

“QUANDO SER ‘POVO’ ENVERGONHA”.
O CINEMA POPULAR DE TEIXEIRINHA
NA ÓTICA DE FÃS E DE CRÍTICOS

*“When being ‘common people’ is a shame”. Teixeira’s
cinematography from the fans’ and critics view*

NICOLE ISABEL DOS REIS *

Universidade Federal do Rio Grande do Sul · Brasil

* nicolereis10@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 21 de julio del 2009 · aprobado: 24 de septiembre del 2009

RESUMO

Este artigo trata das diferentes formas através das quais produções cinematográficas ligadas à cultura popular são recepcionadas, avaliadas e interpretadas. Partindo do caso dos filmes produzidos por Victor Mateus Teixeira, o Teixeirainha, cantor brasileiro de grande popularidade nas décadas do sessenta ao oitenta, propõe-se analisar o contraste entre a maneira como tais obras eram percebidas pelos críticos cinematográficos e pelos fãs do artista, cujas cartas demonstram o quanto tais filmes faziam sentido em seu universo simbólico. Relaciona-se o cinema popular de Teixeirainha com a tradição latino-americana do melodrama, afirmando que, apesar de não serem freqüentemente citados nas histórias oficiais do cinema brasileiro e serem considerados massificados e alienantes pela crítica, tais filmes foram importantes não só na constituição da relação de Teixeirainha com seus fãs mas para a própria formação de um público cinematográfico no interior do Brasil, com gostos, valores e preferências distantes e estranhas à crítica que partia dos grandes centros urbanos.

Palavras-chave: *Teixeirainha, cinema, cultura popular, crítica cinematográfica, fãs, correspondência de fãs.*

ABSTRACT

This paper deals with the different ways in which the cinematographic productions linked to popular culture are received, interpreted and evaluated. From the cases of the movies produced by Victor Mateus Teixeira, Teixeirainha, a popular Brazilian singer of the 1960's and 1980's, the text analyzes how these movies were perceived by movie critics, which contrast with the fans' reception of the artists, whose letters show the significant sense that these movies make within their symbolic universe. Likewise, Teixeirainha's popular cinema is related to the Latin American tradition of melodrama, intending to show that his movies—despite not being frequently quoted in official histories of Brazilian cinema and being considered by the critics as an alienating cinema for the masses—were in fact important, not only to constitute the relationship between Teixeirainha and his fans, but also in the formation of a cinematographic audience within Brazil, with tastes, values and preferences that resulted different and strange to the critique from big urban centres.

Key words: *Teixeirainha, cinema, popular culture, cinematographic critique, fans, fans correspondence.*

INTRODUÇÃO — POPULAR PARA QUEM?

Victor Mateus Teixeira, conhecido como Teixeira, foi um dos artistas de maior sucesso comercial no Brasil nas décadas dos sessentas aos oitentas. Até seu falecimento, em 1985, lançou cerca de 80 discos, compôs aproximadamente 1200 canções, realizou 12 filmes de longa-metragem, e, através de seus shows e programas de rádio, conquistou um séquito de fãs que até hoje faz questão de lembrar e homenagear sua obra e trajetória.

Apesar de suas enormes vendas de discos, bilheterias no cinema, e do gigantesco número de fãs, Teixeira usualmente fica de fora das historiografias oficiais tanto da música quanto do cinema brasileiro. Não se encaixando em nenhuma das “vertentes” dominantes da música brasileira (Araújo, 2002)¹, e apesar de fortemente identificado com o que chamava de estilo de música “regional”, com uma ligação forte com a cultura do seu estado de origem — o Rio Grande do Sul, estado mais meridional do Brasil e fronteira com a Argentina e o Uruguai, onde a tradição gaúcha² é vivida e celebrada — Teixeira tinha grandes séquitos de fãs e admiradores longe dos grandes centros, entre a população rural e pobre do interior de todo o país. Seu público estava, social e geograficamente, bem longe dos críticos e ‘formadores de opinião’ do “centro” do Brasil.

