruir algumas premissas a seu respeito e dar voz a outras versões, capazes de trazer a tona facetas menos conhecidas do artista – e não por isso menos importantes.

Uma das grandes desvantagens de uma pesquisa que se dispõe a tratar de um personagem já falecido é a impossibilidade de que sejam respondidas todas as perguntas. O informante principal está ausente.

Há muitas coisas que gostaria de perguntar para Teixeira. Também há muita coisa que eu gostaria de saber sobre o prosseguimento de sua carreira, caso ele não tivesse falecido neste já distante 85. Teria entrado na onda neo-sertaneja no final dos anos 80/início dos anos 90, quando explodiram nacionalmente as vendagens de duplas como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó? Teria, depois disso, voltado às suas “raízes” caipiras, regravando clássicos sertanejos da época da Cornélio Pires (como fizeram algumas das duplas citadas acima? Teria, talvez, como Roberto Carlos, aderido à onda mais “romântica” e urbana na virada da década de 90? Ou se re-re-gauchizado, nesse momento de fortificação das identidades regionais e aceitação quase hegemônica da “gauchidade” como identidade cultural do Rio Grande do Sul além e acima de distinções de classe e origem? Teria, talvez, se recolhido e enfrentado um período de esquecimento e desprezo – como muitos de seus contemporâneos ainda vivos?

Sei que todas essas questões são mera especulação. Mas o fato de que é possível formulá-las faz com que estejam necessariamente presentes nestas considerações finais. Teixeira tinha em si um grande *potencial de metamorfose*, o que o fez, “fabricando seus próprios espetos para assar seu próprio churrasco”, se adaptar e de certa forma até ditar algumas regras do jogo de um campo cultural em formação e constante mudança que foi o campo musical – ou mesmo artístico como um todo – no Brasil desde o final dos anos 50. Para tanto, ele contava com uma série de *táticas* – de acordo

com as idéias de De Certeau (1996) – improvisando e explorando “furos no sistema”, tornando-o “habitável”.

Talvez a principal dela foi se opor e evitar, a todo custo, uma série de rótulos que queriam lhe colocar. Se na intimidade era gremista fanático, de carteirinha, na vida pública não torcia nem para o Inter nem para o Grêmio – jogava a bola para longe, dizendo-se simpático do Cruzeiro de Belo Horizonte; se recebia e admirava na intimidade uma série de homens públicos e políticos, evitou o quanto pode assumir identificações partidárias, se filiando ao PDS já em pleno processo de abertura democrática (e por conta de uma barganha envolvendo sua produtora de cinema). E principalmente, com o discurso de que fazia seus próprios espetos, tentava evitar ser colocado nas caixinhas que separavam Tradicionalistas, Nativistas, Músicos Urbanos, Românticos, Cafonas, Sertanejos, etc. Se isso lhe dava a liberdade de ser o Teixeira, isso só aumentava a angústia externa, muito visível no material da mídia, em classificá-lo. É talvez uma angústia que continua na atualidade. O objetivo da tese foi, ao contrário de resolvê-la e assentá-la, apontando a “verdade” sobre o que ele foi ou é, fornecer elementos para que se abram as possibilidades de interpretações, ou seja, poder perceber que Teixeira não foi desde sempre o “Gaúcho Coração do Rio Grande”, mas que essa imagem oscilou ao longo do tempo e foi construída e baseada em uma série de discursos – do próprio artista, dos fãs, da imprensa, das instâncias consagradoras do campo da cultura.

Apesar da “ausência” do informante principal, não posso me queixar. Ao longo desses mais de quatro anos de pesquisa, ele se mostrou extremamente eloquente. Tudo foi uma questão de se procurar nos lugares “certos”. Guardando registros sobre sua vida e carreira, arquivando sua correspondência, seus documentos pessoais, os recortes de jornal que saíam a seu respeito, gravando seus improvisos e conversas, detalhando sua forma de compor, Teixeira se revelou como a pessoa mais interessada na perpetuação de sua imagem e memória. Essa tese vem ao encontro disso. Estou ciente de que possui uma *agency* específica e talvez restrita, mas também de que aponta novos caminhos para que construam olhares sobre indivíduos excepcionais como Teixeira.

Como já relatei em outros momentos, no início do doutorado, quando conversava com os colegas a respeito de seus projetos, eu sofria de uma espécie de “complexo de inferioridade”. Comparando meu projeto com o deles, que na maioria das vezes incluía trabalho de campo fora do Brasil, ou objetos exóticos e de valor antropológico bastante óbvio, eu ficava me perguntando se havia feito a escolha certa. Isso não era ajudado pelas reações de incredulidade – em algumas ocasiões, de puro asco ou aversão, tal como Bourdieu (2007) afirma na citação na abertura deste segmento – ou pelos “risinhos zombeteiros” que volta e meia apareciam quando meu

objeto de estudo vinha à tona. (E com a vantagem de que, na Antropologia, geralmente se é mais “aberto” e “simpático” a objetos de estudo “estranhos”. Chico sofreu muito mais que eu com esse problema sendo da História, como ele também relata na conclusão de sua dissertação [2010]).

Com o tempo, parei de sofrer com esse problema. O andamento do trabalho de campo e as descobertas provocadas por este me fizeram confrontar com uma questão quase que oposta: como dar conta, no espaço de uma mera tese, de um objeto tão complexo, profundo, multi-facetado, e que aponta para tantas possibilidades de análise?

Escolhas se fizeram necessárias. Como já afirmei na Introdução, acabei seguindo um caminho específico guiada pelas descobertas de campo, que se tornaram o fio condutor de toda a tese. É importante enfatizar que, trilhando esse caminho, todas as peças, tal como apresentadas aqui, se fizeram absolutamente necessárias. Os guardiões oficiais da memória e os lugares celebratórios desta me conduziram aos fãs do presente; os fãs do presente me despertaram para os fãs do passado; as cartas dos fãs do passado me apontaram para as críticas dos jornais; o discurso dos jornais me tornou consciente da necessidade de um olhar sobre o que consistia essa imagem – o que me enviou de volta para os fãs do presente, do passado, para os guardiões oficiais da memória.

Conforme também apontei na Introdução, muitos outros aspectos poderiam ter sido abordados. Espero ter aberto a possibilidade desses novos olhares, e que eles sejam levados adiante, por mim mesma ou por outros pesquisadores.

Créditos de Imagens

Capa

Montagem de Francisco Cougo sobre material de Acervo da Fundação Teixeira.

Introdução

p. 10 – Acervo Fundação Teixeira.

Capítulo 1

p.42 – Foto de Nicole Reis

p.46 – Foto de Nicole Reis

p.52 – Foto de Nicole Reis

p.54 – Foto de Nicole Reis

p.55 – Foto de Nicole Reis

p.57 – Foto de Nicole Reis

p.59 – Foto de Nicole Reis

p.60 – Foto de Nicole Reis

p.61 – Foto de Nicole Reis

p.68 – Foto de Nicole Reis

p.69 – Foto de Nicole Reis

p.71 – Foto de Nicole Reis

p.76 – Foto de Nicole Reis

p.78 – Correio do Povo, 03/11/2007

p.80 – Zero Hora 05/11/2007, p.40

p.83 – Zero Hora, 05/12/1985

p.84 – Acervo Fundação Teixeira.

p.89 – Zero Hora, 01/12/2007, p.6

Capítulo 2

p.93 – Acervo Fundação Teixeira.

p.103 – Acervo Fundação Teixeira

p.106 – Acervo Fundação Teixeira

- p.107 – Acervo Fundação Teixeira
- p.110 – Acervo Fundação Teixeira
- p.122 – Acervo Fundação Teixeira
- p.125 – Acervo Fundação Teixeira
- p.126 – Montagem a partir de imagens de acervo – Francisco Cougo.
- p.128 – Acervo Fundação Teixeira
- p.135 – Acervo Fundação Teixeira

Capítulo 3

- p.138 – Acervo Fundação Teixeira
- p.149 – Revista Coração de Luto (1974) Porto Alegre, Ed. Metrópole.
- p.150 – Acervo Fundação Teixeira
- p.159 – Acervo Fundação Teixeira
- p.173 – Acervo Fundação Teixeira
- p.176 – Acervo Fundação Teixeira

Capítulo 4

- p.190 – Capa disco Teixeira O Rei – Acervo Fundação Teixeira
- p.195 – Revista O Cruzeiro, julho de 1967
- p.208 – Acervo Fundação Teixeira
- p.211 – Arquivo de Imprensa – Editora Abril
- p.214 – Acervo Fundação Teixeira
- p.221 – Acervo Fundação Teixeira
- p.227 – Acervo Fundação Teixeira
- p.235 – Revista Contigo 04/06/1982
- p.242 – Zero Hora 09/05/1985

Capítulo 5

- p.245 – Foto de Nicole Reis
- p.248 – Foto de Nicole Reis
- p.259 – Montagem de Francisco Cougo, baseado em mapa do Google Maps.
- p.261 – Foto de Nicole Reis
- p.262 – Foto de Nicole Reis
- p.263 – Foto de Nicole Reis
- p.265 – Foto de Nicole Reis
- p.268 – Foto de Nicole Reis
- p.273 – Foto de Nicole Reis

- p.275 – Foto de Nicole Reis
- p.276 – Foto de Nicole Reis
- p.279 – Foto de Nicole Reis
- p.281 – Acervo Fundação Teixeira

Capítulo 6

- p.284 – Foto de Nicole Reis
- p.289 – Imagem retirada do documentário “Especial Teixeira” (1985)
- p.290 – Imagem retirada do documentário “Especial Teixeira” (1985)
- p.301 – Acervo Fundação Teixeira
- p.309 – Imagem retirada do documentário “Gaúcho Coração do Rio Grande”(2005)
- p.312 – Imagem retirada do documentário “Gaúcho Coração do Rio Grande”(2005)
- p.313 – Imagem retirada do documentário “Gaúcho Coração do Rio Grande”(2005)

Epílogo

- p.324 – Acervo Fundação Teixeira
- p.326 – Acervo pessoal Arnaldo Guerreiro
- p.335 – Foto de Nicole Reis
- p.337 – Acervo de correspondência Fundação Teixeira
- p.339 – Foto de Nicole Reis
- p.340 – Foto de Nicole Reis

Considerações Finais

- p.345 – Acervo Fundação Teixeira

Referências

ANDSAGER, Julie L. (2005) *“Altared Sites: celebrity webshrines as shared mourning”* in **JONES**, Steve; **JENSEN**, Joli (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

ARAÚJO, Paulo César (2002) *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.

BARBOSA LESSA, Luiz Carlos (1985) *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&PM.

BAUER, Silvia Maria (1997). *O processo de divulgação da música regional gaúcha: Teixeira e o Grupo Tchê Guri*. Monografia de Projeto Experimental em Relações Públicas, Comunicação, UFRGS.

BECKER, Tuio (1986) *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento.

BELTRÁN, Mary (2005) *“Commemoration as crossover: ‘Remembering’ Selena”* in **JONES**, Steve; **JENSEN**, Joli (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

BOURDIEU, Pierre (1996) *“A ilusão biográfica”* in **AMADO**, Janaína; **FERREIRA**, Marieta de Moraes (org.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.

_____ (2007) *A Distinção - crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.

BOWERS, Peggy J.; **GREY**, Stephanie Houston (2005) *“Karen: the hagiographic impulse anorexia in the public memory of a pop star”* in **JONES**, Steve; **JENSEN**, Joli (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

CAGLE, Van M. (2005) "Flaunting it: style, identity and the social construction of Elvis fandom" in **JONES**, Steve; **JENSEN**, Joli (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

CALDAS, Waldenyr (1977) *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional.

CALDAS, Waldenyr (1999) *O que é música sertaneja*. Rio de Janeiro: Brasiliense.

CANCLINI, Nestor García (1996) *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

CASTRO, Ruy (2006) *Carmen*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVICCHI, Daniel (1998) *Tramps Like Us: music and meaning among Springsteen Fans*. Oxford University, New York.

CAVICCHI, Daniel (2007) "Loving Music – Listeners, Entertainers, and the Origins of Music Fandom in Nineteenth-Century America" in **GRAY**, Jonathan; **SANDVOSS**, Cornell; and **HARRINGTON**, C. Lee (ed.) *Fandom – Identities and Communities in a Mediated World*. New York University Press. NY, London.

COELHO, Maria Claudia (1999) *A Experiência da Fama – individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

COELHO, Maria Claudia (2005) "Experiencing Television Fandom: Notes on the Tension Between Singularization and Massification in Brazil". In: Westminster Papers on Communication and Culture. University of Westminster, London. Vol. 2(2), p. 97-112, 2005. <http://www.wmin.ac.uk/mad/pdf/Coelho.pdf>

CORALIS, P. (2004) *Nunca te vi, sempre te amei: Uma análise antropológica da idolatria à Madonna em um fã-clube virtual*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.

COUGO JR., Francisco; **REIS**, Nicole I. dos. “Nos porões da Glória: uma reflexão sobre arquivos pessoais, Teixeira e alguns cruzamentos entre História e Antropologia”.

Revista Aedos, Porto Alegre, v. 1, p. 1-20, 2008. Disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9819/5620>

Último acesso em 16/05/2010

COUGO JR., Francisco (2010) *“Canta Meu Povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)”*. Dissertação de Mestrado em História – PPGHIST, UFRGS.

DA MATTA, Roberto (1991) *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

DANIELSON, Virginia (1997) *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

DANTAS PINTO, P. H. (2005) *A construção da eternidade – indústria cultural e mitologia na sociedade moderna*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.