No auge de seu sucesso, Teixeira costumava receber entre 9 e 10 mil cartas de fãs por mês, várias destas lidas em seus programas diários de rádio, seu principal canal de comunicação com os fãs. Eram eles que o ‘guiavam’ pedindo músicas, fazendo dedicatórias ou homenagens às pessoas amadas, mandando recados para familiares distantes,

-
- 1 Neste livro, o autor coloca o cenário musical brasileiro como dividido em dois estilos dominantes, um identificado com a ‘tradição’ (o ‘nacional-popular’) — e outro com a ‘modernidade’ (identificado com a geração pós-bossa nova e influenciada pela música internacional). Segundo Araújo, os “enquadradores” da memória da música popular brasileira acabam sempre sendo de um segmento de classe média que se identifica com uma dessas duas vertentes.
 - 2 Tradição ou cultura “gaúcha” refere-se a cultura da região dos pampas, o sul do Brasil, o Uruguai e uma grande parte da Argentina. Baseia-se na valorização do passado pastoril da região, da figura e dos valores do “gaúcho”, o descendente de povos ibéricos, indígenas e africanos que vivia do gado na região. O termo “gaúcho” é também o gentílico do estado do Rio Grande do Sul, lugar do Brasil onde tais tradições são mais fortemente cultivadas. Para a relação da cultura gaúcha com a identidade nacional brasileira, ver Oliven (1992).

piadas, avisos de utilidade pública, fazendo pedidos, e, principalmente, tecendo elogios ao artista, aos seus filmes, discos e músicas.

Estas cartas são documentos importantíssimos no sentido de contar essa história “não-oficial” da presença e popularidade de Teixeirainha no panorama cultural brasileiro, e para demonstrar o tipo de relação que os fãs mantinham com um ídolo que se parecia muito com eles. As cartas, além disso, são reveladoras de todo um imaginário de uma época, vindo de camadas sociais que geralmente não tem muita voz nem registros históricos próprios, e escritas justamente no período histórico em que o Brasil atravessava uma ditadura militar (1964-1985), quando a voz das camadas populares esteve ainda mais abafada que o normal.

De 2000 cartas analisadas, selecionei 28 que mencionavam filmes de Teixeirainha. Na sua totalidade, são extremamente positivas em relação aos filmes, formando visível contraste com as críticas sobre os mesmos que saíam nos jornais da época. Mais do que revelar o fato de que Teixeirainha tinha fãs e seguidores incondicionais, essa oposição revela a grande discrepância entre o “cinema popular” segundo seu público-alvo, o povo, e o “cinema popular” conforme a crítica desejava que este fosse.

Isso revela não só a existência de diferentes concepções sobre o popular, e sobre o que pode ou não pode ser merecedor desse “rótulo”, mas os próprios processos de construção de determinadas tradições culturais nacionais e as tensões envolvidas nestes. Como as críticas deixam claro, Teixeirainha era *massificado* demais para entrar na categoria do popular “bom” — este sim, ligado a valores autênticos, a raízes. Conforme afirma Hermano Vianna (2005), é como se ele fosse *demandado* popular para ser *autenticamente* popular.

Os processos de consagração ou invisibilização de determinados nomes da produção artística podem ser desnudados a partir de uma mudança de foco. Olhando para outras versões, relatos e documentos relacionados a um artista, é 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 tem maior poder de circulação e convencimento do que outros.

Este é o ponto que pretendo discutir neste artigo. 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 (cfr. Gray, Sandvoss & Harrington, 2007), 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 e cultural³. Assim, a visão que emerge do fã teria tanta legitimidade interpretativa quanto a que vem de outros agentes, já que “estudar 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” (Gray, Sandvoss & Harrington, 2007: 10 — tradução da autora).

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 do trinta. 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: 29). Mas para compreender o cinema de Teixeira, é preciso, fundamentalmente, conhecer as especificidades de sua trajetória e de sua ascensão como ídolo do *povo*. Iniciamos neste ponto.