DE CERTEAU, Michel (1994) *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

DELGADO, Andréa Ferreira (2000) “A rede de memórias e a invenção de Cora Coralina” in **SCHMIDT**, Benito B. *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.

_____ (2003) *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese de Doutorado em História. UNICAMP.

DENT, Alexander Sebastian (2003). *Country critics: música caipira and the production of locality in Brazil*. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de Chicago.

DIAS, Márcia Tosta (2000). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo.

DILLENBURG, Sérgio (s/d) *Anos dourados do rádio em Porto Alegre*. Porto Alegre: Estante de Literatura ARI-CORAG.

DOSS, Erika (2005) “Elvis Forever” in **JONES**, Steve; **JENSEN**, Joli (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

ELIAS, Norbert (1995) *Mozart – A sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.

ESCOTT, Colin (2004) *Hank Williams – the biography*. New York: Back Bay Books.

FERREIRA, Jorge (1997) *Trabalhadores do Brasil – o imaginário popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fund. Getúlio Vargas.

FISKE, John (1992) “The cultural economy of fandom” in **LEWIS**, Lisa .A. (ed.) *The adoring audience: fan culture and popular media*. New York: Routledge.

FONSECA, Juarez (1985) *Gildo de Freitas*. Porto Alegre: Tchê!

_____ (2008) “A música regional gaúcha – anotações para uma história”. *Caderno de História*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, n.44, abr. 2008.

FOX, Aaron A. (2004) *Real country: music and language in working-class culture*. Durham & London: Duke University Press.

FREITAS, Eliane Tânia Martins (2007a) *Memória, ritos funerários e canonizações populares em dois cemitérios no Rio Grande do Norte*. Tese de Doutorado em Antropologia, UFRJ.

FREITAS, Eliane Tânia Martins (2007b) “Como nasce um santo en el cementerio? Muerte, memoria y historia en el noreste de Brasil”. *Ciências Sociais e Religião*. Porto Alegre, ano 9 número 9, pg. 59-90, setembro de 2007.

FRYDBERG, Marina Bay (2007) *Lupi, Se Acaso Você Chegasse – um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS – UFRGS.

GOLDENBERG, Miriam (1996) *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Record.

GRAY, Jonathan; **SANDVOSS**, Cornell; and **HARRINGTON**, C. Lee (2007) “Introduction: Why study fans?” in **GRAY**, Jonathan; **SANDVOSS**, Cornell; and

HARRINGTON, C. Lee (ed.) *Fandom – Identities and Communities in a Mediated World*. New York University Press. NY, London.

GUEDES, Simone L. (1995) “O Salvador da Pátria: considerações em torno da imagem do jogador Romário na Copa do Mundo de 1994”, *Pesquisa de Campo: Revista do Núcleo de Sociologia do Futebol* 1: 23-41.

GUÉRIOS, Paulo R. (2001) *O caminho sinuoso da predestinação: um estudo antropológico da trajetória de Heitor Villa-Lobos (1887-1959)*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

GUÉRIOS, Paulo R. (2003) Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *MANA* vol.9 n.1. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0104-93132003000100005

HELAL, R. e COELHO, M. C. (1996) “Mídia, Idolatria e Construção da Imagem Pública: um estudo de caso”, *Pesquisa de Campo: Revista do Núcleo de Sociologia do Futebol* 3/4: 79-88.

HELAL, R. e MURAD, M. (1995) “Alegria do Povo e Don Diego: um ensaio sociológico sobre o êxtase e a agonia de heróis do futebol”, *Pesquisa de Campo: Revista do Núcleo de Sociologia do Futebol* 1: 63-79.

HILL, Matt (2002) *Fan Cultures*. London: Routledge.

JACKS, Nilda (1999) *Querência: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.

JACKS, Nilda (2003) *Mídia Nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS.

JENSEN, Joli (2005) “On Fandom, Celebrity and Mediation – Posthumous Possibilities”. in **JONES, Steve; JENSEN, Joli** (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

JENSON, Joli (1992) “Fandom as Pathology – the consequences of characterization”. in **LEWIS, Lisa A.** (ed.) *Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge.

JONES, Steve (2005) “Better off dead: or, making it the hard way”. in **JONES, Steve; JENSEN, Joli** (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

KAMBERELIS, George; DIMITRIADIS, Greg (2005) “Collectively remembering Tupac: the narrative mediation of current events, cultural histories, and social identities” in **JONES, Steve; JENSEN, Joli** (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

LEAL, Ondina Fachel (1989) *Gauchos: male culture and identity in the pampas*. Tese de doutorado. University of California / Berkeley.

LENHARO, Alcir (1995) *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1996) *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

LEWGOY, Bernardo (2004) *O grande mediador: Chico Xavier e a cultura brasileira*. Bauru: EDUSC.

LOPES, Israel (2007) *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*. Porto Alegre: EST Edições.

LOPES, Israel (2010) “Tonico e Tinoco e a Música do Rio Grande”, em http://www.vemprabrotas.com.br/pcastro5/Tonico%20e%20Tinoco%20e%20a%20Musica%20do%20_.htm Último acesso em 21/04/2010.

LUNARDELLI, Fatimarlei (1996) *Ô Psit! Cinema Popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes & Ofícios.

LUNARDELLI, Fatimarlei (2002) *Memória e Identidade: A crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre*. Tese de Doutorado em Cinema. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo.

MÄKELÄ, Janne (2005) “Who owns him? The debate on John Lennon” in **JONES, Steve; JENSEN, Joli** (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

MARCUS, George E. (1995) "Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography". Annual Review of Anthropology. Volume 24.

MARTIN, María Eloísa (2006a) *No me arrepiento de deste amor. Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora Argentina*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

MARTIN, Eloísa (2006b) "La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular" In: **MÍGUEZ**, Daniel e **SEMÁN**, Pablo (ed.) *Entre santos, cumbias y piquetes – Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

MARTIN, Eloísa (2004) "No me arrepiento de este amor. Fans y devotos de Gilda, una cantante argentina" *Ciências Sociais e Religião*. Porto Alegre, ano 6 número 6, Outubro de 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2008) *Dos Meios às Mediações – comunicação, cultural e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; **MUÑOZ**, Sonia (1992) *Televisión y melodrama – géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.

MELLO, Zuza Homem de (2003) *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.

MENEGHEL, Stela; **ABBEG**, Cláides; **BASTOS**, Ronaldo (2003) "Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos": um estudo exploratório sobre desigualdades no morrer. *História, Ciências e Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro. Vol 10(7) 683-702 Maio-Ago 2003.

MICELI, Sérgio (1972) *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva.

MIDANI, André (2008) *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.

MIDDLETON, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

MINAS, Vitor; **LOPES**, Israel (1986) *Pedro Raymundo*. Porto Alegre: Tchê!

NAPOLITANO, Marcos (2001) *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB - 1959/1969*. São Paulo, Anna Blume/FAPESP.

_____ (2002) *História & música: histórica cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.

_____ (2007) *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo.

NEPOMUCENO, Rosa (1999) *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34.

NORA, Pierre (1989) “Between memory and history: Les lieux de Mémoire” Representations 26. University of California.

OCHOA, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

OLIVEN, Ruben George (2006) *A Parte e o Todo*. Petrópolis: Vozes.

OROZ, Silvia (1992) *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio Fundo Ed.: Rio de Janeiro.

ORTIZ, Renato (1988) *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

PASQUIM (1976) *O Som do Pasquim: Grandes Entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: CODECRI.

PAULY, John J. (2005) “Taming the wildest: what we’ve made of Louis Prima” in **JONES**, Steve; **JENSEN**, Joli (eds.) *Afterlife as afterimage: understanding posthumous fame*. New York: Peter Lang.

PEREIRA, João Batista Borges (1967) *Cor, profissão e mobilidade – o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo. Liv. Pioneira Editora **APUD TINHORÃO**, José Ramos (1981) *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática.

PINTO, Céli Regina (1993) “O clientelismo eletrônico: a eficácia de um programa popular de rádio”. Humanas. Revista do IFCH – UFRGS, v.16, n.1.

POLLAK, Michael (1989) “Memória, Esquecimento, Silêncio”. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2 n.3, 1989, p.3-15.

POLLAK, Michael (1992) “Memória e Identidade Social”. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5 n. 10, 1992, p.200-212.

REIS, Nicole Isabel dos (2005) *Dançar nos Fez Pular o Muro: um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre (1975-1985)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/ UFRGS, Porto Alegre.

RIBEIRO, José Hamilton (2006) *Música Caipira – As 270 modas de todos os tempos*. São Paulo: Editora Globo.

ROSSINI, Miriam de Souza (1996) *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE.

SANDRONI, Carlos (2001) *Feitiço Decente: Transformação do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SANDRONI, Carlos (2004) “Adeus à MPB”. In CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs.) *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de (1998). *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2*. São Paulo: Editora 34.

SKARTVEIT, Hanna (2004) *An angel watching over me. Fan Culture and the Formations of Self and Identity in Buenos Aires*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. University of Bergen, Noruega.

TAVARES, Mauro Dillmann (2007a) “Sob a proteção do Arcanjo no cemitério: práticas fúnebres da irmandade São Miguel e Almas em Porto Alegre do século XIX.” Histórica - Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo edição nº 23 Ano 02 de julho de 2007.

<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao23/materia03/>

TAVARES, Mauro Dillmann (2007b) *Irmandades Religiosas, Devoção e Ultramontanismo em Porto Alegre no bispado de Dom Sebastião Dias Laranjeiras (1862-1888)* Dissertação de Mestrado em História. Unisinos, São Leopoldo.

TEIXEIRA, R. da C. (2004) "*Krig-Há, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas.*" Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Vitor Mateus (1974). *Coração de luto em quadrinhos*. Porto Alegre: Editora Metrópole.

TERESINHA, Mary (1992) *A gaita nua*. Porto Alegre: Rígel.

TINHORÃO, José Ramos (1981) *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática.

_____ (1998) *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.

VEDANA, Hardy (2006) *A Elétrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre, scp.

VERMOREL, Fred and Judy (1992) "*A Glimpse of the Fan Factory*" in **LEWIS**, Lisa A. (ed.) *Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge.

VIANNA, Hermano (1995) *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VIANNA, Hermano (2005) "*Diário de Viaje*". Separata da Revista Número 49. Bogotá, Colômbia.

VIANNA, Letícia (1999) *Bezerra da Silva: produto do morro - a trajetória e a obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

VIANNA, Letícia (2001) "*O rei do meu baião: mediação e invenção musical*". In: **VELHO**, Gilberto; **KUSCHNIR**, Karina (org.) *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

WILLIAMS, Raymond (1979) *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

WILLIAMS, Raymond (1989) *O campo e a cidade – Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.

ZUMTHOR, Paul (1997) *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo, Hucitec.

Periódicos

AMIGA

22/08/1972

CINEARTE (1926 a 1928) Acervo do Museu da Comunicação Hipólito da Costa.

CONTIGO

04/06/1982

CORREIO DO POVO

25/04/1976; 05/11/2007

O CRUZEIRO

05/07/1967; 05/08/1967

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

15/01/1970

FATOS & FOTOS

04/06/1970

FOLHA DA MANHÃ

11/08/1972

FOLHA DA TARDE

15/01/1970; 18/03/1970; 03/07/1970; 14/08/1970

O GLOBO

25/06/1971

A HORA DO POVO

15/08/1980

JORNAL DO BRASIL

25/02/1975

JORNAL DA SEMANA

18/09/1975

O NACIONAL

05/03/2007

O PASQUIM

01/12/1978

O PATO MACHO

21/07/1971

RAINHA

Novembro/1964; Janeiro/1971; Fevereiro/1971

REVISTA DO RÁDIO

08/07/1961

SHOPPING NEWS

13/06/1973

TCHÊ!

Abril/1984

ZERO HORA

18/10/1960; 03/10/1967; 04/10/1967; 05/10/1967; 07/10/1967; 17/10/1967;
21/10/1967; 20/03/1976; 03/04/1980; 18/10/1981; 28/04/1984; 09/05/1984;
10/05/1984; 15/07/1985; 05/12/1985; 01/12/2007; 25/01/2010; 16/02/2010

Anexo 1 – Cartas de fãs

Tapes 14 de Fevereiro deste 1986.
Prezada família do meu mais sincero amigo
o qual eu e minha esposa Timas e Texerinha
mesmo que ele fosse irmão a mais de 33 anos mais
já eram conhecido e pela a natureza do cargo
que ele era mestre de obra de ponte ele
trabalhava em máquinas eu fui transferi-
do para Camaquã ele ainda ficou no
lugar denominado Calombos e aí veio a nossa
separação mais depois quando ele lançou o
o disco do coração de luto eu continuei
a sempre a ouvir a quella voz do nosso irmão
e continuei a fazer as minhas radição
Espiritual para que ele tivesse esta grande
gloria o qual ele sempre me dizia que se
ser um grande cantor pois o dia em que
largou o corpo ainda as 11.50 veio se
comunicar aqui com amigo mais Sr. Horáide
a senhora queria assentar deste velhio e de
minha família os mais sinceros Voto de
pezar pela perda deste valioso cantor
esta foi uma noticia que me deixou profunda-
mente abalado pois eu era unicamente
ligado no programa dele na Eldorado mais
agora me desliguei da Eldorado so porque eles
estão só aproveitando do nome do meu
grande amigo o qual agente mesmo que
fosse irmão mais eu quero que seu conti-
nuar fazer as minhas prese para que ele em
seguida se recupere da falta da materia sem
mais assente os nossos agradecimento pela
lembrar me de responder a minha o milde
cartinha pois prezada família Texeira a
pezar de não conhecer pesso as minhas escusa
pelos alguns erros, e tem outro problema que
cont

Carta 1 – Osmar, de Tapes/RS.