A TRAJETÓRIA DE UM ARTISTA POPULAR

Nesta parte, proponho abordar a vida do artista através de um esboço de sua trajetória. Ao longo da pesquisa, ficou claro que sua trajetória também faz parte do campo de disputas referentes a sua imagem e memória. Assim, múltiplas versões e interpretações existem para alguns fatos, que variam de acordo com quem detém aquela memória específica. Existem alguns pontos, no entanto, que permanecem

3 Se aproximando do que afirma García 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.

em todas as versões — talvez o que Pollak chamaria de “solidificados” (1992). Neste esboço, confesso me deter sobre estes pontos, sobre os quais há um certo ‘consenso’.

Victor Mateus Teixeira nasceu no interior do atual município de Rolante, no nordeste do estado do Rio Grande do Sul, no dia 3 de Março de 1927. O pai de Teixeira tinha trovava⁴ e segundo o biógrafo Israel Lopes (2007), o menino vivia no meio das trovas do pai, sendo colocado pra disputar com pessoas mais velhas e aprendendo desde cedo a improvisar e a construir um repertório de rimas. É importante lembrar que a habilidade de fazer trovas é um traço imensamente apreciado na cultura gaúcha (Leal, 1989).

A família era pobre e com a morte do patriarca, devido a um ataque cardíaco quando Victor tinha seis anos, seus irmãos foram distribuídos entre outras famílias para serem criados. Victor e a mãe, sozinhos, perambularam durante alguns anos por várias localidades da região, passando necessidades e privações. Sua mãe tinha epilepsia e as crises eram comuns. Quando Victor tinha 9 anos, por conta de uma crise epilética, a mãe caiu sobre uma fogueira acesa no pátio da casa, vindo a falecer em decorrência das queimaduras. Esse é o episódio fundante da mitologia da vida do artista, e tema do seu maior sucesso musical, “Coração de Luto”, a canção que o tornou famoso no Brasil todo em 1961.

Após a morte da mãe, Victor ficou morando durante bastante tempo com parentes. Já adolescente, mudou-se para Porto Alegre, a capital do estado, onde teve vários empregos: engraxate, carregador de malas em hotel, vendedor de verduras. Aos 17 anos comprou seu primeiro violão, e apresentou-se na Rádio Difusora de Porto Alegre pela primeira vez. Algum tempo depois, conseguiu um emprego de operador de trator, passando a transitar pelo interior do estado do Rio Grande do Sul conforme eram feitas obras nas estradas, cantando nas rádios dos lugares por onde passava.

Já relativamente famoso na região, casou-se em 1957, com uma moça de Santa Cruz do Sul, Zoraida Lima, e o casal, se estabeleceu em

4 Nome regional da forma de cantar em que dois intérpretes recitam ou cantam alternadamente, numa espécie de debate ou concurso. Segundo Zumthor (1997: 234), todas as épocas e culturas oferecem exemplos desse tipo de performance oral: os povos nórdicos, os esquimós, os Quirguizes, a Galícia espanhola.

Passo Fundo, onde o artista passou a tomar conta de uma barraca de tiro-ao-alvo no centro da cidade.

Durante o período em Passo Fundo, cerca de três anos, Teixeira tinha conseguido ter seu primeiro programa próprio na Rádio Municipal de Passo Fundo, patrocinado pelo comércio local, e passou a tocar em bailes, churrascarias e festas. Famoso na cidade, fez-se esforço coletivo para que ele gravasse seu primeiro disco. Em 1959, com a ajuda financeira de amigos artistas e de patrocinadores locais, ele foi para São Paulo, no centro do país, gravar seu primeiro disco de 78 RPM.

Nesta época, com a ascensão de uma indústria cultural no Brasil e os primórdios 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, em que o samba já não reinava absoluto como nas décadas anteriores.

Teixeirinha soube lidar com essa transformação que ocorria no campo musical brasileiro escolhendo seu público e se mantendo fiel a ele em todos os momentos — um público que muito se identificava com sua origem, trajetória, e sua sonoridade. Como se pode ver pela sua trajetória até a adolescência, Teixeira tinha uma origem bastante humilde, filho de agricultores, e de certa forma, seu ingresso numa carreira artística representava uma das pouquíssimas possibilidades de ascensão social e econômica para a grande massa de brasileiros pobres do interior do país.

Além de saber para quem sua produção se dirigia, o artista conseguia uma identificação direta do público ao tratar nas suas músicas de assuntos que aconteciam na época, funcionando como um cronista de época em muitas de suas músicas, transformando em rimas eventos trágicos ou importantes⁵. De certo modo, realizava uma espécie de “tradução” desses eventos para uma linguagem popular.

Com o estrondoso sucesso da música “Coração de Luto”, que o transformou em um artista de renome nacional, e que segundo alguns dados se tornou o primeiro produto fonográfico a ultrapassar

5 Como as mortes de Carmen Miranda e do presidente Getúlio Vargas, o incêndio do circo que matou centenas em Niterói na década de 1950, o concurso de Miss Universo de 1961, etc.

a cifra dos milhões de cópias no Brasil, Teixeira começou a ter os primeiros retornos financeiros significativos da sua carreira e passou a excursionar pelo Brasil fazendo shows. Junto com o sucesso popular, vieram as críticas. Como bom *outsider*, Teixeira foi publicamente rejeitado pelo *establishment* musical. Seus discos foram quebrados ao vivo na TV em rede nacional, a música Coração de Luto ganhou o apelido de “Churrasquinho de Mãe” e Teixeira foi acusado de usar a figura da mãe morta para ganhar dinheiro.

Em 1966, uma produtora cinematográfica de Porto Alegre, a Leopoldisom, resolveu apostar na popularidade de Teixeira propondo a ele a realização de um longa-metragem estrelado pelo próprio que contaria a história de sua vida, tal como contada na música Coração de Luto. Teixeira topou a empreitada e participou ativamente da produção.

Seu primeiro filme, “Coração de Luto”, lançado em 1967, foi um grande sucesso em todo o país, mas principalmente no Rio Grande do Sul. Com essa primeira tentativa bem sucedida, outra produtora local, a Interfilmes, propôs um segundo filme a Teixeira, “Motorista Sem Limites”, lançado em 1970. Este filme não foi tão bem-sucedido financeiramente quanto o primeiro, mas Teixeira mesmo assim resolveu criar uma produtora — a Teixeira Produções — e lançar-se na produção cinematográfica. E assim, ao longo da década dos setenta e início dos anos, Teixeira realizou 10 filmes com sua produtora. Se no início, tal produção era vista com bons olhos e expectativas pela crítica local, com o passar do tempo os filmes de Teixeira foram sendo imensamente criticados e até ignorados. Seu último filme, “A Filha de Iemanjá”, precisou de apoio estatal para ser lançado, em 1981. Pouco tempo depois, Teixeira largou o cinema. Depois da separação da dupla que fazia com Mary Terezinha, sua acordeonista por 22 anos, com quem teve dois filhos, Teixeira teve um infarto, e em seguida sua saúde começou a se deteriorar, com o aparecimento de um câncer no pulmão. Em dezembro de 1985, com o câncer espalhado por grande parte do corpo, Teixeira faleceu. Segundo os jornais da época, 50 mil pessoas compareceram ao seu velório no Estádio Olímpico de Porto Alegre.

O próximo segmento trata dos filmes e suas críticas.

TEIXEIRINHA E A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Segundo Miriam de Souza Rossini, autora de “Teixeirinha e o cinema gaúcho” (1996)⁶, é possível notar três momentos distintos na relação entre a crítica e os filmes de Teixeira. Em um primeiro momento, em relação aos três primeiros filmes do artista, “Coração de Luto”, “Moto-rista sem Limites” e “Ela tornou-se freira”, entre 1967 e 1972, houve certo apoio da mídia local e grande divulgação das produções. Apesar de algumas vozes discordantes, 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 queda nas bilheteiras, os críticos dos jornais de Porto Alegre passaram a falar mal dos filmes, com uma ironia que só se encontrava, anteriormente, nas críticas feitas a eles fora do estado do Rio Grande do Sul.

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. 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 produções 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

6 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, e base para este segmento do artigo.

assistido tal ou tal filme na semana anterior na sua cidade e este filme havia sido lançado anos antes. Essas exibições no interior eram feitas em condições muito precárias, as vezes com um lençol pendurado na parede de alguma escola, um salão de igreja, um clube comunitário. 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 como um dado de aceitação/ rejeição, nesta situação ela não representa um veredicto oficial sobre os filmes de Teixeira na ótica de seu público.