São Francisco de Paula Rio Grande do S.
19 de maio de 1966
7h 00 pm.

Vitor Mateus Teixeira

Seja presente meu oi a usar com grande
satisfação o recebimento de sua amistosa
e carinhosa carta não encontro palavras para
agradecer sua atenção dispensada a mim
ou melhor a carta que até então escrevi

Que Deus em sua infinita misericórdia
derrame suas bênçãos sobre vossa cabeça
pois outro motivo moveu-me a escrever
e este foi para informar-lhe que já
fiz a retirada do quantio indicado
em sua carta.

Foi um pesso-te perdão por não proceder
cedor-me indicaste pois cheguei a conclu-
são que seria melhor e mais a estado do
comprar abrigo para o senhor já indicado
então efetuei a retirada do dinheiro do
Banco Nacional do Comercio e comprei
uma calça e uma camisa para o Sr
citado, e como sempre gostei de proceder
dignamente pois assim fui criado

por meus olhos pois achei a oportunidade
remeter com esta a nota de compra
de onde fiz a compra de tais artigos
E mais uma vez torna à agradecer
o seu gesto Teixeira
E é um homem digno e nobre
digno de respeito e digno de admiração
de todos aqueles que de uma
forma ou de outra te conheçam
Muito obrigado Teixeira e que
Deus te ajude em tua carreira
artística da qual és um verdadeiro
sucesso e para te encorajar mais
um pouquinho espero que me
premies com remissão de duas
fotográficas uma de você outra de
Hen Teixeira! Certo?

E sem mais o que constar pois não
tenho mais argumentos para expressar
a minha admiração por tão nobre
pessoa que és. Por isto mando-te
daqui de São Chico o meu forte
quebra-costas de todo o coração.
sensibilizado subescrevo-me.
Ass: Augusto A. Duarte

Dia 25 de outubro de 1983
Oje pegi macaneta para
escrever para o ceon
Te cheirinha de mando
Pedi para o Tocar um
muzica de zapiu do jornal
o direce para o sogro e a sogra
e o ceu pai e uma mãe e Jorge
Pedi uma gaita velha
para o ceon que tudo
fala que o ceon e um
homem muito bom
que eu morava na
costa do Oruguai e veio
a i chete e levou a minha
casa e a minha gaita
que eu tinha ganhado
nao tenho meio de comprar
outra so muito pobre
pegando a gaita do Sotro?
foi a pedi a lo rador a Sotro
muzicas o ceo programa
e muito esquitado em minha
casa

Carta 3 – Adão Silveira, de Porto Xavier/RS.

Porto Alegre 6-1-75

Sr. Teixeira

Hoje dirijo-me ao senhor com o intuito de pedir-lhe um favor.

Sou casada, tenho um filho de 4 anos e espero outro até março se Deus quizer.

Meu marido é carpinteiro e ganha porcos. Eu quando trabalho também só ganho salário pois sou costureira e a elas só é permitido salário.

Meu marido recebe R\$ 180,00 mais ou menos por semana, mas R\$ 120,00 no mínimo é da armozeira, pois a gente precisa comer, também. No fim nunca sobra dinheiro para nada.

No fim do mês estamos sem

que me mesmo, na base da
esperança de dias melhores.

Moro numa casinha de
apenas dois quartos (quarto e
cozinha). Na mesa não
tem água nem luz.

Mas enfim, o que eu queria
mesmo era uma ajuda em
dinheiro ou em material para
fazer uma cozinhezinha de
Donts & Donts.

Inclusive o ser, pode pegar
o carro e dar um pulinho
aqui pois é perto.

Tamaria um café comigo
e bateria um papo.

Sei que esse tipo de ajuda
não se pede, mas confio na
sua coração generoso, e depois
uma peça assim pequena,
eu não preciso dizer a ninguém
como consegui.

Rua Presidente Kennedy N.º 1115 Frib. - Westphalen - RS -

Frederico Westphalen, 24 de fevereiro de 1978.

Estimado Cantor e Compositor Teixeira
Venho mui respeitosa e, por intermédio
de V.S. pedir uma grande ajuda.

Estou em péssima situação financeira, e
hoje assistindo o jornal no canal 10
contaram dos novos ganhadores ou novo
milionários da loteria esportiva que
residem em Sapucaia que moram perto do
jardim zoológico, seu Teixeira só Deus
sabe em que situação eu me encontro justa-
mente com meu marido e meus três filhos

É queria que o Sr. fosse pessoalmente
esse outro bilhete e falasse com os novos
ganhadores são apenas 5 mil cruzeiros. O Sr.
é uma pessoa muito querida e humanitária sei que
me ajudará. Sua sempre faz n.º 1.

Nelci M. Ruscigno.

Frederico Westphalen, 24 de fevereiro de 1978.

Estimados ganhadores da loteria esportiva
residentes em Sapucaia Meus cumprimentos
pela grande sorte de receberem tão grande
prêmio. Quem lhes escreve é uma mulher
esposa e mãe de três filhos, que também
luta para fazer uma família sadia e feliz

Fiquei sabendo de tão bela notícia e como
estou em péssima situação financeira no comer-
cio pesso para me fazerem uma pequena doa-
ção de uma pequena parcela de 5 mil cruzeiros
que Deus os retribuira em dobro.

Estava desesperada quando liguei a TV. no canal

Deus os abençoe hoje e sempre

Deus os proteja hoje e sempre

Carta 5 – Nelci Ruscigno, de Frederico Westphalen/RS.

Ilmo Rs. Wictor Mateus Teicheira

Venho por meie desta, Apresentar-me à VSRa. Como compositor de musicas Regionais; Pois apesar de Pouca esperiensiã, acho-me livre dos convencimentos

Um escritor regular e que sonha dia e noite com uma carreira artistica
Gostaria que vsra. Desse uma corregida nas minhas letras e se mereço,
Me desse a nota esata do meu talento.

Gostaria eu de ser orientado pelo Sr. de como devo agir para ingregar como
Escritor

Pois este é meu sonho profissional;
Mas não tenho noção de como deve Agir um iniciante como eu que não tem
Conhecimentos em nada deste tipo de profição com os superiores do ramo
ou compradores de letras.

No entante se O SR. acha fundamental minhas idéias, gostaria de ser
Orientado a respeito se lhe è pucival, Pois achei o Sr. uma pessoa
que poderia me ajudar neste sentido.

Contando com seu apoio AGRADECIDAMENTE Subscryvome

::: *Angelo Bonemberg Ribeiro*

ANGELO BONEMBERG. RIBEIRO : Rua Paul Harris Nº 43. B.Jardim Itú

90000 - PORTO ALEGRE RS.

13de fevereiro de 1982.

Carta 6 – Ângelo Ribeiro, de Porto Alegre/RS.