Um dos meus argumentos é de que o preconceito da crítica com os filmes de Teixeira é relacionado a uma tradição da crítica cinematográfica brasileira de rechaçar sistematicamente todos os filmes feitos no Brasil que despertem risos ou lágrimas⁷. Segundo Lunardelli (1996: 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.

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 características negativas dessa denominação, tal como Martín-Barbero afirma, 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: 35).

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 melodrama, com suas histórias de transgressão e punição, é talvez

7 Para Martín-Barbero (2008: 79), “[...] jamais haverá legitimação social possível para essa arte inferior cuja forma consiste na exploração da emoção”.

o gênero mais popular. Possui uma estrutura tripartida de começo, desenvolvimento e desenlace, como drama clássico — antagonismo, confronto, desenlace onde triunfa o bem e o mal é castigado (Oroz, 1992: 31). Não há espaço para a ambivalência. O gênero do melodrama tem uma planificação e uma sintaxe próprias, e elas foram usadas à exaustão nos filmes de Teixeira.

O momento do início dos filmes de Teixeira, o final dos anos sessentas, coincidiu com a ascensão do Cinema Novo no Brasil, 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: 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 (Lunardelli, 1996: 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.

Quando do anúncio do primeiro filme de Teixeira, “Coração de Luto”, em 1966, dois anos após o golpe militar (mas antes do endurecimento definitivo do regime, que iniciou em 1968) os críticos animaram-se diante da perspectiva de que a indústria cinematográfica do Rio Grande do Sul pudesse progredir depois de uma década de muita decepção. Uma euforia coletiva foi gerada ao redor da produção, e a todo 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. 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: 140). Esta crítica coloca um dado importante: a presença da censura no panorama cinematográfico. 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 pela esquerda.

No segundo filme de Teixeira, “Motorista sem Limites”, de 1970, a crítica ainda se mostrava complacente. 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 justamente 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” (Rossini, 1996: 144).

O terceiro filme do artista, e primeiro da Teixeira Produções, foi “Ela tornou-se freira”, de 1972, e, 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 (Rossini, 1996: 144) 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.

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” (Rossini, 1996: 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 Teixeira como cantor podia explicar a multidão que corria aos cinemas para assistir a tal ‘coisa’. E concluía afirmando (Rossini, 1996: 147) 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.

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 Teixeira, deveria enfrentar sete provas para herdar uma fortuna de uma viúva de um lorde inglês, passando, para tanto, por toda a sorte de perigos. Foi o filme de menor bilheteria do artista e que despertou algumas das piores críticas. Os críticos imediatamente o consideraram uma espécie de “passo atrás” na carreira cinematográfica de Teixeira.

Uma das críticas faz uma verdadeira lista de defeitos do filme, citando desde o desempenho dos atores, a maquiagem, a iluminação, a falta de sequência narrativa, a falta de coloquialismo nos diálogos, a publicidade excessiva, até o despropósito de algumas seqüências. 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” (Rossini, 1996: 150).

Este virou o padrão de críticas a partir dessa época. Em 1975, a Teixeira Produções lançou seu terceiro filme, “Pobre João”, novamente um melodrama, e imediatamente considerado pela crítica como a “contribuição gaúcha para o pior filme do ano” (Rossini, 1996: 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” (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*⁸, o que era quase impossível, visto a simplicidade das intenções do produtor. Para os que escreviam sobre cinema, era desesperador ver que as únicas produções realmente levadas a cabo na época eram trabalhos, para eles, de 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: 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. Já existe um conformismo da parte da crítica quando ao sucesso popular certo do filme, culpando 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.

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”

8 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.

(Rossini, 1996: 159). 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.

O filme seguinte, “Na Trilha da Justiça” (p. 159), 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” (Rossini, 1996: 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” (Rossini, 1996: 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.

“Trapeiro 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, com 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” (Rossini, 1996: 164).