Dia, 30, 5, 1980

Prezado Teixeira e Mari Terezinha*****

Hoje com muita satisfação peguei na maquina de escrever para desabafar o que des de criansa eu sempre queria ! que eu queria é pelo menos uma correspondencia ou conversar um pouquinho com o senhor! Teixeira? eu des de pequeno que eu comesei a conheser a muzica eu sempre escutava as muzicas do senhor e ate hoje escuto e cada ves gosto mais! gosto demais dos filmes do senhor ainda não perdi nem un até agora asesti todos, e todo mundo eu acho que gosta e sua prezensa só tive oportunidade de assistir duas vezes uma ves na ferasoja em Santa Rosa e outra ves num sirco em Tucunduva. mas ja fas uns quantos anos. Teixeira? eu tambem sei tocar toco acordeião violon viola esgrime un pouco bandonião jas mas o melhor que toco é gaita e tenho un irmão meu que toca violão ou viola que una barbaridade, eu tenho 20 anos e meu irmão ten 16 anos, Teixeira? eu tenho un tiu que mora em porto alegre, e quando eu tinha 9 anos ele quiz me levar la para o senhor ver como eu tocava, e o meu pai não deixou ele me levar, e nos sempre fomos pobres moravamos no querido Rio Grande Do Sul e ogora fazen 6 mezes que viemos aqui para o Teritorio de Rondonia, mas so viemos eu e meu mano ese que toca, e aqui ja compramos una terinha e estamos un pouco melhor, e agora que ja tenho 20 anos ja compriendo a minha vida rezolvi escrever para o senhor! Teixeira? eu não gosto da raça e gosto demais da muzica adoro a muzica loucamente e tocamos e cantamos ben ate demais ben porque trabalhamos na rosa e então temos pouco tempo para tocar, e tomamos sol quente chuva mas asin mesmo temos boa vos, cantamos muzicas do senhor e tambem cantamos muzicas de outros artistas muzicas sertanejas cantamos oitavado e tudo como é persizo, Teixeira? não gosto de me gaver mas a onde que eu toco quen ainda não me viu tocar ficam admirado e dizem que ja sou majico, porque eu toco tanto nas téclas como tambem toco con as duas mão nos baixos, e então o pescal se admiran que ainda não tinham visto algen tocar asin! e eu sempre adorei a muzica e cada ves adoro mais então eu queria ter o prazer de sigir una vida de alegria toucando e cantando, mas como somos pobres e sabemos como poderiamos fazer então eu escrevo para o senhor pedindo una ajuda, que nos posa servir una grande alegria e que o senhor tambem pode confia en mais uns amigos que sempre vão até pular no fogo por o senhor se for persizo, Teixeira eu gostaria di estar sempre junto con o senhor para pasar una vida de alegria porque sei que o senhor gosta da fara e do brinquedo, Teixeira? eu peso para o senhor que tire ese tempinho para ler bem esta carta e tire mais un tempinho para nos escrever, eu sei que o senhor ja ten muito compromisso o senhor não persiza ficar se preocupando con nos eu so quero que o senhor nos escreve como poderiamos fazer para chegar a ter una vitoria di poder comesar divagarinho atocar por este mundo afora ou como poderiamos fazer para fazer a carteira internacional de muzico, porque eu sei que no Brazil ja ten demais artistas mas eu morava na Argentina alguns tempos e eu sei que se nos consegeriamos a carteira internacional nos poderiamos ficar so tocando na Argentina ou en outros lugares, e por iso peso para o senhor nos escrever bem serti nho como deveremos fazer porque eu poderia procurar mas eu tenho medo di gastar meu dinheiro de valde porque tenho muito pouco, e asin o senhor nos escrevendo ja temos una garantia então não enteresa de nos gastar porque queremos mesmo di qualquer maneira sigir a vida de artistas se for no cazo que nosa posivilidade não alcansar para sermos artistas mas igual queremos sermos apenas uns simples cantores por este mundo afora sempre se encontra algun lugar para tocar, Teixeira? o senhor nos escreve se o o senhor não achar atrapalio di talvez o senhor nos dar una não então o senhor escreve o seu idereso e nos vamos para la, eu vendo a minha terinha e vamos ate se fosse que o senhor persizaria de peão para cualquier trabalioen suas fazendas ou en seus postos ou para trabaliar nos filmes tudo nos serviria!

Carta 7 – Arlindo, Espigão do Oeste, Rondônia.

Indaial 05 / 10 / 83

Bordéis Saudações

Irlô Teixeira, como eu sou uma grande fã do seu programa, escuto todas as madrugadas esta linda voz talentosa que alegria todo meu viver. Vitor Mateus, lembrei de lhe fazer um grande pedido, maior de toda minha vida. A quarenta anos partiu de Blumenau alguém que eu nunca consegui ^{PARAR} de minha lembrança. O nome dele é João Anastácio Pereira Sobrinho, foi trabalhar na fundação Central da brigada militar em Pto Alegre, rua coronel Mello, Recp ao senhor o favor de dar um alô no ar para ele, para que chegue até a Rádio Gaúcha, ^{PARAR A CARTA} que segue junto com esta carta. Se eu for atendida meu muito obrigada

Meu nome é ANA MARIA ORTUNE

Meu endereço: Rua Lauro Müller, 185

a/c. BARAR Andrietti

INDAIAL - S.C. - 89.130

Carta 8 – Ana Maria Ortune, de Indaial, Santa Catarina.

6 de Dezembro 1974 Rio Grande P. do Sul

Queridos Artistas Sres

em meio a esta Feichorinha e
esperança, cartinha má! Mare Teresinha
que encontre vocês completas felicidades e Deus
sempre ao lado dos bondosos corações como
eu, escuto todos os dias pela farrapilha o Sr
Feicherinha orando por todos os pais e
cobegas para que Deus ajude figuramente
em resso e pisso' igualmente os outros que
o Sr reza por nos esteje o Sr e Sr Teresinha
perante do nosso Jesus Cristo ai em
Porto Alegre como encasa o rem viaje
sempre com Deus vos a acompanhando
como me sinto triste quando sei que os res
estão doente o ai acidente como o ve com
os artista caboguinha e Jose mundes e outros
mais outros artista mais a gora segue nos presta
e usar por eles que estão no céu e nos ajude que
nos sejam acompanhados e unidos
por Deus Dona Teresinha estes dias
p com verçei co an uma Sra bem voca parente
falamos muito no voço nome eu clici a
lela que eu queria ver se não morria sem
com nhecer a Sra e o Sr Feicherinha agora dia 31
eu ganho fúria trabalho na prefeitura aqui
em Rio Grande mais e muito cara uma
passagem a Porto Alegre e mesano não combeço
continua

Carta 9 – Zaide Silva, de Rio Grande/RS.