Um outro crítico afirmava 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 público⁹, e meio do qual ele emergiu (essa acusação de “descaso” político o acompanhou durante a maior parte da carreira). Mesmo assim, ressalta algumas qualidades positivas do filme, a boa direção e fotografia, e o bom desempenho de alguns atores.

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. A Teixeira Produções estava enfrentando uma grande crise na época e, apesar dos protestos da crítica, que achava um desperdício ter dinheiro público em tal produção, o filme foi financiado.

Apesar da crítica nunca ter sido unânime, os comentários negativos sempre foram preponderantes. Mesmo contra a vontade, no entanto, os críticos tinham que 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. No próximo capítulo examino as cartas dos fãs, mostrando o “outro lado” da recepção dos filmes, entre o público para o qual eram feitos, e relaciono essa aceitação com a tradição do melodrama na América Latina.

AS CARTAS DE FÃS E O MELODRAMA

As cartas analisadas foram separadas em três categorias¹⁰. A primeira dela, e mais numerosa, é a de fãs que escrevem para elogiar os filmes. Em alguns casos os elogios vêm juntamente com elogios aos discos, ou pedidos de música no programa do rádio, ou relatando a exibição mais recente de algum filme na localidade de origem do fã, e a movimentação causada por ela. Como se pode perceber, os filmes são aceitos de forma unânime — nenhum comentário negativo tem lugar nessa correspondência.

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

9 Conforme as próprias cartas mostram, estes peões, operários, etc., se sentiam representados e tornados visíveis pela música e pelos filmes de Teixeira — contrariando a idéia dos críticos de classe média.

10 Optei por reproduzir a grafia das cartas tal como no original, mesmo quando gramaticalmente ou ortograficamente incorretas.

filme de Teixeirainha, e datada de 27 de junho de 1966, de uma fã da cidade de Rio Pardo.

Prezados Cantores Teixeirainha 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, Teixeirainha 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.

Em uma carta de dezembro de 1970, de Lajeado, uma fã afirma que assistiu pela televisão ao “julgamento” de Teixeirainha e chorou de ver seu ídolo ser rebaixado injustamente, “pelaqueles monstros sem coração. Creio que eles morem de inveja de seu grande sucesso. Asisti também o filme Coração e Luto, que maravilha! Mas só muito triste”.

Mesmo os filmes que tiveram baixa bilheteria tinham aprovação, como mostra esta carta de Canoas, de 15 de maio de 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”.

Esta outra carta de Clevelândia, Paraná, de 15 de junho de 1974, demonstra como os filmes demoravam para chegar nessas localidades do interior. O filme foi lançado em março de 1972, e dois anos depois, uma cópia continuava em circulação. Após dizer que toda a sua família é fã de Teixeirainha, ele conta que: “Por sinal sábado dia 8 aqui passou o filme Ela tornou-se freira e estava um sussésio superlotou o cinema daqui. Sabe Teixeirainha nós aqui somos fans de voceis”.

Outra carta que revela a permanência dos filmes em circuito é esta de Rio Grande, de 5 de julho de 1977. 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 Teixeirainha, 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 aí para conhece-los pessoalmente.

Esta outra carta de Três Coroas, enviada em 4 de maio de 1981, 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 ‘caraí’ 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 ‘Trapeiro 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, demonstrando a posse de um pouco mais de recursos materiais e educacionais, e comprovando que os fãs de Teixeira não eram unicamente as camadas mais humildes do povo, como muitos críticos haviam sugerido.

Santo Ângelo, 12 de maio de 1975. “Eu como grade ovite dete maravilhoso 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 de junho 1975. «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 da cidade de Agudo, escrita em primeiro de junho de 1977, 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 de junho de 1977, um fã lista as qualidades do filme — seu elenco, seu colorido, seu cenário, demonstrando que havia, sim, uma apreciação destes elementos do filme, mas não era julgado pelos mesmos padrões com que a crítica trabalhava.

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.

Uma carta de Porto Alegre, de 21 de fevereiro de 1978, 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 Tereziinha 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. Muitos se declaram “fã número 1”, listam seus filmes favoritos do artista, tratam Teixeira e Mary Tereziinha como “Rei e Rainha”. Dentro dos inúmeros pedidos que os fãs faziam, estavam de que os filmes fossem reprisados.