ninguém aí tem o endereço do Dr. Ter
cura do Sr. Jeral Sr. Jose Esper. Semos que morava
aqui e eu tive uma causa no foron e ele
foi meu advogado e me ajudo muito
mais um dia vocês an de vir aqui
por em era e live que pareça vocês perdo em e
a esperança são de Março eu também so
eu so do dia 10 o Sr. Turchia dia 3 e Sr. Turesim²
dia 30 e o não é Sr. Turchinha oje dei des 10
cruzeiros por o voço tirinho de voça enfam^{ci}
a do rei agora quero comêguir a chave finto
o meu quirtinho tem banhos e diz
mãe que bonitinho era o Sr. Turchinha
empuquininho ago^{na} me em vi uma foto
do Sr. e a Turesinha a Sr. que eu falei
dise me que tem retratinho da Turesinha
desda ora que ela nasceu ben eu nã terminar
nã por falta de a ponto cin por nã aborreçã
você com tanta escrita Deus fizes de
um feliz natal e um ano novo com
saude pas e sem algo de mal que
Jesus seu pe des si um caminho que
nã vai ajudar vocês continue firme
na farropiha comprei um radio que custo
me ~~quatro~~ quatro sentos cruzeiros
mais paga bem todas as estação resebo
respeitoso abraços de
Zaide e Lorino de Cardoso
filho

Carta 9 – Zaide Silva, de Rio Grande/RS.

MARANGUAPE, 25 DE DEZ - 1983

BOAS FESTA ANO NOVO?
Presado Compadre TEIXEIRINHA
ESCREVO ESTA CARTA NESTE DIA 25 -
DIA NATAL. QUE DEUS TRAGA -
MUNTOS ANOS CHEIO DE BONDADIA - SAUDE
PARA. COMPADRE VICTOR MATEUS TEIXEIRA.
& MARK PEREIRINHA. PASSO A CONTAR QUE
A SUA AFILHADA SONIA MARY ESTA MUITA
DANADA NAO PARA DENTRO DE CASA.
COMPADRE TEIXEIRINHA MANDO UM FORTE
ABRACO A HELENA. UM FELIZ ANO NOVO.
CHEIO PAZ, SAUDE ESPERO QUE TODOS
QUE FAZ TEIXEIRINHA PRODUÇÕES.
VENHO PEDIR AO SR. SR. QUIVER CALENDARIO
MANDE PAR SEU COMPADRE RDO OLIVEIRA
COMPADRE PERGUNTO AO SR. SR. E DIFICIL
CONSEGUIR UM GACRAFO DE CHIMARRÃO.
SR. COMPADRE PODEM MANDAR MANDAR
MIM LIZER A DISPESA QUE MANDAR
VINHEIRO PELA CORREIO. COMPADRE
TENHO VONTADE DE PROVAR. DELICIOSA
BEBIDA DOS GACUCHO. DISPEÇO COM
MUITA SAUDADES DE ESCREVE PARA
COMPADRE. & COMADRE. UM FORTE

ABRACO

Raimundo Silva

Carta 10 – Raimundo Silva, de Maranguape, Ceará.

Radio Gaúcha Maranhão, uma região
de Gravataí
Porto Alegre

Brunilda Eccer

Querido cantor Teixeira:

Foi com um certo grau de alegria que hoje desperto de um (sonho) sonho, sonho este porque (a muito) a muito que vinha pensando em lhe escrever, mas por estar trabalhando quase não tinha tempo e só agora que estou em férias é que pude escrever para desabafar.

Sendo eu uma simples moça acho que tenho o direito de lhe falar, dizer aquilo que você é, pois sendo você o meu ídolo e rei que já se tornou famoso em todo o Brasil e no exterior pergunto-lhe:

De onde tanta inspiração para tanta música linda? Não meu imaginário eu, só poderia ser mandado por Deus.

Teixeira se você soubesse o quanto sua bela voz representa para mim talvez você desse atenção a minha mal-

(segue)

... mais porém cinsera cartinha.
Pois quando ouço suas músicas,
falo sem saber o que faço, não sei se
choro não sei se canto junto só sei
ficar calada de cabeça baixa esutando-as-
e sem que eu perceba rolam duas lagrimas
mas dos meus olhos e descem pela face,
fico triste, pensando se eu pude e aquela
hora estar perto de ti ~~dar-te um abraço~~
talvez eu me consolasse desta situação
talvez você veria o quanto sua fã me ado-
ra, não mas não posso ter que super-
tar a distância, já que a distância foi feita
para quem não merece estar perto de quem
a gente admira.

As minhas férias são longas porisso irei
e passar em quaiaba já que tenho três
meses para me divertir, estou pensando
em passar a Porto Alegre para conhecer a
te, mas acho que não vou ter coragem
pois nem imagino como você é, sei que és
lindo (sei que és lindo) que és lindo que és
deus de uma grande simpatia sei tam-
bem que és rico, mas nada importa
o que importa é que eu tenha a grande
felicidade de um dia lhe conhecer, pois é
muito que espero que surja a oportuni-
dade. Teixerinha eu gostaria de ser uma-
(Segue)

Carta 11 – Brunilda Eccer, de Gravataí/RS.

prisioneira mas que eu pudesse estar com você
um dia, um mês, um ano, ou até uma e-
ternidade, é impossível não posso, só posso agora
lamentar a sorte de eu não ser uma con-
tora também, pois talvez poderia me encontrar
seguidamente com você, mas é hipótese que
estou fazendo; as vezes fico pensando em tal
osadia, pois se fosse cantora como a Mãe
Terezinha talvez estivesse ao seu lado.

Ah!! Eu ia esquecer-me de tomar a li-
berdade de pedir a você que fale no meu
nome no teu programa Teixerinha canta
para o Brasil. e ofereça uma música para
as minhas colegas Edí, Maria da Glória,
e a Zenita.

Não tendo palavras para constar, termino
esta desejando-lhe um feliz ano de 1969, que
você viva estes 365 dias na paz de Deus
e cada vez cantando mais para alegrar
seu fôlego.

Distem-se ao seu rosto
na areia fina do mar
Que lindo não é o rosto.
Se o rosto me fez chorar.

Maracaná, 30/12/68.

Ass. de sua fã desconhecida: Brunilda Eccer

Carta 11 – Brunilda Eccer, de Gravataí/RS.

Favor entregar ao Teixeirinha, obrigada.

Encruzilhada do Sul
Zeno Pereira Luz - 74.96610.

Meu querido

Teixeirinha

Teixeirinha com muito prazer estou mais
uma vez escrevendo para você com todo meu
carinho com todo o amor que tenho por você
olha hoje eu vi você na t.v. em pedaço
da entrevista que você deu me correei as
lágrima parecia mentira que era você. eu já estava
chocada com a sua saída da Gaucha não conseguia
ouvir mais rádio pois demorava eu só levava o
dedo na chave e já estava ouvindo nunca
perdi o seu programa nem um dia amo você
desde dois anos hoje estou com vinte cada vez
tamo mais e não me conformo sem você
no rádio por favor Teixeirinha querido na deixa
o nosso Rio Grande eu quero ouvir o seu programa
no rádio estou chorando escrevendo. rezei muito
quando você estava doente e não tinha o ouvido
do rádio agora estou agradecendo a Deus. por
amor de Deus devese quando me manda notícia
me mande um endereço que eu possa me comuni-
car sempre com você. por favor atenda esse
apelo amo você como se fosse meu pai. beijos da Mãe
Nara Elizabeth P dos Santos

Carta 12 – Nara dos Santos, de Encruzilhada do Sul/RS.