Várias outras cartas contém 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 de fevereiro de 1978:

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.

Um terceiro tipo 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 lhe pedir coisa.

A carta mais antiga desse tipo é de 51 de janeiro 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 Texeira

Hoje tive o prazer de escrever estas linhas somos ardorosos fans de seus programas e só assistimos os filmes quando e de Teixeira 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”.

Além de ser “muito do povo” e portanto alguém a quem se pode contar o próprio melodrama sem nenhum tipo de vergonha, era sabido que Teixeira passou por grandes dificuldades na infância e isso é, de certa forma, usado pelos fãs de uma forma quase chantagista para conseguir sua ajuda.

Este é o mesmo tom desta outra carta, vinda de Mococa, estado de São Paulo, 11 de outubro 1983 (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 saúde 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 Tornouse Freira em ver você cantando Ave Maria e aquela música entre a Cruz e o amor vejo suas lágrimas cair e também não me contenho.

Para encerrar, gostaria de propôr uma aproximação entre estes filmes e os sentimentos que despertavam no público com a tradição do “cinema de lágrimas” da América Latina, principalmente das décadas de 1950 a 1960. Segundo Oroz (1992) melodrama 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”. Histórias de fundo moral e catarse eram a articulação essencial do melodrama cinematográfico latino-americano, o produto de maior aceitação popular de tais épocas, que representou a formação de um grande mercado interno cinematográfico na América Latina.

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 (Oroz, 1992: 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 & Muñoz, 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.

A produção de massas tem na articulação catártica, proposta através das lágrimas, a aliada ideal que possibilita a empatia gênero/público (Oroz, 1992: 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 em na tela, elegendo momentos de seus filmes em que se espelham, ou os fazem chorar.

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 “carece” dos filmes de Teixeira e sua postura “alienante” em face do panorama político da época, Oroz (1992) afirma que a relação melodrama/convenionalismos 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. Os convencionalismos sociais influenciaram a construção de uma forma narrativa de aceitação popular (Oroz, 1992: 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 de 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 (Oroz, 1992: 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 (p. 33).

Vejo a questão da catarse como fundamental para entender o amor pelos filmes de Teixeira, mas distingo dois tipos de catarse. A primeira delas, por ver as paisagens, o sotaque, os sons familiares na tela, 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 pode assistir no estado do Rio Grande do Sul vinha 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 — pela 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: 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. 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 (2008: 120),

[...] 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.

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 (2008: 113),

[...] 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.

Os fãs continuam escrevendo até hoje, agora para a Fundação Teixeira, instituição criada pela família para preservar a memória do artista. 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. Mais importante ainda, 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, P. C. (2002). *Eu Não Sou Cachorro, Não — música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.
- García Canclini, N. (1996). *Consumidores e cidadãos — conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Gray, J., Sandvoss, C. & Harrington, C. L. (2007). *Fandom — Identities and Communities in a Mediated World*. New York & London: New York University Press.
- Leal, O. F. (1989). *Gauchos: Male culture and identity in the pampas*. Tese de Ph.D. No publicada. University of California / Berkeley.
- Lopes, I. (2007). *Teixeirinha: o Gaúcho Coração do Rio Grande*. Porto Alegre: EST Edições.
- Lunardelli, F. (1996). *Ô Psit! Cinema Popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes & Ofícios.
- Lunardelli, F. (2002). *Memória e Identidade: A crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre*. Tese de Ph.D. No publicada. ECA — Universidad de Sao Paulo.
- Martín-Barbero, J. (2008 [1987]). *Dos Meios às Mediações — comunicação, cultural e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Martín-Barbero, J. & Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama — géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Oliven, R. (1992). *A Parte e o Todo — a diversidade cultural Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes.
- Oroz, S. (1992). *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, 10(5), 200-212.
- Rossini, M. de S. (1996). *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE.
- Vianna, H. (2005). Diário de Viagem. *Revista Número*, 49, s. p.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução a Poesia Oral*. São Paulo. Hucitec.