PORTO ALEGRE 21.02.78

ILMO SERº TEIXERINHA EMARY TERESINHA.

É, com imenso praser, que estou escrevendo esta carta para dizer tudo o que sinto, tudo o que senti, quando assisti o filme "OMEU POBRE CORAÇÃO DE LUTO". - caro amigo? teixerinha e Mary teresinha. ontem estive assistindo ao seu magnífico filme, achei uma coisa fora do comum a esse espetáculo, - óhla amigos eu não sabia se chorava ou sorria, a emoção foi tão grande que meu coração não existiu. fiquei imediatamente como vido ao mesmo tempo parado. pensei num modo assim - eu vi nascer dentro de meu coração a inteligência que você tem. - meu amigo teixerinha ser gaúcho não é só usar bonfacha e botar ser gaúcho é trazer no coração o idealismo, classe, sabedoria, inteligência. saber ler não é o bastante, o importante é fazer milhões de pessoas ficar felizes. eu senti no meu coração todo o idealismo de teixerinha e mary teresinha. basta que pra mim não existe outro cantor no mundo que possa ter mais classe que você. teixerinha você é uma jóia de muito valor que o rio grande do sul aprecia, e muito zelá. teixerinha e Mary teresinha são um ideal que moram em meu coração. óhla meu amigo teixerinha, os seus filmes e as suas músicas nunca perderam seu brilho para os gaúchos. as suas músicas e seus filmes se realizam dia após dia, nos corações dos gaúchos e principalmente no meu. eu já passei noventa por cento do que passou neste último filme - é por isso que dou valor a sua inteligência e especial a mary teresinha está valorosa artista. O rio grande do sul e o Brasil são gigantes de riqueza - mais porque temos teixerinha e mary teresinha. (teixerinha) . Meu valoroso artista eu sempre estou pedindo a deus que derrame as preciosas bênçãos sobre teixerinha e mary teresinha, eu tenho aproximadamente oitenta discos dos mais recentes sucessos de teixerinha e mary teresinha. Óhla teixerinha ontem quando assisti seu filme ao término vim para casa, - Eu sentia dentro de mim aquela vontade de chorar, aí eu procurei sair por lugares bem escuro para que ninguém me visse eu curtir a minha tristeza, eu me senti tão só como você estava no filme, Teixerinha e Mary teresinha apesar de não lhe conhecer eu amo vocês de todo o coração, ao final saí deixo o meu forte abraço, o meu carinho por todo o que vocês tem feito pelo nosso Rio Grande do Sul. fica abraço de coração para o

SAUDAÇÕES.

DESTE GAÚCHO QUE NÃO ESQUEÇA ;

EDER J. VASCONCELLOS

ENDEREÇO EDUARDO PRADO N339 B.VILA nova P.A COD.90700

Carta 13 – Eder Vasconcellos, de Porto Alegre/RS.

Ponto Alegre S. P.

Dia 5/1/75:

Saudações.

Holá Teixeira tudo bem?

hoje e com muita satisfação que escrevo
ao seu programa para dizer que acho que
se deve perfeitamente e que se deve desprezar.
Em 1º lugar de no dizer que o seu programa aqui
é o mais gozado.

Por aqui todo mundo conhece o Teixeira como
o famoso boi comado, a sua voz é de ta-
quiana machada, que só serve para criticar os
outros, se você quiser aparecer pinte bem
o seu cento folhas e trope num poste bem al-
to que aí vai ter muita gente que bate pal-
mas pro você.

Ilha Teixeira se alguem te critica pode fazer
a sua defeza, mas não despreze a música que
nada música popular Brasileira, por que se
você acha que ela só faz, hum, hum... como
você diz e tu acha que a tua música chei-
ra de terra, pois fique sabendo que nós
achamos que ela cheira de defunto té
e só serve para um orpício ou coisa
parecida. afafreça She, Thom Allina

~~Teixeira~~ Teixeira

DIETOR MATEUS TEIXEIRA

Organização Teixeira

Rua dos Andradas, 1137 - Galeria Di Primio Beck
16º andar conj. 1602 - Pôrto Alegre RS

Pôrto Alegre, 12 de novembro de 1.971

Prezada Heleonara

Nesta Capital

Para nos foi uma honra e satisfação o recebimento de sua carta, Agradecemos a bôa vontade de pedir melhor Português, e temos certeza que sua intenção foi a melhor possível. Como também - temos vontade e fazemos o impossível de levar a todos os lares ~~o~~ o ~~possível~~ tudo o que podemos fazer.

Mas infelizmente nem todos entendem claramente o nosso Português, mas o povo entende o popular. A medida que o Português Clásico estiver mais facilmente entendido todos os cantores - não se cansarão em proporcionar um espetáculo sem o mínimo defeito. Mas por enquanto é o máximo que podemos fazer.

Sua carta como sempre nos agrada muito, ficamos muitíssimos contentes em termos você também como fã e amiga.

Enceramos por aqui e comunicamos-lhe que suas - músicas solicitadas foram atendidas por a rádio Farrroupilha, e deixamos nesta um sincero abraço,

atenciosamente



Teixeirinha e Mary Terezinha

Carta 15 – Teixeira respondendo à fã.

Anexo 2 – CD

- 1- Teixeira canta “A morte não marca hora” para Maestro Poli
- 2- Trovadores no cemitério
- 3- “Tristeza” –Mary Terezinha
- 4- Trecho de depoimento de Teixeira a Dimas Costa (1975)
- 5- “Coração de Luto” –Teixeira
- 6- “Ausente de Ti” –Teixeira
- 7- “Diálogo e Repente” –Teixeira e Mary Terezinha
- 8- “Desafio” –Teixeira e Mary Terezinha
- 9- Improviso para Maestro Poli
- 10- Instruções a Maestro Poli sobre arranjos
- 11- Programa de Teixeira na Rádio Nacional
- 12- Teixeira dá dicas a Berenice Azambuja
- 13- “Volte papai” –Teixeira
- 14- Teixeira relata como compôs “Gaúcho Amigo”
- 15- Mary Terezinha pede “som do norte”
- 16- Juarez Fonseca entrevista Teixeira e Mary Terezinha
- 17- “Reportagem” – Teixeira e Nalva Aguiar
- 18- “Coração de Luto” – Humberto Gessinger e Luiz Carlos Borges
- 19- “Maria” – Teixeira
- 20- “Mocinho Aventureiro” – Teixeira
- 21- Programa de rádio de João do Prado
- 22- “O colono” - Teixeira